

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
Научно-исследовательский институт
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РАХ

А.В. Самохин

Мифы пространства

Пейзаж в русской
исторической картине

второй половины XIX – начала XX века

Очерки



Москва
2019

УДК 75.044
ББК 85.147.1
С177

Печатается по решению Президиума Российской академии художеств
и Ученого совета НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

Рецензенты:

доктор искусствоведения Е.Д. Федотова,
кандидат искусствоведения А.К. Флорковская

Редактор Г.П. Конечна

Самохин А.В.

С177 Мифы пространства. Пейзаж в русской исторической картине второй половины XIX – начала XX века. Очерки. – М.: БуксМАрт, 2019. – 280 с., 148 ил.

ISBN 978-5-907043-19-0

В монографии исследуется пейзаж как компонент русской исторической картины 1860–1910-х годов. Кроме того, рассматриваются образцы пейзажной живописи, заключающие в себе проблематику, свойственную историческому жанру. Анализируются произведения на тему русской национальной, античной и священной (библейской) истории, а также некоторые образцы, которые можно трактовать как историческую картину на современный сюжет. Автор монографии на материале пейзажных образов реконструирует концепции Истории и Природы, лежащие в основе изучаемых произведений и определяемые отчасти эпохой их создания, отчасти индивидуальным творческим почерком отдельных мастеров живописи.

Издание адресовано искусствоведам, музейным работникам и широкому кругу любителей искусства.

УДК 75.044
ББК 85.147.1

ISBN 978-5-907043-19-0

© Самохин А.В., текст, 2019
© Черниевский Р.В., дизайн, 2019
© БуксМАрт, 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

6	ВВЕДЕНИЕ
15	<i>Глава 1.</i> ПЕЙЗАЖ В ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ 1860–1880-х годов
87	<i>Глава 2.</i> ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА
87	История и Природа в эпоху символизма
91	Национальный пейзаж в исторической картине 1890–1900-х годов
124	Антиисторизм Врубеля
142	История и Природа в творчестве Борисова-Мусатова
165	Пейзаж в историко-религиозной живописи Нестерова
196	От истории к мифу. Пейзаж в исторических композициях Серова
245	<i>Глава 3.</i> ПЕЙЗАЖ КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ. ОСНОВНЫЕ ВЕХИ
272	ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ
277	Список иллюстраций

Введение

Исследования в области истории искусств довольно отчетливо подразделяются на две категории, которые можно назвать: одну – «экстенсивной», другую – «интенсивной». Соответственно, экстенсивные исследования основаны на том, что в научный оборот вводятся ранее неизвестные произведения или письменные источники, реконструируются биографии полузабытых мастеров, приводятся новые конкретно-исторические сведения. В конечном счете на фактографическом фундаменте экстенсивных искусствоведческих работ базируются любые генеральные выводы, обобщения и концепции, из которых состоит искусствознание, как и всякая фундаментальная дисциплина.

Вместе с тем велика роль различных интенсивных методик. Обращаясь к материалу, давно знакомому специалистам или даже явно хрестоматийному, исследователь стремится задать по отношению к нему такие вопросы, какие никогда прежде не поднимались, и тем самым высветить такие аспекты и детали художественных произведений, которые ранее оставались незамеченными, считались несущественными или само собой разумеющимися. Подобный подход, на наш взгляд, особенно актуален на современном этапе изучения русского искусства второй половины XIX – начала XX века. Лучшие произведения указанного исторического периода давно стали национальными символами, и потому любое обращение к ним вынуждено учитывать прочные традиции их прежнего осмысления. Иногда складывается впечатление, что все академически значимое уже сказано, все нюансы содержания и формы проанализированы и затвержены в литературе, так что остается лишь задача популяризации художественного наследия. Однако именно в такие моменты возникает и противоположное стремление: дополнить или пересмотреть устоявшиеся суждения и поставить во главу угла те особенности изобразительного материала, которыми ранее случайно или умышленно пренебрегали.

Предлагаемая читателю монография как раз представляет собой опыт некоторой перестановки акцентов, позволяющей сделать второстепенное главным и изучить не только то, о чем искусство громогласно возвещает, но и то, о чем оно тихо проговаривается. Объект нашего исследования – пейзажная составляющая исторической картины в русской живописи второй половины XIX – начала XX века. Также в последней главе затрагивается небольшое число произведений пейзажного жанра, содержание которых соприкасается с проблематикой, характерной прежде всего для исторической живописи: это пейзажи, так сказать, доросшие до исторической картины. Границы исторического жанра применительно к монографии обозначены широко, в духе классического определения данного жанра: в него включаются произведения на собственно историческую, историко-бытовую, библейскую, мифологическую, историко-легендарную и фольклорную тематику¹.

Вместе с тем в книге подробно не разбирается особый жанр, сложившийся на рубеже XIX–XX столетий и представленный в первую очередь именами трех выдающихся русских художников: А.М. Васнецова, Н.К. Рериха и К.Ф. Богаевского. Их работами не исчерпывается, но достаточно полно репрезентируется феномен «исторического пейзажа» как обособленного субжанра, вобравшего в себя черты исторического и пейзажного жанров и ставшего одной из оригинальных примет русского искусства Серебряного века². Анализ «исторического пейзажа» в аспекте его жанровой специфики безмерно расширил бы объем задуманной книги и вынудил бы поставить остродискуссионные вопросы жанровой «подвижности» искусства на исходе Нового времени, требующие отдельного рассмотрения. К тому же «исторический пейзаж» неплохо изучен в монографических работах о его крупнейших мастерах³ и стал темой одной недавно защищенной диссертации⁴.

Ограничение по виду искусства подразумевает, что за гранью исследования окажутся произведения графики. Это, может быть, и обедняет обзор художественного материала начала XX века, но позволяет обойтись без чрезмерного усложнения применяемых методик анализа и многочисленных поправок на особенности выразительных средств графики и на бесконечное разнообразие ее техник. Исключение составляют лишь произведения В.А. Серова на исторический сюжет, выполненные в смешанной живописно-графической технике, и притом скорее по законам живописи, чем графики.

Монография построена по хронологическому и монографическому принципу, и последовательность имен мастеров, о которых говорится в книге, приблизительно соответствует традиции, принятой в обобщающих трудах по русскому искусству и в учебной литературе. Обзор материала, относящегося к концу XIX – началу XX века, заметно превосходит по объему часть, посвященную второй половине XIX столетия, – это было продиктовано самими историческими реалиями: усилением интенсивности художественной жизни с 1890-х годов и дальнейшим углублением концепций Природы и Истории в живописи начала XX века.

Итак, в центре нашего внимания – пейзажный компонент исторической картины или же «историческое» по своей сути решение пейзажа. Такой подход вынуждает заимствовать и смешивать своего рода «риторические фигуры», сложившиеся в специальной литературе о пейзажном⁵ и об историческом жанре. Подчеркнем, что здесь речь идет не о глобальных методологиях, теориях, концепциях или незыблемых принципах анализа, а в основном о том, что, пожалуй, уместнее всего обозначить модным и, к сожалению, довольно расплывчатым словом «дискурс». Под ним в данном случае подразумевается тот или иной – ставший традицией или хотя бы привычкой – образ мышления

пишущих и говорящих и проистекающий отсюда стиль текстов. Дискурс определяет, прежде всего, то, на какие особенности реального исторического материала обращают внимание, как выносят эстетические и нравственные оценки, какие профессиональные вопросы задают особенно часто и что считается научным результатом проведенного исследования. Все это, в свою очередь, обуславливает лексику и фразеологию, встречающуюся в специальной литературе, и позволяет судить о «конформности» или оригинальности смысловых ходов и соответствующих словесных выражений автора той или иной публикации.

Работая «на стыке» по меньшей мере двух таких дискурсов (принятых для анализа пейзажной и исторической живописи), быстро замечаешь, что от их соседства и даже столкновения нередко рождаются перспективные идеи и неожиданные сопоставления⁶. За объектом исследования – пейзажем в исторической живописи – начинает вырисовываться более глубокий и универсальный предмет исследования: мировоззренческая панорама, стоящая позади конкретных художественных решений, та (в переносном значении) картина мира, которая организует восприятие и творческое преобразование реальных впечатлений, структурирует композицию произведения и требует определенного набора технических приемов и выразительных средств. Собственно говоря, предлагаемые очерки посвящены не столько истории жанров и их взаимодействию, сколько скрытым за визуальными образами суждениям художников-творцов об окружающей реальности и месте в ней человека.

То, что мы в монографии пытаемся дешифровать исходя из анализа произведений, суть вложенные в них создателями концепции Природы и Истории. Вычленив и сформулировать идеи, складывающиеся в эти концепции, – не всегда в полной мере выполнимая, но постоянно присутствующая сверхзадача данной книги, ее «метауровень», выводящий за пределы первичной описательности. Здесь может подстерегать опасность невнимательного отношения к самим картинам, «сквозь» и «мимо» которых исследователь смотрит, чтобы разглядеть вдалеке нечто умозрачительное и философски-абстрактное. Однако при работе с материалом очень скоро убеждаешься, что все ученые выкладки приобретают доказательность, лишь прочно базируясь на тщательном формальном анализе картин, которые в тексте монографии фигурируют как особый изобразительный источник, имеющий приоритет над связанными с ним источниками письменными. Последние больше обращаются к сфере объективных исторических фактов, а изобразительные – служат проводниками в мир идей.

Главным героем книги в итоге становится само Пространство – физическое (хотя и иллюзорное, «нарисованное») пейзажное пространство картины, которое под рукой мастера наполняется художественным содержанием, человеческими смыслами, метафорическими и символическими значениями. Поскольку же в произведении искусства не только отражается реальность в общепринятом понимании этого слова, но и формируется пространство параллельное, со своими закономерностями и идейным комплексом, их объясняющим, то предмет этой книги хотелось бы обозначить как «мифы пространства». Мы увидим, что, независимо от датировки, сюжета и стилистических параметров произведения, от степени его «реалистичности», оно непременно базируется на неких постулатах и установках, которые можно описать, пожалуй, единственно словом «миф».

Приступая к данной теме, необходимо оговорить употребление некоторых терминов, которые пришлось ввести в текст очерков во избежание длинных истолковывающих перифраз. Ни в коем случае не желая взять на себя какую-либо «законодательную деятельность» в области языка специальной литературы по искусству, введем лишь ряд «условных обозначений», имеющих силу исключительно в пределах предлагаемой книги.

Это все обычные слова, употребительные и в профессиональной, и в обыденной речи, и потому прибегать к ним удобнее после придания им терминологической точности и ясно очерченных границ значения.

Первой такой дефиницией является уже затронутое выше понятие «пространство». Применительно к проблематике данной книги, пространство есть ресурс, необходимый для структурирования картины и координации ее составляющих таким образом, чтобы художественное произведение отражало суждение его творца о внешнем мире и о возможностях самого искусства. Пространство – это вместилище схемы мироздания (а на практике чаще – того фрагмента схемы, на котором сосредоточился создатель произведения) в ограниченном целом картины. Отсюда следует, что пространство нужно трактовать и как физическую протяженность, и как мыслительную конструкцию (пространство воображения, семиотическое пространство и т.д.), которая, впрочем, не может быть передана в изобразительном искусстве иначе, чем через ту же самую воспринимаемую зрением физическую протяженность.

Далее было бы целесообразно провести водораздел между понятиями «природа», «натура», «пейзаж» и «ландшафт», к которым придется обращаться постоянно. Условимся, что термин «природа», иногда с прописной буквы, относится ко всем явлениям и процессам, существующим и протекающим в реальном мире, иногда совершенно независимо от человека, иногда с участием естественного и человеческого фактора вместе. Изобразить Природу, строго говоря, нельзя, поскольку она включает в себя много такого, что не улавливается нашими органами чувств или в принципе улавливается, но не может быть с одинаковой подробностью представлено средствами искусства. Чтобы все-таки рассуждать о Природе как целом, человеку нужна неизбежно упрощенная, но внутренне логичная концепция Природы, формируемая наукой, религиозно-мифологическими представлениями и художественным творчеством.

Ту часть бесконечно сложной системы Природы, которая способна стать предметом изображения в искусстве, соответственно господствующим в нем эстетическим ценностям, назовем «натурой». Натура всегда опосредована человеческим мышлением, «отобрана» и «очищена» по законам прекрасного, исторически изменчивым. Отдельные мотивы природы, композиционно объединенные в целостном пространстве и образовавшие художественно выразительную структуру, составляют пейзаж. Его стилистические особенности, эмоциональный строй, сюжетно-иконографические предпочтения формируют пейзажный образ, который служит «полномочным представителем» авторской концепции Природы и также косвенно свидетельствует о том, что художник подразумевал под натурой, доступной и достойной запечатления. Иными словами, если Природу можно сравнить с необработанной рудой, попавшей в руки мастера, то натура – выплавленный из нее металл, а пейзаж – готовое изделие. Заметим, что такое определение пейзажа безразлично к тому, насколько достоверен пейзажный вид, был ли он скомпонован или максимально приближен к действительности, занимает ли он иллюзорное трехмерное пространство или принадлежит двумерной картинной плоскости.

Наконец, ландшафт – это топографические особенности пейзажного фрагмента, реальные или вымышленные, но так или иначе пригодные для описания обыденным или естественно-научным языком: рельеф, почва, растительность, водоемы, характер неба и облаков, также здания, дороги и другие рукотворные объекты. Пейзаж есть духовная, идейная, художественная сущность чисто материального ландшафта.

Еще одна концепция, которую исследователю нужно извлечь из произведения, коль скоро анализируется в основном историческая картина, – это концепция Истории, которую при необходимости можно дополнить концепциями Общества и Человека.

Все три очень близки по сути и частично перекрывают друг друга. Концепция Истории, наиболее существенная для интересующей нас темы, заключается в том, как художник (и все те, кто на него так или иначе влиял) воспринимает процессы, которым подвержены человеческие общества, каковы, по мнению автора произведения, движущие силы и цели социальных процессов, что в прошедшем реально, а что легендарно, что достойно сохранения в исторической памяти, а что нет, какие моральные, практические и эстетические уроки способно преподнести изучение и художественное освоение прошлого. Перечень подобных вопросов, на которые дает ответ концепция Истории, можно продолжать, увеличивая во много раз, однако предлагаемая книга в силу своей тематики посвящена не рассмотрению концепций Природы и Истории по отдельности, а тем творческим опытам, которые возникают на пересечении этих концепций и увязывают их в рамках целостного произведения, будь то историческая картина с «пейзажной частью» или пейзаж, претендующий на звание исторической картины.

Наконец, следует, насколько это возможно, внести ясность в употребление словосочетания «исторический пейзаж». Его судьба трудна и изменчива, так что, в отличие от истолкованных выше терминов, «исторический пейзаж» в рамках монографии не получит однозначного определения. Во-первых, приходится считаться с тем, что при изучении живописи XVII – первой половины XIX века историческим называют пейзаж, содержащий сюжетную сцену из реальной или легендарной истории, причем сцена находится в подчиненном положении у «пейзажной части». Обычно это картины, отвечающие велениям академической нормативной эстетики, берущей начало в болонском академизме, подпитываемой классицистами XVII столетия (Н. Пуссен, К. Лоррен) и наиболее прочно утвердившейся в классицизме второй половины XVIII – первой трети XIX века. В силу своей программной нормативности он входит в понятие «идеальный пейзаж», который, в свою очередь, может обходиться без «фигурной части» и изображения рукотворных предметов, но чаще включает их⁷.

Между тем при обращении к искусству конца XIX – первой половины XX века историческим пейзажем с таким же успехом называют уже упоминавшийся «поджанр» пейзажа, представленный именами А. Васнецова, Рериха, Богаевского и некоторых других русских мастеров. Определенная генетическая связь между историческим пейзажем – в первом и втором значении – имеется. По справедливому замечанию К.Г. Богемской, «в творчестве пейзажистов, вышедших из мастерской Куинджи – К. Богаевского, А. Рылова, Н. Рериха, – ясно видно стремление к созданию героического идеального пейзажа. Возможно, в этом сказывалось желание художников прорваться сквозь пути обыденной жизни к вершинам человеческого духа, прикоснуться к великим духовным традициям Запада и Востока»⁸. И все же возникающая омонимия грозит внести немало путаницы.

К сожалению, неясности на этом отнюдь не заканчиваются. А.Н. Бенуа в «Истории живописи» расширил понятие исторического пейзажа до неохватных размеров, правда, подразумевая временной промежуток только до первой трети XIX века: «Что, в сущности, такое “исторический пейзаж” и, в частности, какие именно явления мы можем рассматривать как “потомство Пуссена”? Исторический пейзаж, известный также под названием “идеального” (а иногда, смотря по настроению, “героического”, “аркадийского” или “анакреонтического”), есть такого рода изображение природы, в котором художник не столько заинтересован объективной передачей видимости, сколько старается выразить чувства, вызванные в нем тем или иным поэтическим впечатлением. Не сама природа прямой объект его изучения, а отношение человека к природе или, вернее, душевное состояние человека в природе. Такова внутренняя основа исторического

пейзажа, который требует непременно какой-либо «истории» для своего «оправдания» и в котором надлежит присутствовать человеческим фигурам, играющим среди обширных декораций свои любовные, трагические или иные сцены⁹. По классификации Бенуа, к историческому пейзажу примыкает пейзаж декоративный, «руинный» и архитектурный¹⁰.

В дальнейшем авторы XX – начала XXI века использовали ярлык «исторический пейзаж» не только широко, считая сюжет и «фигурную часть» необязательной для исторического пейзажа, но и довольно-таки небрежно. В сложившейся ситуации не остается ничего другого, как признать за выражением «исторический пейзаж» не терминологическое значение и не жанровую дефиницию, а особого рода характеристику, которую выносит критик или исследователь и которая оценивает содержание пейзажного образа. Если пейзаж, будучи частью сюжетной картины или «чистым» пейзажем без фигур, способен выразить что-то, касающееся концепции Истории, и связать ее с концепцией Природы, ему уместно присвоить эпитет «исторический». Следовательно, объектом изучения в монографии является исторический пейзаж в широком смысле слова и художественные приемы, делающие его таковым путем переработки реальных наблюдений. В центре внимания – достаточно развитые и сложные пейзажные решения; если же действие картины происходит под открытым небом, но в небольшом отсеке пространства, скупо охарактеризованном отдельными деталями, будем говорить о «редуцированном» пейзаже, анализ которого тоже иногда небесполезен.

О желательности симбиоза исторического и пейзажного жанра высказывался Иоахим фон Зандарт в книге «Немецкая академия зодчества, ваяния и живописи» (1679): «Наряду с историческими картинами видные места в живописи занимает пейзаж. Исторические картины дают нам образцы живых людей, пейзажи – мест, которые они населяют. То и другое связано между собой. Исторические картины только выиграли бы при умелом использовании художником пейзажа, и, наоборот, пейзажисты украсили бы свои работы, владея искусством оживлять их живыми образами»¹¹.

Последовавших подобному совету в истории новоевропейского искусства оказалось немало. Даже если не принимать во внимание «классический» исторический пейзаж с сюжетной сценой, мастера разных эпох, работая над образом Природы, неизбежно затрагивали «человеческие смыслы», вкладываемые в восприятие и художественное отражение пейзажных видов. Эта «семиотизация» естественной окружающей среды в пейзаже как жанре живописи проходила и продолжает проходить двумя путями. Первый – интеллектуальное и чувственное освоение естественной природы, не затронутой практической деятельностью человека. Такой вариант семиотизации ограничивается духовным воздействием художника на природу, осмыслением увиденного в ней, притяжением к ней мыслей, чувств и символических значений, то есть вовлечением естественной природы в «культурные коды» человека. Второй путь – изображение ландшафта, уже испытавшего материальное воздействие со стороны людей (пейзаж со строениями, садами и парками, дорогами, посевами и др.) и в ходе этого первичную семиотизацию. В таком случае пейзажист со своим «культурным кодом» осуществляет семиотизацию второго порядка.

О том, как происходит первичная и отчасти вторичная семиотизация, точно сказал Дж. Рёскин (сделаем скидку на устаревшую «расовую» фразеологию XIX века): «Классы людей, выросших среди природы, вдали от городов, никогда не понимают красоты пейзажа... Только развитые люди могут видеть красоту пейзажа; только музыкой, литературой и живописью дается развитие. Таким образом приобретенное, оно передается наследственно; потомок развитой расы имеет врожденное чувство красоты, оно коренится в тех искусствах, которыми предки его занимались за несколько сот лет до его рождения.

Заметьте следующую черту, одну из прекраснейших черт природы человеческой. Потомки благородных рас, воспитанные среди произведений искусства и подвигающиеся на поприще великих дел, любят в пейзаже своей родины воспоминания ее; это чувство нельзя внушить или передать кому-либо, оно бывает только врожденным; это награда и венец долгой, великой исторической жизни народа; слава великих предков длинным рядом веков распространяется мало-помалу и на ту землю, где они жили. Материнство земли, тайна Деметры, которая всех нас породила и всех нас примет в свое лоно, окружает нас и пробуждает в нас трепет при виде поля или ручья; она придает священное значение пограничной меже, которую никто не может нарушить, и воде, которую никто не смеет осквернить; воспоминания о прошлых славных днях и умерших любимых людях превращают каждую скалу в надгробный памятник с таинственной надписью и каждой тропинке сообщают трагическую прелесть запустения.

В этом заключается глубокая причина любви к пейзажу, врожденной более или менее нам всем, по мере глубины наших чувств. Поймите это ясно, и пусть ничто в этом вопросе не смущает вас; вы должны чувствовать всеми силами своей молодости, что нация только тогда достойна той родины, которую получила от предков, когда всеми делами и всеми искусствами стремится передать ее своим детям еще более прекрасной, чем нашла ее»¹².

В приложении к конкретному ландшафту – к панораме Старой Ладogi – сходные мысли и настроения выразил Н.К. Рерих в своих путевых записках: «Из-за бугра выглянули три кургана – волховские сопки. Большая из них уже раскопана, но со стороны она все же кажется очень высокой. Выбираемся на бугор – и перед нами один из лучших русских пейзажей. Широко развернулся серо-бурый Волхов с водоворотами и светлыми хвостами течения посередине; по высоким берегам сторожами стали курганы, и стали не как-нибудь зря, а стройным рядом один красивее другого. Из-за кургана, наполовину скрытая пахотным черным бугром, торчит белая Ивановская церковь с пятью зелеными главами. Подле самой воды – типичная монастырская ограда с белыми башенками по углам. Далее в беспорядке – серые и желтоватые остовы посады, вперемежку с белыми силуэтами церквей. Далеко блеснула какая-то главка, опять подобие ограды, что-то белее, а за всем этим густо-зеленый бор – все больше хвоя; через силуэты елей и сосен опять выглядывают вершины курганов. Везде что-то было, каждое место полно минувшего. Вот оно, историческое настроение.

Когда вас охватывает настроение, словно при встрече с почтенным старцем, невольно замедляете походку, голос становится тише, и вместе с чувством уважения вас наполняет какой-то удивительный покой, будто смотрите куда-то далеко, без первого плана.

Поэзия старины, кажется, самая задушевная. Ей основательно противопоставляют поэзию будущего; но почти беспочвенная будущность, несмотря на свою необъятность, вряд ли может так сильно настроить кого-нибудь, как поэзия минувшего. Старина, притом старина своя, ближе всего человеку... Именно чувство родной старины наполняет вас при взгляде на Старую Ладogu»¹³.

Приведенные пассажи – далеко не единственные в прозе людей искусства. Такого рода пейзажные образы, обогащенные историческим мышлением художника, скрывающие в себе определенную концепцию Истории и расширяющие возможности исторического жанра, послужат основным предметом изучения в предлагаемой книге.

Автор сердечно благодарит сотрудников Отдела русского искусства Научно-исследовательского института Российской академии художеств за неоценимую помощь в работе над рукописью.

12 А.В. Самохин. Мифы пространства.
Пейзаж в русской исторической картине
второй половины XIX – начала XX века. Очерки

Примечания

¹ К немногочисленным общим трудам по русской исторической живописи второй половины XIX – начала XX века относятся: *Богдан В.-И. Т. Исторический класс Академии художеств второй половины XIX века.* СПб., 2007; *Верещагина А.Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века.* М., 1990; *Верещагина А.Г. Художник. Время. История: Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века.* Л., 1973. (Далее – *Верещагина А.Г. 1973*); *Яковлева Н.А. Русская историческая живопись.* М., 2005.

² Нам не удалось точно установить, кто первым применил термин «исторический пейзаж» к этому художественному явлению. Во всяком случае, данное определение надолго актуализировал М.А.Волошин в статье «Константин Богаевский» («Аполлон». 1912. № 6. С. 5–21).

³ *Бащенко Р.Д. К.Ф. Богаевский.* М., 1984; *Беликов П.Ф. Рерих.* М., 1972; *Беспалова Л.А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933.* М., 1983; *Князева В.П. Николай Константинович Рерих. 1874–1947.* Л.; М., 1963; *Короткина Л.В. Творческий путь Николая Рериха.* СПб., 2001; *Манин В.С. Константин Богаевский.* СПб., 2011; *Нехорошев Ю.И. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов.* Л., 1968.

⁴ *Грецкая Е.Е. Русский живописный исторический пейзаж: Истоки, становление и расцвет жанра.* Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2004 (Далее – *Грецкая Е.Е. 2004*). На основе диссертации ее автором подготовлено учебно-методическое пособие: *Грецкая Е.Е. Исторический пейзаж. Беседы об искусстве.* СПб., 2008.

⁵ Среди общих трудов упомянем: *Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа.* Т. 1–2. М., 1953–1959; *Манин В.С. Русская пейзажная живопись. Конец XVIII–XIX век.* СПб., 2012; *Манин В.С. Русский пейзаж.* М., [2001]; *Пилипенко В.Н. Пейзажная живопись.* СПб., 1994; *Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: Очерки.* М., 1974. Монография А.А. Фёдорова-Давыдова особенно ценна тем, что в ней рассматривается не только «чистый» пейзаж, но и пейзажные образы, входящие в структуру произведений других жанров.

⁶ Опыт столкновения привычных дискурсов недавно предложен в кн.: *Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников эпохи символизма.* М., 2014. Содержа-

ние монографии О.С. Давыдовой обширнее, чем можно предположить по заголовку труда. Огромный интерес вызывает замысел книги, посвященной не пейзажу как таковому, а художественной концепции и восприятию Пространства как сложнейшей универсальной категории в искусстве.

⁷ К. Кларк так вводит понятие «идеального пейзажа»: «Радость подражания, которой довольствовались Альберти и Беллини, не удовлетворяла Ломатто и братьев Карраччи. Пейзаж, как по содержанию, так и по композиции, должен подниматься до более высоких видов живописи, иллюстрирующих религиозные, поэтические или исторические сюжеты. А этого нельзя достичь элементарным введением небольшой группы фигур, разыгрывающих бегство в Египет или историю Эвридики: здесь необходимо передать настроение и характер всей сцены. Как поэтический язык происходит от обычной речи, так и составляющие картину черты следует искать в природе, руководствуясь их изысканностью, ассоциациями с древностью и способностью образовывать гармонические сочетания». (*Кларк К. Пейзаж в искусстве.* СПб., 2004. С. 132).

⁸ *Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории.* М., 1992. С. 250.

⁹ *Бенуа А.Н. История живописи всех времен и народов.* Т. 4. СПб., 2004. С. 185–186.

¹⁰ Там же. С. 186–188.

¹¹ Цит. по: *Богемская К.Г. Указ. соч.* С. 105.

¹² *Рёскин Дж. Искусство и действительность.* Новосибирск, 2006. С. 69–70.

¹³ *Рерих Н.К. По пути из варяг в греки // Рерих Н.К. Избранное.* М., 1979. С. 78.



Глава 1. Пейзаж в исторической картине 1860–1880-х годов

Обращаться к тематике пейзажной живописи приходится не только в собственном смысле художнику-пейзажисту. Пейзажный фон способен выступать неотъемлемой частью композиции в исторической и бытовой картине, в портрете, изредка в натюрморте. Хотя от портретиста или мастера исторической живописи, казалось бы, не требуется столь же тонкого понимания проблем, связанных с пейзажным образом, этого художника подстерегают другие трудности. Лишь справившись с ними, живописец сможет ввести изображение природы в то же эмоциональное и смысловое поле, каким заряжена вся картина. Далее речь пойдет о некоторых примерах исторической живописи, а также (в редких случаях) живописи бытовой, если в нынешнем восприятии – восприятии потомков – она вырастает до «исторической живописи на современный сюжет», где пейзажный элемент способствует решению задач, свойственных именно историческому жанру.

Место, отведенное пейзажу в исторической картине, варьируется количественно и качественно. Иной раз пейзаж ограничивается ролью инертного дополнения, необходимого для композиционной достоверности. Напротив, ближе к концу XIX века все чаще встречаются исторические полотна, в которых пейзаж берет на себя ранее невиданную активную роль, становясь не

менее важной составляющей целого, чем персонажи. В 1860–1880-е годы можно встретить историческую картину с разным, если можно так выразиться, удельным весом пейзажа: от минимального до весьма значительного. Оговоримся, что невнимание к пейзажному компоненту в исторической картине, действие которой происходит на открытом воздухе, не является недостатком произведения или архаическим признаком. Замысел картины иногда просто не требовал разработанного пейзажного фона, но, напротив, призывал как можно сильнее скрадывать его (см. Введение – о редуцированном пейзаже). На подобные случаи тоже указывается в дальнейшем.

К 1860-м годам в русской исторической живописи уже появилась картина, гениально использовавшая возможности пейзажа для нужд иного жанра – «Явление Христа народу» (1837–1857, ГТГ) Александра Андреевича Иванова (1806–1858), написанное по впечатлениям от итальянской природы после создания массы пейзажных этюдов и ряда самостоятельных новаторских картин, представляющих итальянские виды. Двадцатилетняя работа над огромным полотном привела Иванова, обучавшегося в классе исторической живописи, к «чистому» пейзажу, хотя, увлекшись пейзажной живописью, Иванов и в ней нередко оставался по существу мастером исторической картины. Обнаженные мальчики на его этюдах, в которых мастер исследует взаимодействие человеческого тела и цветных драпировок, расстеленных на земле или траве («На берегу Неаполитанского залива», ГТГ; «Три нагих мальчика», ГРМ), выступают у Иванова больше чем условными

◁ В.Д. Поленов. Христос и грешница. 1888.
Фрагмент

позирующими моделями – это порождения природы, возникшие на определенном этапе объективации ее творческой энергии. Их появление – историческое событие в жизни «натуры творящей».

В «Явлении Христа народу» широкий охват пейзажного пространства позволил создать обширную, но предельно ясную «топографическую схему» расположения персонажей и векторов их движения, смысл которой – в определении отношения каждого к Христу и к идее спасения верой в него, в большей или меньшей возможности обращения к христианству. В отличие от пейзажных этюдов Иванова, где подспудно отражена бурная геологическая история Земли, «Явление Христа

народу» знает лишь успокоенную природу, которая живет в своем собственном времени, обращаясь в вечность и несопоставимом с краткостью человеческого века¹.

Классическая гармоничность картины не сразу позволяет увидеть контрасты, заключенные в пейзаже «Явления Христа народу»: теплые тона желтоватой земли и холодную синеву неба и дальних гор, южный зной и прохладу воды в Иордане, бесплодную почву и раскидистое дерево, свежую зелень одних его ветвей и сухие листья на других ветвях. Двойственность природы, существующей всегда между двумя крайностями, отвечает продемонстрированной двуполосности человеческой натуры, которой равно свойственны противоположные стремления: к Христу и от него, горé и долу, к духовному процветанию или увяданию вдали от божества – источника вечной жизни. Пейзаж картины Иванова разворачивается не только по

А.А. Иванов.

ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ (ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ). 1837–1857.

Фрагмент





А.А. Иванов.

ЯВЛЕНИЕ МЕССИИ (ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА НАРОДУ).

1837–1857

горизонтали, но и по вертикали. «Верхний мир» охватывает холм, с которого спускается к людям Христос, и силуэт гор, на фоне которых вырисовывается его голова и плечи – тех самых гор, на которых проповедовал Иисус, где он преобразился, открыв свою божественную сущность, и где ветхозаветный Бог явил грозные знамения своего величия, даровав заповеди Моисею.

Из «нижнего мира» земной тверди поднимается с неловкой улыбкой раб «достаточного господина» и седобородый иудей; из глубины водоемов, подобно эволюционирующим амфибиям, выходят на берег старик с посохом и мальчик. По нисходящему направлению продвигаются фарисеи, римские всадники и смиренные женщины, однако именно эта группа одновременно оказывается ближайшей к Христу. Нет нужды повторять мысль о том, как удачно фигуры на картине увязаны с пейзажем, который перестает быть фоном и превращается в естественную среду, окружающую персонажей и придающую им полноценную жизненность.

Кроме колористических и композиционных средств, Иванов виртуозно пользует

еще одним способом, имеющим отношение главным образом к линии как выразительному средству: это упругая эластичность и графическое разнообразие постановки ступней ног на землю. Все персонажи картины Иванова, у которых видны ступни, по академической традиции лишены обуви (кроме Христа), и в сравнении, например, с «Последним днем Помпеи» (1833, ГРМ) К.П. Брюллова легко видеть, насколько естественно у Иванова фигуры ступают по земле, ощущая ее сопротивление и неровности, отчего зритель, даже не всегда осознавая почему, воспринимает изображение земли более глубоко и непосредственно.

Грандиозная картина Иванова, равно как его самостоятельные пейзажи и пейзажные решения в «Библейских эскизах», отсылают не к конкретным эпохам истории человечества или, быть может, даже самой планеты Земля, а в большей степени к категориям



Н.Н. Ге.

ВОЗВРАЩЕНИЕ С ПОГРЕБЕНИЯ ХРИСТА. 1859

священной истории, которая выше отдельных событий ставит единство божественного плана мироустройства (на языке теологов – домостроительство). Замечено, что часто в «Библейских эскизах» основное действие разворачивается на переднем плане, а после этого идет прорыв к дальнему плану, что воспринимается как смысловой переход от временного к вечному, от одной точки пространства – к беспредельности². Сопоставление «человеческого» переднего плана и «божественного» дальнего заложено и в композиции «Явления Христа народу».

Линия исторического пейзажа, идущая от творчества Александра Иванова, все же не могла получить широкое распространение уже потому, что она была связана с библейской тематикой, где подразумевалось изображение палестинской, южной природы, пусть даже на самом деле Палестину представляли по итальянским или крымским впечатлениям. Кроме того, уровень мастерства

Иванова делал подражание ему со стороны менее значительных художников изначально проигрышной затеей.

Дух итальянских этюдов Александра Иванова и его библейских эскизов живет лишь в нескольких ранних произведениях Николая Николаевича Ге (1831–1894)³. Эскиз «Возвращение с погребения Христа» (бумага на картоне, масло, 1859, ГТГ), очевидно, вторит пейзажным этюдам Иванова как в области техники, так и стилистически: по колориту, особенностям рисунка, по неуловимо схожей плавной, широкой ритмике⁴. Выбор иконографически необычного момента из Страстного цикла открывает череду столь же нечастых в изобразительном искусстве моментов евангельского повествования, на которых останавливает свое внимание Ге в последующем. Пейзаж эскиза кое-где намечен жесткой кистью, остро и общенно рисующей кроны деревьев, кустарник, склон зеленеющей горы слева. В противоположность этому плавными массами передана охристая земля, горы в правой части, тонкие стрелы облаков, ниспадающие складки одежд.

Ге удается придать закатному пейзажу элегическое звучание, но все же не создать образ вселенской катастрофы. «Всемирный закат», каким он должен стать в день смерти Спасителя, у художника не выражен. Соединить трагизм с гармонией в классицистическом духе было под силу Александру Иванову в некоторых библейских эскизах («Богоматерь, ученики Христа и женщины, следующие за Ним, издали смотрят на распятие», бумага коричневая, акварель, белила, 1850-е, ГТГ), но отнюдь не Николаю Ге, мастеру иного поколения, для которого подобное сочетание становится все менее осуществимым. В «Возвращении с погребения Христа» решение художника – в пользу невозмутимости. Позднее возобладает экспрессия.

Хронологически между эскизом «Возвращение...» и другим эскизом на евангельскую тему – «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса Христа, идущего к ним в дом» (1864*, ГТГ) – в творчестве Ге мы видим несколько пейзажных этюдов, обыгрывающих мотив заката и ночного освещения («Морской залив в Ливорно. Закат солнца», «Закат на море в Ливорно», оба – 1862; «Вид из Сан-Теренцо на Леричи ночью», 1862–1864, все – ГТГ). Эти драматические эффекты интересуют художника, вероятно, в связи с замыслом создания религиозной картины, действие которой происходило бы на открытом воздухе, наряду с интерьерной «Тайной вечерей» (1863, ГРМ). Эскиз «Мария, сестра Лазаря...» отличается тонко выстроенным взаимодействием сюжетной основы и пейзажного образа. Христос появляется возле дома благочестивых сестер в печальный момент: недавно умер и был похоронен их брат Лазарь. Ге избирает иконографически необычный, как будто незначительный момент повествования, завершающегося сценой воскрешения Лазаря, в которой Христос являет свою власть над жизнью и смертью и, согласно традиционному толкованию, прообразует собственное Воскресение.

Теперь отразившиеся в картине стихийные силы природы успешно формируют

* Здесь и далее: где не указана техника, работа выполнена маслом на холсте.

необходимый образно-эмоциональный строй произведения. Закатное солнце льет свои лучи из-за дома, так что фигура Христа светится отраженным светом, падающим со спины и слева (напоминая знаменитую живописную находку К.Д. Фридриха в «Теченском алтаре»). Силуэт приобретает величие, и образ может аллегорически прочитываться с помощью евангельского стиха «Я свет миру» (Ин. 8:12). Подъем дороги, требующий усилия при каждом шаге, обостряет впечатление усталости путника. Ге не прибегает к символам как таковым, но в деталях пейзажа сама собой проступает «интуитивная» символичность: темный провал входа в каменное жилище напоминает скальную гробницу, возвещающая о Господних Страстях, виноградная лоза на подпорке в непосредственной близости наводит на мысль о таинстве причастия, Воскресении и вечной жизни. В эскизе «Мария, сестра Лазаря...» «отражено душевное равновесие и одновременно ожидание доброго и согласного общения», «гармония душевного умиротворения людей и вечернего покоя природы»⁵.



Н.Н. Ге.

МАРИЯ, СЕСТРА ЛАЗАРЯ,
ВСТРЕЧАЕТ ИИСУСА ХРИСТА,
ИДУЩЕГО К НИМ В ДОМ. 1864

После этого эскиза, наиболее «ивановского» по сочетанию внешней красоты и глубины религиозного содержания, но так и не осуществленного в форме законченной картины, Ге, работая над евангельской тематикой, обращается к ноктиурну. Художественный язык мастера уже ищет оригинальные формулы экспрессии как в изображении протагонистов, так и в пейзажном фоне.

Спасителя со следами крови, с надписью иронии, заменившей преступление; около венеч терновый – поругание до мучения и крови. Это место и эти орудия перестали быть только ими – за немое свидетельство стали местом и знаками искупления.

Чрез такое место навстречу, мимо проходят свидетели слова и не только страдания и смерти, но и великого торжества.



И.И. Ге.

Вестники Воскресения. 1867

Картина «Вестники Воскресения» (1867, ГТГ) располагается в начале этого пути. Современники художника, прохладно отзываясь по поводу «Вестников...», как удачу отдельно отмечали пейзаж в произведении⁶. Оно не стало шедевром художника, так как пластическое решение не смогло ясно отобразить умозрительную идею⁷, поразительно косноязычно, но и с огромной силой проповеднической убежденности выраженную в письме Ге Г.Г. Гагарину от 10 апреля 1867 года: «На рассвете первого дня недели, на Голгофе, лобном месте лежат позорные кресты, за спехом к празднику не убранные; посредине крест

Образом чего станут они как свидетели – путь их, как и цель противоположны.

Одни, отказавшись от правды, продали свидетельство по совести; взяв ложь, переживают все изгибы падения; наглое осмеивание себя же в поступке, воровстве друг у друга воровской добычи... Нежелание сначала, невозможность потом обернуться, чтобы увидеть торжество правды, великую радость, которую тут же несет другой свидетель. Одним словом, падение до ничтожества, до безобразия. Они идут – молчать о правде и подтверждать своим безобразием ложь: силу тьмы, несуществования.

Мария Магдалина, веря в правду, увидела Христа воскресшего, она спешит возвестить эту великую радость тем, кого он любил, и всему миру.

Мария Магдалина стала заревом иного света, встречая у самого источника мрачный образ тьмы, уже сравнением вступает в борьбу и тем самым начинает ряд побед – историю свободы человека, венчанную в Воскресенье Сына Человеческого...

Для составления пейзажа картины я пользовался фотографиями, снятыми на месте в Иерусалиме (Day and Son, London), приняв в расчет реставрацию места в данный исторический момент»⁸.

Синеющий склон холма и предрассветное небо вторят светлой фигуре Магдалины. Каменистая почва, занимающая значительную часть композиции, и башни Иерусалима оттеняют почти черные силуэты стражей. Анализировать эффекты пейзажного целого затруднительно из-за сильно затемненного колорита, однако нельзя не отметить изображение неба, где соседство траурных багровых и сизых облаков со светлеющим желтоватым тоном восходящего солнца говорит и о забытых еще страданиях, и о торжестве Воскресения, в которое пока трудно поверить.

После нескольких вариантов картины «В Гефсиманском саду» (1869–1880-е, ГТГ; 1868, Национальный музей «Киевская картинная галерея»; 1869, Ивановский областной художественный музей) Ге почти на два десятилетия оставил религиозную живопись, а в конце 1870-х – начале 1880-х, как известно, практически отказался от художественного творчества. Анализировать пейзажное решение картины «В Гефсиманском саду» из московского собрания также трудно из-за сильного потемнения живописи, которая, очевидно, и в начале своего существования была выполнена в тонах весьма сильно зачерненных. Вариант, хранящийся в Иванове, светлее и разборчивее, но представляется менее сгармонизированным, что неудивительно, так как он является авторским повторением, выполненным по заказу К.Т. Солдатёнок. Ге отыскивает лаконичную до аскетизма и в этой сдержанности предельно емкую изобразительную формулу отчаяния, душевной боли, богооставленности. Пейзаж играет здесь роль, которую трудно переоценить, но все же ощущается, что творческий поиск художника пока не завершен

и протекает мучительная эволюция от традиционных типов изображения к типам, никем еще не опробованным.

Выбор предельно темного колорита картины, попавшей в собрание П.М. Третьякова, вызван, быть может, попросту трудностями в трактовке поверхности земли и ее «места соединения» с фигурой Христа. Таким образом, вместо веского художественного высказывания Ге иной раз вынужденно прибегает к художественному «молчанию». В московском варианте удалось избежать постромагической тривиальности в изображении эффектов лунного света, рисунка ветвей и просвечивающего сквозь них ночного неба. Вариант, хранящийся в Иванове, в этом отношении банальнее; затверженная со времен романтизма схема ноктюрна чувствуется в нем сильнее: в цветовом тоне неба, в серебристых бликах на деревьях, в сетке ветвей, напоминающих протянутые костлявые руки, в замшелых камнях, на которых лежат пятна теней. Во всех вариантах сохраняется сознательно используемая композиционная особенность: наклонная из-за неровности рельефа линия горизонта проходит над плечом Иисуса, напоминая о перекладине креста, несомого на Голгофу⁹.

Иконография картины «В Гефсиманском саду» заменяет более привычную иконографию Моления о чаше, предполагающую мистическое видение чаши, которую суждено до дна испить Христу, и ободряющего ангела. Иисус в композициях такого рода обычно показан в профиль, так как обращен лицом к чудесному видению. Рациональная религиозная вера Ге, близкая толстовству, конечно же, отвергала подобные интерпретации Евангелия. В трактовке Ге Христос представлен анфас и предоставляет возможность лицезреть следы жестокой борьбы с самим собой и невыносимых душевных мучений. В журнале «Всемирная иллюстрация» анонимный автор утверждал, что выражение лица Иисуса «страшно и безнадежно; какая-то суровая, сдержанная ненависть отпечатлевается в каждой черте этого лица; оно неумолимо, грозно... Христос г. Ге мог бы собрать заговорщиков, мог бы резать и жечь, мог бы воздвигать костры

и пытки и сойтись в этом со святыми отцами инквизиции... Фигура его... освещенная каким-то искусственным, страшносудным, иосафатовским (в Иосафатовой долине близ Иерусалима, по иудейским и христианским представлениям, в конце времен народы будут собраны, чтобы предстать перед Страшным судом. – А.С.) светом, является громадной ложью, не имеющей никакого оправдания»¹⁰. В образе Спасителя у Ге отныне человеческое главенствует над божественным и требует от зрителя немалых нравственных усилий для того, чтобы в непривлекательном облике страстотерпца провидеть Бога – источник любви и добра. Пейзаж в картине столь же далек от расхожего образа целительной, благодатной природы, как Христос Ге – от иконописного Христа¹¹.

В конце жизни Ге выступает с картинами, продолжающими его размышления над темой Страстей Господних. История появления и бытования этих произведений, обреченных на самые разноречивые оценки, хорошо известна. Вариантов картины, изображающих Распятие, Ге написал несколько. Один из первых, уничтоженных художником, известен по описаниям в мемуарах. Е.Ф. Юнге, дочь художника и скульптора Ф.П. Толстого, сообщает, что фигур разбойников на полотне не было, но присутствовала Мария Магдалина, толпа народу и римские воины, тогда как «фон составляла стена города и вьюгой поднятый, как-то зловеще освещенный, желтый песок»¹².

Обратимся к единственному сохранившемуся варианту «Распятия» (1892, Музей Орсе, Париж). Проблема освещения действительно играет ключевую роль в образном строе полотна. Контрастирующий холодный свет среди темноты, в которой материализуется отчаяние и безнадежность, появился у Ге в более ранних картинах «Христос в Гефсиманском саду» и особенно «Выход Христа с учениками в Гефсиманский сад» (1889, ГРМ), но в последней фон слабо проработан. Иначе – в «Распятии», где появляется один из самых необычных для религиозной картины пейзажей. Он способен напомнить разве что случай «Христа

в пустыне», но в той же степени отличен от пейзажа этой картины Крамского, как внешне спокойная созерцательность последней – от крайней экспрессивности в работе Ге. Наступила глубокая тьма, что согласуется с евангельским рассказом («Было же около шестого часа, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце, и завеса в храме раздралась по середине», Лк. 23:44), но земля освещена под острым углом резкими, холодными лучами, неясно откуда льющимися. Они страшны тем, что не могут разогнать тьму, как зажженный среди ночи фонарь (нельзя не вспомнить «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» Гойи), и тем, что заставляют видеть то, на что смотреть без ужаса невозможно. Кажется, и направление потока света не вполне совпадает с линией теней, отбрасываемых крестами.

Тектоническое построение картины теряет устойчивость из-за того, что фигуры казенных не касаются земли. Эффект усиливается срезом фигуры разбойника справа и недописанной фигурой солдата, нелепо зависшей в воздухе: деталь, если и не умышленная, то удачно самообразовавшаяся. Все сдвинуто со своих мест в этой вселенской катастрофе. Там, позади небольшого клочка неплодородной почвы, ничего нет, и линия горизонта очерчивает узкую пространственную площадку. Часть композиции с изображением земли, между тем, наиболее полно сохраняет связь с натурными наблюдениями: поверхность довольно тщательно разработана, прописаны камни и пробивающиеся травы, доска от креста. По сравнению с безжизненной каменной выстилкой, выбранной Крамским для «Христа в пустыне», пейзаж «Распятия» не столь суров, но трагизм картины Ге все равно значительно жестче. Нам представляется, что ей присуще свойство, возвещающее начало нового периода в русском искусстве, периода главным образом символистского, а именно совмещение реалистической наблюдательности и мистифицирующего, так сказать, «острающего» контекста, в который погружены «черточки» натурального восприятия. В «Распятии» функцию преобразования реальности выполняет неесте-



Н.Н. Ге.
РАСПЯТИЕ. 1892

ственное освещение, темнота фона с открытым подмалевком и своеобразие колорита.

Вернемся на два десятилетия назад. Кенозис, то есть самоуничтожение Иисуса, добровольное принятие им оскорблений, физических страданий и смерти, в 1870-е годы становится предметом раздумий другого художника – Ивана Николаевича Крамского (1837–1887), автора картины «Христос в пустыне» (1872, ГТГ) и огромного неоконченного полотна «Хохот (Радуйся, царь Иудейский)» (конец 1870-х – 1880-е, ГРМ). Для «Христа в пустыне» был написан по фотографии крымский скалистый пейзаж¹³, отвечавший

сюжету в силу своей угрюмости, однообразия, бесплодности. По всей вероятности, Крамской запечатлевает тот момент в евангельском повествовании, когда Христу, проводящему в посте и молитве сорок дней в пустыне, должен явиться Сатана-искуситель: «Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола, и, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал» (Мф. 4:1-2).



И.И. Крамской.
ХРИСТОС В ПУСТЫНЕ. 1872

Пейзаж «Христа в пустыне» состоит главным образом из двух противопоставленных частей: безоблачного неба, мерцающего в утренних сумерках, и каменистой земли. Лишь несколько плоских облаков помещено у горизонта, чтобы совершить колористический переход к изображению скалистого грунта. Поражает как внешняя утомительная монотонность этой части пейзажа, так и неистощимая вариабельность форм, созданных природой из камня. Где-то выстилающая поверхность образовала выступы, подобные горным хребтам, где-то впадины, заполненные каменной крошкой; валуны то прилегают к земле, то диагонально выступают из нее, то образуют башенки, то блоки, удобные для сидения; есть также небольшие осколки всех видов и размеров. Большое внимание, уделенное на полотне мотиву камня, может объясняться напрямую посредством евангельского текста, где в повествовании об искушении Христа камень упоминается дважды. Его небольшие отколовшиеся куски как будто напоминают о словах Сатаны, обращенных к Иисусу: «Если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами» (Мф. 4:3). Вид босых натруженных и запыленных ног Христа, так не похожих на идеальные академические «следки» персонажей Александра Иванова, передает в картине физическую и нравственную боль странничества и также способен напомнить об одной строке Евангелия от Матфея: «И говорит Ему [Сатана]: если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, и не преткнешься о камень ногою Своею» (Мф. 4:6).

Хотя привычнее остается взгляд, согласно которому Крамским изображен момент, когда Христос в конце пребывания в пустыне собирает душевные силы, чтобы выйти к людям и начать проповедовать им¹⁴, нам представляется более уместным говорить о неканоническом изображении искушения, еще далекого от окончания. Фигуру самого искусителя, немислимую в светской живописи эпохи позитивизма, заместил именно пейзаж, воплощающий не божественное творение, а дьявольское наваждение. Пространство подчеркивает одиноче-

ство и сосредоточенность Христа. «Светлая прозрачная тональность картины, передающая неуловимые оттенки световоздушной среды, позволяет почувствовать безграничные просторы этого пространства»¹⁵.

Будучи, несмотря на работу по фотографиям, несомненной удачей Крамского, этот ландшафт дополняет представление об истории русского пейзажа той поры, выполняющего другие функции. Фон «Христа в пустыне» не примыкает к направлению национального пейзажа и не призван передавать восхищение созданиями природы. Внимание к поверхности земли в картине Крамского напоминает аналогичный интерес Александра Иванова, однако художественные результаты противоположны: Иванов созерцает в камнях, песке, почве и травах многообразие жизни и скрытую динамику, тогда как Крамской подчеркивает пугающую статику инертной массы, подобной какой-то скучной и ненатурально подсвеченной театральной декорации. Ее поверхность со стереоскопической четкостью, исключительной употреблением любых смягчающих светотеневых эффектов, настойчиво выступает из картинного поля. Небо словно полинявшее, жухлого тона, и даже облака у горизонта выглядят удушливыми испарениями. Природа не вмещает в себе Бога, но противопоставлена ему как дело рук незримого искусителя – вот едва ли не уникальный в своей последовательности пример такого пейзажного образа в русской живописи.

Ригоризм образного строя произведения Крамского и Ге, изображающих Христа страдальца, предстает особенно выпукло в сравнении с картиной Василия Григорьевича Перова (1833–1882) «Христос в Гефсиманском саду» (1878, ГТГ). Эмоциональное содержание в целом остается тем же, что и в ранее рассмотренных работах, но смещаются некоторые акценты. Вместо муки на грани отчаяния Перову вольно или невольно удастся передать нечто вроде мистического экстаза, того вдохновенно-томительного состояния духа, что знакомо пророкам и поэта́м. Пейзажное окружение соответствует такому прочтению сюжета: Гефсиманский сад у Перова – не безвыходный лабиринт,