

АКСЕЛЬ ПАНЦЕР

Размышления
у картины
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

живопись • история • размышление

Аксель Панцер

Размышления у картины. Часть первая

<https://litres.ru/74539102>

SelfPub; 2026

Аннотация

То, что написано в этой книге, — не окончательная расшифровка произведения. Картина не задача с одним правильным ответом. Особенно большая картина. Один человек увидит в «Христе в пустыне» прежде всего религиозный смысл. Другой — философию выбора. Третий — трагедию одиночества. Один зритель увидит в «Неизвестной» холодность. Другой — достоинство. Третий — защитную маску. Важно лишь отличать собственное впечатление от исторического факта. Именно поэтому в рассказах я старался разделять: что известно, что рассказывал художник, что сохранили документы, что предполагают исследователи, и что является нашим сегодняшним размышлением перед полотном.

Аксель Панцер

Размышления у картины. Часть первая

РАЗМЫШЛЕНИЯ У КАРТИНЫ

Часть первая

Аксель Панцер

Пролог

Перед тем как войти в зал

Эта книга начинается с небольшого отсутствия. В ней нет репродукций картин, о которых пойдёт речь. Это сделано сознательно. Казалось бы, книга о живописи обязательно должна показывать читателю сами полотна. Рядом с рассказом о Репине должна находиться репродукция Репина, рядом с Шишкиным — Шишкин, рядом с Врубелем — Врубель. Так привычнее. Так удобнее. Открыл страницу — и изображение перед глазами. Но живопись плохо переносит уменьшение. Особенно большая живопись.

Картина размером в несколько метров, превращённая в изображение шириной пятнадцать сантиметров, становится уже немного другой картиной. Исчезает масштаб. Пропадает расстояние между фигурами. Детали, над которыми художник работал неделями, превращаются в цветные точки. Ме-

няется глубина теней. Искажается цвет. Красный становится слишком ярким или, наоборот, глухим. Тёмные участки проваливаются в чёрное. Светлые теряют оттенки. Фактура холста исчезает совсем.

Иногда репродукцию ещё обрезают по краям. Иногда печать делает её слишком холодной. Иногда слишком тёплой. Иногда изображение оказывается настолько маленьким, что зритель запоминает лишь общий сюжет. И тогда возникает странная ситуация: книга вроде бы показывает картину, но одновременно мешает её увидеть. Поэтому здесь выбран другой путь. Я сознательно не помещаю репродукции полотен в рассказы и предлагаю читателю, если есть такая возможность, увидеть оригинал в музее. Подойти к нему. Сначала издалека. Потом ближе. Отойти снова. Посмотреть не только на сюжет, но и на размер полотна. На мазок. На поверхность краски. На то, насколько велики фигуры по отношению к человеку, стоящему перед ними.

Увидеть, как музейный свет ложится на холст. И почувствовать разницу между знанием о картине и встречей с ней. Если же поездка в музей невозможна, сегодня есть другой хороший способ.

Большинство крупнейших музеев публикуют на своих официальных сайтах оцифрованные изображения произведений в высоком разрешении. Там картину можно приблизить, рассмотреть лицо персонажа, руку, фрагмент одежды, траву на переднем плане, едва заметную фигуру вдали. И

главное — такая цифровая версия обычно значительно ближе к музейному оригиналу по цвету и детализации, чем случайная репродукция из книги, открытки или найденная где-то в интернете картинка.

Поэтому эта книга не хочет заменять картину. Она хочет привести к ней.

Зачем вообще рассказывать о картинах ?

Можно ведь просто смотреть. Иногда это действительно лучший способ. Войти в музей. Остановиться. Ничего заранее не читать. Не узнавать дату. Не искать биографию художника. И спросить себя: что я вижу? Что произошло здесь? Почему этот человек смотрит именно так? Почему дерево стоит здесь, а не там? Почему художник сделал небо таким большим? Почему свет падает именно на это лицо? Почему картина тревожит, хотя в ней почти ничего не происходит? Такой первый взгляд очень важен. Он принадлежит только зрителю. Но потом появляется желание узнать больше. Кто эти люди? Существовали ли они на самом деле? Почему художник выбрал этот сюжет? Сколько лет он писал картину?

Как её встретили современники? Почему один критик восхищался, а другой возмущался? Как полотно оказалось в музее? Что в нём исторический факт, а что художественный вымысел? И почему мы продолжаем смотреть на него через сто или сто пятьдесят лет? Вот на этом месте и начинается эта книга.

Это не учебник по истории искусства

Здесь не будет попытки перечислить все школы, направления, даты выставок, художественные объединения и особенности техники каждого мастера. Всё это важно. Но существует множество прекрасных книг, где история искусства изложена значительно полнее и систематичнее. «Размышления у картины» устроены иначе. Это серия рассказов о встрече человека с живописью. Каждый текст начинается не с даты рождения художника и не с определения художественного направления. Он начинается с картины. С того, что находится перед глазами. Вот одиннадцать людей тянут баржу по волжскому берегу. Вот девочка сидит за столом рядом с персиками. Вот над талым снегом кричат первые грачи.

Вот маленькие люди держатся за обломки корабля среди огромного моря. Вот женщина в открытой коляске смотрит на нас так, будто это мы должны объяснить, кто мы такие. Вот луна отражается в Днепре. Вот боярыня поднимает два пальца над толпой. Вот трое богатырей смотрят за горизонт. Вот отец в ужасе прижимает к себе раненого сына. Вот дети тянут тяжёлую бочку. Вот человек неожиданно возвращается домой. Вот Христос сидит один среди камней. Вот Демон смотрит на прекрасный мир и словно не может найти в нём места. Вот Алёнушка сидит у тёмной воды. А в самом конце первой части запорожцы смеются так громко, что их хохот, кажется, выходит за пределы холста.

Мы сначала смотрим. И только потом начинаем узнавать.

О чём эти рассказы?

Формально — о русской живописи. Но только формально. На самом деле они о людях. О страхе. О труде. О детстве. О свободе. О вине. О возвращении. Об одиночестве. О выборе. О вере. О власти. О сострадании. О времени. О том, как человек ведёт себя перед лицом истории. И о том, что происходит с человеком, когда никакой большой истории вокруг вообще нет. Картины позволяют говорить обо всём этом без отвлечённых рассуждений. Перед нами всегда есть конкретный образ. Лицо. Жест. Комната. Поле. Дорога. Море. Пруд. Кусок хлеба. Свеча. Письмо. И через эту конкретную вещь вдруг открывается гораздо более широкий вопрос.

Почему именно эти картины?

В русской живописи слишком много великих произведений, чтобы двадцатью рассказами составить даже приблизительно полный список. Поэтому эта книга не называется: «Двадцать лучших картин русской живописи». Такого списка вообще не существует. Нельзя объективно расставить Репина, Левитана, Сурикова, Врубеля, Шишкина, Васнецова и Крамского по местам. Да и незачем. Картины первой части выбирались по другому принципу. Мне хотелось показать разные способы разговора художника со зрителем. «Бурлаки на Волге» позволяют увидеть, как большая социальная тема раскрывается через одиннадцать разных человеческих характеров. «Девочка с персиками» — как свет и обычное летнее утро могут сохранить ощущение детства.

«Грачи прилетели» — как почти незаметное изменение природы превращается в событие. «Девятый вал» — как красота может существовать рядом со страхом. «Неизвестная» — как один взгляд заставляет зрителя выносить суждение о человеке, которого он совершенно не знает. «Лунная ночь на Днепре» — как живопись заставляет светиться холст без всякой настоящей лампы. «Боярыня Морозова» — как один жест способен разделить огромную толпу. «Над вечным покоем» — как пейзаж начинает говорить о времени и человеческой жизни. «Богатыри» — как народная легенда получает зрительный образ, который затем сам становится частью культуры. «Иван Грозный и сын его Иван» — как картина может остановить секунду, когда поступок уже совершён, а исправить его невозможно.

«Утро стрелецкой казни» — как художник показывает казнь, не изображая самой казни. «Рождь» — как обыкновенное поле становится почти монументальным образом земли. «Тройка» — как повседневная сцена обнаруживает социальную несправедливость сильнее любого лозунга. «Не ждали» — как несколько секунд семейной встречи способны рассказать о годах отсутствия. «Пётр I допрашивает царевича Алексея» — как государственная история входит в отношения отца и сына. «Московский дворик» — как самый обычный день может оказаться достойным сохранения. «Христос в пустыне» — как живопись пытается изобразить не действие, а внутреннее решение. «Демон сидящий» — как цвет,

форма и символ могут передать чувство человека, которому словно тесно в окружающем мире.

«Алёнушка» — как реальная девушка превращается в образ, который начинает жить рядом со сказкой. И наконец, «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» — как живопись может почти буквально заставить нас услышать человеческий смех. Это не рейтинг. Это маршрут.

От реальности к символу

Порядок рассказов тоже выбран не случайно. Мы начинаем с реалистической живописи XIX века. С людей. С труда. С повседневности. Постепенно в книгу входят исторические полотна. Затем пейзаж становится всё более философским. Появляется сказка. Религиозная тема. Символ. Врубель. Васнецов. Так первая часть постепенно проходит путь от почти документально ощутимой реальности к образам, которые уже невозможно объяснить одной бытовой ситуацией. Но между ними нет стены. Репин и Врубель очень разные. Шишкин и Крамской говорят разными художественными языками. Перов и Поленов могут увидеть один город совершенно по-разному. И всё же их объединяет одно. Они смотрят внимательно.

Наверное, в этом и состоит задача художника

Мы все видим примерно один и тот же мир. Деревья. Лица. Небо. Комнаты. Лошадей. Дороги. Поле. Воду. Но художник иногда смотрит немного дольше остальных. Там, где другой человек скажет: — Старый двор, Поленов остановит-

ся. Там, где прохожий увидит бедную девушку возле дороги, Васнецов запомнит её лицо. Там, где многие увидят просто крестьян, тянущих баржу, Репин увидит одиннадцать отдельных судеб. Художник не обязательно видит другой мир. Очень часто он видит тот же самый мир внимательнее.

Поэтому здесь мало профессионального языка

В искусствоведении существует множество необходимых терминов. Композиция. Колорит. Тон. Пленэр. Светотень. Перспектива. Символизм. Романтизм. Реализм. Я буду использовать их тогда, когда они действительно помогают увидеть картину. Но не ради самих терминов. Эта книга написана не для экзамена. Не нужно после каждой главы запоминать даты. Не нужно уметь отличать направление по списку признаков. Гораздо важнее другое. После рассказа снова посмотреть на картину. И увидеть то, чего сначала не заметил. Если это произошло, значит, текст выполнил свою задачу.

Кому предназначена эта книга?

Тем, кто любит живопись. И тем, кто пока уверен, что почти ничего в ней не понимает. Возможно, вторым даже в большей степени. Очень часто человек входит в музей и чувствует себя немного неуверенно. Перед ним знаменитая картина. Он знает, что она великая. Знает имя художника. Но смотрит и думает: а что именно я должен здесь увидеть? Ответ простой: ничего не должен. Сначала нужно увидеть то, что видится именно вам. Потом можно узнать историю. Послушать другого человека. Прочитать книгу. Вернуться.

И посмотреть ещё раз. Понимание искусства редко происходит мгновенно. Оно растёт.

Возраст читателя здесь тоже не главное

Эти рассказы можно читать подростку. Можно взрослому человеку. Можно человеку, впервые заинтересовавшемуся русской живописью. Можно тому, кто знает её давно. Я сознательно старался избегать языка, понятного только специалистам. Но и упрощать картины до школьной формулы не хотелось. Потому что ребёнок или подросток способен размышлять о сложных вещах. О смерти. О совести. О свободе. О несправедливости. О выборе. Нужно только говорить человеческим языком.

Картина не обязана нравиться

Это тоже важно сказать в начале. Возможно, какая-то из двадцати картин оставит вас равнодушным. Возможно, знаменитое полотно вообще не понравится. Это нормально. Музей — не храм обязательного восхищения. Не существует правила: если Репин великий художник, значит, вы обязаны любить каждую его картину. Можно не любить. Можно спорить. Можно не соглашаться с трактовкой исторического события. Можно считать один художественный язык близким, а другой — чужим. Но желательно сначала посмотреть внимательно. Не отвергать картину через три секунды. Дать ей возможность объясниться.

И рассказ тоже не должен становиться последним словом

То, что написано в этой книге, — не окончательная расшифровка произведения. Картина не задача с одним правильным ответом. Особенно большая картина. Один человек увидит в «Христе в пустыне» прежде всего религиозный смысл. Другой — философию выбора. Третий — трагедию одиночества. Один зритель увидит в «Неизвестной» холодность. Другой — достоинство. Третий — защитную маску. Важно лишь отличать собственное впечатление от исторического факта. Именно поэтому в рассказах я старался разделять: что известно, что рассказывал художник, что сохранили документы, что предполагают исследователи, и что является нашим сегодняшним размышлением перед полотном.

Лучше один раз увидеть

Есть старая фраза, которую часто произносят слишком легко: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. В случае с живописью она почти буквальна. Можно прочесть двадцать страниц о «Боярыне Морозовой». Но только перед огромным оригиналом становится понятно, насколько мала человеческая фигура перед этим многолюдным пространством и одновременно насколько мощно поднятая рука Морозовой удерживает всю композицию. Можно тысячу раз увидеть «Девятый вал» на экране. Но большой холст иначе заставляет почувствовать масштаб волны. Можно знать «Богатырей» с детства. А потом впервые увидеть оригинал и обнаружить, что кони и фигуры обладают совсем другой физической тяжестью.

Размер — тоже язык живописи. Репродукция почти всегда отнимает у картины этот язык.

Поэтому я прошу читателя об одной вещи

Не ограничивайтесь этой книгой. Если рассказ заинтересовал — найдите картину. Лучше всего — в музее. Если это невозможно — на официальном сайте музея, где хранится оригинал. Откройте цифровое изображение высокого качества. Увеличьте. Посмотрите на лицо. Потом уменьшите и посмотрите на композицию целиком. Вернитесь к детали. Отойдите снова. И только после этого решите, что вы думаете о картине. Не что думал критик XIX века. Не что написал автор этой книги. Не что принято говорить в учебнике. А что увидели именно вы.

Зачем тогда нужен автор?

Наверное, чтобы стоять рядом. Не впереди картины. Не заслоняя её. Рядом. И иногда говорить: — Посмотрите вот сюда. — А заметили эту руку? — Почему этот человек стоит именно здесь? — Видите маленькую свечу? — А что произойдёт, если мысленно убрать дорогу? — Почему художник не показал саму казнь? — Почему эта девушка не смотрит на нас? — Почему человек, обладающий огромной силой, сидит так, словно ему негде жить? После хорошего разговора хочется снова смотреть. Если вместо этого хочется только закрыть картину и запомнить готовый вывод, значит, разговор был неудачным.

Эти рассказы — приглашение

Не лекция. Не каталог. Не энциклопедия. Приглашение пройти через двадцать картин. Медленно. От одной к другой. Остановиться. Рассмотреть. Узнать историю. А потом ненадолго остаться с произведением наедине. Потому что в конце концов между картиной и зрителем всегда остаются только двое. Художника уже может не быть несколько столетий. Автор книги замолчит. Экскурсовод уйдёт к следующей группе. Музейный зал станет тише. И останетесь вы. И полотно. Возможно, именно тогда начнётся самое интересное. Потому что искусство живёт не только в момент, когда художник ставит последний мазок. Оно снова начинает жить каждый раз, когда перед картиной останавливается новый человек и действительно смотрит.

Теперь можно перейти от разговора о самом способе смотреть к первой встрече с полотном. Начнём с картины, где один общий труд постепенно распадается на одиннадцать человеческих характеров.

Размышления у картины

Рассказ первый

Одиннадцать человек на берегу Волги

Илья Репин. «Бурлаки на Волге»

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово

«бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Иногда знаменитая картина начинает мешать самой себе. Мы слишком хорошо знаем её название. Видели репродукцию в учебнике, на открытке, в альбоме. Возможно, ещё в школе слышали слова учителя о тяжёлом народном труде и положении простого человека в России XIX века. Название запомнилось — «Бурлаки на Волге». И постепенно нам начинает казаться, что мы знаем и саму картину. Но попробуем на минуту забыть всё, что о ней говорили. Представим, что мы впервые вошли в музей, остановились перед большим полотном и ещё даже не прочитали табличку с именем художника. Перед нами берег огромной реки. Жаркий день. Песок словно нагрет солнцем. Вдали голубеет вода, почти сливаясь с небом. Пространства много, воздуха много, света тоже много.

И по этому светлому берегу идут люди. Одиннадцать человек. Они соединены одной верёвкой, одной работой и одним направлением движения. Шаг за шагом. Медленно. Тяжело. Сначала взгляд воспринимает их почти как единое целое — тёмную человеческую массу на фоне светлого берега. Но стоит задержаться возле картины чуть дольше, и происходит удивительная вещь. Толпа исчезает. Перед нами оказываются люди. Каждый — отдельный. Каждый — со своим лицом. Каждый идёт по этому берегу немного по-своему. И именно здесь, пожалуй, начинается настоящий Репин.

Встреча на Неве

Если плотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

В конце 1860-х годов Илья Репин был ещё молодым художником. Он учился в Императорской Академии художеств в Петербурге, много рисовал, изучал старых мастеров, осваивал правила академической композиции. Художника учили обращаться к возвышенным сюжетам — истории, Библии, античности. И вдруг рядом с этой академической жизнью возникла совершенно другая картина. Не написанная красками. Настоящая. В 1868 году Репин увидел на Неве бурлаков. Сегодня само это слово уже требует объяснения. До широкого распространения паровых судов большие суда нередко приходилось перемещать против течения при помощи человеческой силы. Рабочие впрягались в длинную бечеву и шли вдоль берега, тянув судно за собой. Таких работников и называли бурлаками.

Работа была тяжёлой. Лямка давила на грудь и плечи. Под ногами был песок, камни, грязь. Иногда приходилось идти много часов подряд. Но Репина поразила, вероятно, не только тяжесть их труда. Он увидел контраст. Рядом была нарядная летняя публика — люди, приехавшие отдыхать, гулять, наслаждаться хорошей погодой. И здесь же двигались измученные, плохо одетые люди, буквально впряжённые в

работу. Два мира находились почти рядом и словно не замечали друг друга. С этого впечатления и начала постепенно рождаться будущая картина. Государственный Русский музей указывает, что впервые бурлаков Репин увидел именно на Неве в 1868 году, а над самим полотном работал в 1870–1873 годах.

Но одного впечатления Репину было мало. Он хотел увидеть этих людей ближе. Не придумать бурлака. Не создать отвлечённый образ «бедного народа». А познакомиться с настоящими людьми. И художник отправился на Волгу.

Художник идёт рядом

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Представьте молодого человека с альбомом среди бурлаков. Вряд ли они сразу понимали, чего он от них хочет. Зачем этот господин смотрит? Почему задаёт вопросы? Почему рисует? Репин наблюдал их во время работы, разговаривал во время отдыха, делал наброски лиц и фигур. Мало-помалу будущие персонажи переставали быть для него просто рабочими. У них появлялись имена. Характеры. Привычки. Интонации. Истории. Так среди них появился человек, который станет центральной фигурой картины, — Канин. Когда мы смотрим на «Бурлаков», взгляд довольно быстро на-

ходит его впереди. На голове у него старая тряпичная повязка. Лицо загорелое, бородатое. Одежда почти превратилась в лохмотья.

Но странное дело: униженным Канин не выглядит. Устал — да. Измучен тяжёлой жизнью — возможно. Но в его лице остаётся спокойное человеческое достоинство. Репин узнал, что Канин когда-то был связан с церковью и затем оказался среди бурлаков. Художника этот человек особенно заинтересовал. В материалах Русского музея Канин назван любимым героем Репина среди персонажей полотна и опытным головным бурлаком — «шишкой». Посмотрите на него внимательнее. Он не просит нас о жалости. Вообще никто на этой картине не просит нас о жалости. И это чрезвычайно важно. Репин мог написать иначе. Мог заставить бурлаков страдать напоказ. Мог изобразить слёзы, отчаяние, падение человека на землю. Мог превратить картину почти в обвинительный плакат.

Но он этого не сделал. Люди просто идут. И от этого картина действует ещё сильнее.

Одиннадцать характеров

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Теперь попробуем двигаться взглядом вдоль всей груп-

пы. Рядом с Каниным идёт могучий бородатый человек. Есть здесь и Илька-моряк, смотрящий почти прямо на зрителя. Есть человек с трубкой, словно даже в тяжёлой работе сумевший сохранить некоторое безразличие к окружающему. А ближе к середине группы — молодой парень в светлой рваной рубахе. Его зовут Ларька. Он словно пытается расправиться под лямкой. Будто ему неудобно. Будто он протестует. Может быть, плечо болит. Может быть, ремень сполз. А может быть, молодой человек просто ещё не научился покорно принимать эту работу. Именно поэтому Ларька так заметен. Большинство бурлаков наклонены вперёд и уже будто приспособились к своему шагу.

А он выпрямляется. Это совсем небольшое движение, но оно меняет многое. В группе появляется сопротивление. Не обязательно сопротивление общественному устройству или судьбе — не нужно вкладывать в жест героя слишком много того, чего художник прямо не сказал. Но молодой человек явно не растворяется в общем движении. Он остаётся собой. Русский музей подчёркивает, что Репин наделил каждого из одиннадцати изображённых бурлаков собственным характером и внутренним миром. В этом, наверное, один из главных секретов картины. Мы говорим: — Бурлаки. А Репин словно отвечает: — Нет. Посмотрите внимательнее. Это люди.

Почему они идут прямо на нас?

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а за-

тем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Теперь отойдём от картины на несколько шагов. Не будем рассматривать лица. Посмотрим на композицию целиком. Группа движется слева направо и немного к зрителю. Фигуры образуют неровную, тяжёлую человеческую цепь. Репин мог расположить бурлаков далеко от нас. Тогда они стали бы частью пейзажа. Маленькие фигурки на огромной Волге. Но художник приблизил их. Очень сильно. Они занимают значительную часть полотна. Поэтому спрятаться от них невозможно. Мы вынуждены рассматривать. Вот лицо. Вот рука. Вот разорванная одежда. Вот ремень. Вот человек наклонился. Вот другой почти выпрямился. Вот третий смотрит в сторону. Мы оказываемся почти на их пути. Кажется, ещё немного — и группа пройдёт мимо нас.

Но есть ещё одна интересная деталь. Посмотрите вдаль. Там, на реке, можно заметить судно. Есть и признаки уже наступающей новой эпохи — времени машин и паровых механизмов. Человеческая тяга выглядит рядом с ними почти пережитком прошлого. Современники Репина тоже замечали это противоречие: картину создавали в эпоху технических перемен, когда подобный способ перевозки постепенно уходил из жизни. Именно поэтому один из высокопоставленных чиновников раздражённо возражал художнику, что такой способ транспорта вскоре вообще исчезнет. Но Репи-

ну было важно другое. Даже если бурлаков завтра не станет, сегодня они существуют. И художник считает необходимым посмотреть на них.

Светлая картина о тяжёлой жизни

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Есть в «Бурлаках» ещё одна особенность, которую легко не заметить. Картина довольно светлая. Синяя вода. Высокое небо. Жёлтый песок. Солнечный день. Если мысленно убрать группу людей, перед нами мог бы оказаться почти спокойный волжский пейзаж. Именно этот контраст делает происходящее особенно сильным. Природа не страдает вместе с человеком. Солнце светит. Река течёт. Небо остаётся голубым. А люди тянут свою лямку. Жизнь мира продолжается независимо от их усталости. В этом нет театральности. Репин не рисует грозowych туч специально для того, чтобы сказать нам: «Посмотрите, как всё страшно». Напротив. День прекрасен. И поэтому тяжёлый труд человека виден ещё отчётливее.

Что хотел сказать Репин?

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь

на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Здесь возникает опасность. Мы очень любим спрашивать у картины: «Что хотел сказать художник?» И немедленно искать один правильный ответ. Но хорошая картина обычно не помещается в одно предложение. Конечно, «Бурлаков на Волге» можно воспринимать как произведение о тяжёлом труде простых людей. Можно увидеть в ней социальную несправедливость России XIX века. Современники именно так нередко её и воспринимали. Но если ограничиться только этим объяснением, мы потеряем значительную часть Репина. Потому что перед нами не одиннадцать доказательств бедности. Перед нами одиннадцать характеров. Репина интересует человек. Посмотрите на лица ещё раз. Кто из них злится?

Кто давно смирился? Кто устал? Кто задумался? Кто смотрит на окружающий мир с равнодушием? Кто ещё способен сопротивляться? Мы не знаем точно. Художник не написал ответы рядом с персонажами. Он оставил работу зрителю. Именно поэтому возле настоящей картины хочется задержаться.

А где же герой?

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово

«бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

До Репина большое полотно часто связывали с большим событием. Царь. Полководец. Битва. Античный герой. Библейский сюжет. История, достойная огромного холста. А здесь? Одиннадцать бедных работников идут по берегу. Никакого сражения. Никакой короны. Никакого дворца. Никто не совершает подвига. Но размеры полотна внушительны — около 131,5 на 281 сантиметр. Оно написано маслом на холсте. Репин словно говорит самым масштабом: эти люди тоже достойны большой картины. Не маленькой жанровой сценки в углу выставочного зала. Большой. Такой, перед которой зритель должен остановиться. В этом и заключалась одна из важных перемен русской реалистической живописи XIX века.

Обычная жизнь становилась достойной серьёзного искусства.

Когда картину увидела публика

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Работа была завершена в 1873 году. Когда «Бурлаков» показали в Петербурге, реакция оказалась неоднозначной. Одним зрителям и критикам картина понравилась чрезвычайно. Других раздражала. Кто-то считал, что большое искус-

ство должно говорить о возвышенном, вечном, прекрасном, а не заставлять публику рассматривать грязные рубахи, загорелые лица и тяжёлый труд. Но именно в этом и происходила перемена. На место выдуманной красоты всё увереннее приходила жизнь. Какова она есть. Среди тех, кто высоко оценил произведение Репина, были критик Владимир Стасов и художник Иван Крамской. Фёдор Достоевский также обратил внимание на жизненность изображённых людей и разнообразие их характеров. При этом картина действительно вызвала и резкую критику — отношение современников к ней далеко не было единодушным.

Интересно другое. Когда произведение становится классикой, нам трудно представить, что когда-то оно могло кого-нибудь раздражать. Сегодня мы приходим в музей и заранее знаем: «Перед нами шедевр». Но первые зрители этого не знали. Перед ними была новая картина молодого художника. И они решали сами.

Картина начинает путешествовать

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

«Бурлаки на Волге» сделали имя Репина известным далеко за пределами круга его учителей и товарищей. Картину приобрёл великий князь Владимир Александрович. До 1918

года она находилась в его петербургском дворце, а затем вошла в музейное собрание. Сегодня полотно принадлежит Государственному Русскому музею в Санкт-Петербурге. Обычно оно находится в Михайловском дворце. Картина покидает музей чрезвычайно редко. Например, осенью 2025 года её временно отправляли на выставку в Самару, после чего в декабре того же года она вернулась в постоянную экспозицию Русского музея. Получается почти символично. Полотно, родившееся из волжских впечатлений художника, спустя полтора столетия снова отправилось к Волге.

Но теперь бурлаков уже никто не заставлял тянуть судно. Люди сами приходили смотреть на них.

Попробуйте выбрать одного

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

А теперь проведём небольшой эксперимент. Представьте, что картина висит перед вами. Не пытайтесь смотреть сразу на всех одиннадцать человек. Выберите одного. Например, Канина. Посмотрите только на него. Попробуйте представить его утро. Где он проснулся? Что ел? О чём думал, когда надевал ляжку? Разговаривал ли с остальными? Шутил? Молчал? Болели ли у него плечи? Знал ли он, что молодой художник, который ходит рядом и что-то рисует в своём

альбоме, однажды сделает его лицо известным миллионам людей? Конечно, Канин этого знать не мог. Возможно, для него тот день ничем особенным не отличался от предыдущего. Работа. Берег. Верёвка. Жара. Привал.

Снова работа. А где-то рядом сидит Репин и рисует. Художник заметил человека, которого история могла не заметить. Вот что, пожалуй, особенно важно.

Почему мы помним их лица?

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Прошло больше полутора веков. Исчезла профессия бурлака. Изменились суда. Изменились города на Волге. Изменилась Россия. Мы смотрим на одежду этих людей как на часть далёкого прошлого. Но сама картина почему-то не превращается только в исторический документ. Если бы её ценность заключалась лишь в том, чтобы показать, как когда-то тянули суда, гораздо полезнее было бы посмотреть старую фотографию или прочитать статью в энциклопедии. Репин сделал больше. Он сохранил человеческие характеры. Мы не знаем, что произошло со многими из этих людей потом. Но можем смотреть им в лица. И в какой-то момент перестаём думать о XIX веке. Потому что усталость выглядит так же.

Упрямство выглядит так же. Равнодушие. Раздражение.

Терпение. Достоинство. Молодое желание распрямиться. Всё это мы понимаем без исторического словаря.

Если смотреть ещё немного

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сначала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Есть картины, которые удобно рассматривать быстро. Мы сразу понимаем сюжет: вот человек, вот событие, вот действие. «Бурлаки на Волге» тоже кажутся понятными сразу. Люди тянут судно. Что тут ещё объяснять? Но попробуйте постоять перед полотном пять минут. Не читать табличку. Не фотографировать. Не искать правильного ответа. Просто смотреть. Сначала вы увидите бурлаков. Потом одиннадцать мужчин. Потом Канина. Потом Ларьку. Потом заметите того, кого раньше почти не замечали. Потом увидите ремни. Песок. Воду. Судно. Небо. И, возможно, зададите себе вопрос: кто из этих одиннадцати устал больше остальных? Станный вопрос. Ответа на него нет. Но именно в этот момент картина перестаёт быть иллюстрацией из учебника.

Потому что мы начинаем переживать не за «бурлаков вообще». Мы пытаемся понять конкретных людей. А это совершенно другой взгляд.

Размышление у картины

Если полотно сейчас перед глазами, взгляд может сна-

чала охватить всю тёмную цепь на светлом берегу, а затем медленно пройти по ней слева направо, задерживаясь на каждом лице: так быстрее всего исчезает безликое слово «бурлаки» и появляются одиннадцать разных людей.

Наверное, поэтому Репин и остался великим художником. Он умел видеть человека там, где другие замечали только толпу. Можно пройти по берегу и сказать: — Бурлаки. Одно слово. Одна профессия. Одна группа людей. А можно остановиться. Посмотреть внимательнее. И вдруг обнаружить, что одиннадцать человек идут по одной дороге совершенно по-разному. У каждого своя походка. Свой возраст. Своё прошлое. Своя усталость. Своя способность терпеть. И, наверное, своя надежда. Мы не знаем их мыслей. Не знаем, что ждало их вечером. Не знаем, сколько ещё километров им предстояло пройти. Но благодаря художнику знаем другое. Они существовали. Канин существовал. Ларька существовал.

Илька существовал. Когда-то они шли по горячему волжскому берегу, не подозревая, что через сто пятьдесят лет люди будут останавливаться перед их лицами в огромном музее. На заднем плане картины течёт Волга. По ней движется судно. Время тоже движется. Одна эпоха сменяет другую. Машины заменяют человеческий труд. Исчезают профессии. Меняются государства. Уходят поколения. Но одиннадцать человек всё идут. Шаг за шагом. По горячему песку. Навстречу нам. И, может быть, главный вопрос этой картины

вовсе не о том, как жили бурлаки. Он гораздо проще. Способны ли мы заметить отдельного человека там, где привыкли видеть только толпу?

От тяжёлого, размеренного шага бурлаков путь ведёт к совсем иному ощущению времени — к мгновению, которое кажется лёгким и случайным, хотя художник собирал его неделями. Следующая остановка — светлая столовая Абрамцева и одиннадцатилетняя Вера Мамонтова.

Размышления у картины

Рассказ второй

Лето, которое осталось навсегда

Валентин Серов. «Девочка с персиками»

Если рядом открыта цифровая копия картины, особенно интересно дать взгляду пройти от белой скатерти и персиков к лицу Веры, а затем в глубину комнаты: свет здесь связывает ребёнка, вещи и сам дом в одно короткое летнее мгновение.

Она как будто только что вбежала в комнату. Ещё мину- ту назад была где-то там — в саду, на дорожке, возле оран- жереи, среди августовского солнца. Потом открылась дверь, послышались быстрые шаги, девочка появилась в столовой, села за стол и взяла персик. Совсем ненадолго. Кажется, сей- час она снова вскочит. Но не встаёт. Уже больше ста лет. Перед ней лежат персики. На ней розовая блузка с тёмным бантом. За спиной — светлая комната старого дома, окно,

мебель, предметы, каждый из которых когда-то был частью обычной семейной жизни. Девочка смотрит прямо на нас. Не улыбается. Не позирует. Не старается понравиться. И всё же трудно отвести взгляд. Что же такого увидел в ней двадцатидвухлетний Валентин Серов летом 1887 года?

Почему простой портрет ребёнка стал одной из самых известных картин русской живописи? И почему, глядя на него сегодня, мы всё ещё чувствуем странное ощущение — будто перед нами не далёкий XIX век, а живой человек, который только на минуту присел за стол?

Дом, где постоянно что-нибудь происходило

Чтобы понять эту картину, сначала нужно представить место, где она появилась. Абрамцево. Подмосковная усадьба Саввы Ивановича Мамонтова — предпринимателя, промышленника и одного из самых известных русских меценатов своего времени. Это был не просто богатый загородный дом. При Мамонтовых Абрамцево стало местом, куда приезжали художники, музыканты, актёры, писатели. Здесь бывали Илья Репин, Василий Поленов, Виктор Васнецов, Михаил Врубель и многие другие. Так возникло художественное сообщество, вошедшее в историю как Абрамцевский кружок. Но если представить Абрамцево как собрание серьёзных людей, которые целыми днями обсуждают высокое искусство, получится неверная картина.

Здесь была семья. Дети бегали по дому. Устраивались домашние спектакли. Кто-то рисовал. Кто-то занимался музы-

кой. Кто-то мастерил декорации. Разговаривали, спорили, шутили, ездили верхом, гуляли, принимали гостей. И среди всего этого росла Вера Мамонтова — дочь Саввы Ивановича и Елизаветы Григорьевны. Та самая девочка. Серов в Абрамцеве тоже не чувствовал себя посторонним гостем. Он был близок семье Мамонтовых и подолгу жил в усадьбе; в этом доме к нему относились почти как к своему. Поэтому будущая знаменитая картина возникла не на официальном портретном сеансе. Никто не пригласил девочку в мастерскую. Не надел на неё специально выбранное платье.

Не усадил торжественно в кресло. Всё произошло гораздо проще. И поэтому интереснее.

Девочка вошла в комнату

С историей возникновения картины связано несколько воспоминаний.

Согласно семейному преданию, Вера Мамонтова вбежала в дом после игры, присела за стол и взяла персик. Серов увидел её и захотел написать именно такой — живой, разгорячённой движением, ещё словно не успевшей успокоиться. Другое раннее свидетельство рассказывает, что художник заметил Веру за столом и попросил её позировать. Исследователи поэтому осторожно относятся к красивым деталям этой истории, но главное не вызывает сомнений: картина возникла из повседневной жизни Абрамцева, а не из заранее придуманной парадной композиции.

Вере было одиннадцать лет. Серову — двадцать два. Он

попросил её позировать. И вот тут начинается первая маленькая загадка картины. Она выглядит так, будто написана мгновенно. Но писалась долго. Работа началась примерно в середине августа 1887 года и продолжалась больше месяца. Представьте себе одиннадцатилетнего ребёнка. Лето. За окном сад. Можно бегать. Играть. Куда-то ехать. Кто-то из взрослых смеётся в соседней комнате. Кто-то зовёт. А тебе говорят: — Верочка, посиди ещё немного. И художник снова берётся за кисть. На следующий день — опять. И потом опять. Сам Серов позднее вспоминал, что стремился прежде всего сохранить в картине ощущение свежести и при этом добиться законченности произведения. Он признавался, что долгими сеансами чрезвычайно утомил свою юную модель.

Вот парадокс. Чтобы создать впечатление одного мгновения, художнику понадобились недели.

Почему она кажется такой живой?

Посмотрите на положение Веры. Она не сидит спокойно и торжественно. Её руки лежат на столе, но во всём теле чувствуется готовность к движению. Кажется, будто стул удерживает её лишь временно. Ещё немного — и она встанет. Возможно, именно это ощущение и делает картину такой необычной. В академическом портрете XIX века человек часто изображался так, чтобы подчеркнуть его положение, достоинство, профессию, богатство или красоту. Здесь ничего подобного нет. Перед нами просто девочка. Не «дочь знаменитого промышленника». Не «представительница семьи Ма-

монтовых». Не маленькая светская дама. Вера. Сама по себе. Серов не пытается сделать ребёнка взрослее.

И не превращает её в умильное существо с нарочито милой улыбкой. В её лице есть серьёзность. Любопытство. Нетерпение. Упрямство. И, возможно, лёгкий вопрос: — Ну долго ещё? Мы можем ошибаться. Картина не даёт точного ответа. Но именно потому она и живёт.

Персики

Теперь посмотрим на стол. Персики здесь совсем не случайны. В усадьбе Мамонтовых действительно выращивали персики в оранжерее. Поэтому фрукты на столе — не декоративная выдумка художника и не экзотический символ. Они были частью жизни этого дома. Один персик лежит ближе. Другие чуть дальше. Рядом — нож. Листья. Белая ска-терть. На первый взгляд всё выглядит совершенно естественно. Но попробуйте мысленно убрать персики. Картина сразу станет другой. Исчезнет почти физическое ощущение августа. Персик ведь сам по себе похож на маленькое лето. Тёплый. Мягкий. Золотисто-розовый. И цвет фруктов удивительно перекликается с лицом девочки, с её румянцем, с розовой тканью блузки.

Мы почти чувствуем тепло комнаты. Наверное, именно поэтому название «Девочка с персиками» оказалось настолько точным. Оно говорит не только о предметах на столе. В нём словно заключено всё настроение картины.

Свет

Но главный герой здесь, пожалуй, даже не Вера. Главный герой — свет. Посмотрите, как он входит в комнату. Он отражается от белой скатерти. Касается лица. Проходит по розовой ткани. Скользит по мебели. Доходит до стены. Возникает ощущение, что воздух в комнате тоже освещён. Серов не раскрашивает предметы отдельно. Не говорит: вот белое, вот розовое, вот коричневое, вот зелёное. Цвета влияют друг на друга. Белое становится то голубоватым, то тёплым. Розовое меняется в зависимости от света. Тени не кажутся просто чёрными пятнами. Так работает живое зрение. Мы ведь тоже не видим мир набором отдельных раскрашенных предметов. Свет всё время изменяет их.

И молодой Серов пытается это поймать.

Импрессионизм ли это?

Очень часто «Девочку с персиками» связывают с импрессионизмом. И для этого есть основания. Третьяковская галерея отмечает, что произведение стало важным шагом к обновлению русского живописного языка и воспринимается как одно из ранних проявлений импрессионистических поисков в России. Но здесь важно не испугаться самого слова. Импрессионизм происходит от французского слова *impression* — впечатление. Художникам становилось интересно не просто тщательно описать предмет, а передать, как он выглядит именно сейчас. При определённом освещении. В определённый час. В конкретное мгновение. Солнце изменилось — изменился цвет. Человек повернул голову — из-

менилось лицо.

Ветер двинул ветку — возникла другая тень. Мир переставал быть неподвижным. Вот и Серов словно пытается сказать: — Я хочу написать не просто Веру Мамонтову. Я хочу сохранить то, какой она была здесь и сейчас. Именно поэтому картина кажется такой свежей. Но называть её просто копированием французского импрессионизма было бы слишком легко. Серов решает и традиционную задачу русского портрета: пытается понять характер человека. Ему мало света. Ему нужен человек внутри этого света.

Всё будто случайно. Но ничего не случайно

Посмотрите на картину ещё раз. Кажется, что художник просто увидел девочку и быстро её написал. Но композиция продумана очень точно. Стол уходит по диагонали. Эта линия словно втягивает взгляд в глубину комнаты. За Верой продолжается пространство дома. Мы видим двери. Часть мебели. Предметы. Картина не похожа на фотографию человека возле однотонной стены. За героиней существует жизнь. Третьяковская галерея обращает внимание на то, что устойчивой фигуре Веры противопоставлена диагональ стола, которая уводит взгляд в соседнюю комнату. Это очень интересно. Девочка сидит. А композиция движется. Так же как сама Вера. Она неподвижна только потому, что её попросил художник.

Дом тоже становится портретом

Есть картины, в которых фон не особенно важен. Главное

— лицо. Здесь иначе. Если убрать Абрамцево, исчезнет половина смысла. Посмотрите на стулья. На блюдо. На деревянную фигурку в глубине комнаты. На дверь. На стену. Это не декорация. Это дом. Вещи рассказывают о семье не хуже слов. Третьяковская галерея отмечает, например, белое блюдо с кобальтовым узором, предметы старой усадебной мебели и деревянную фигурку гренадера, которую Серов сам раскрашивал. Можно сказать, что перед нами двойной портрет. Портрет девочки. И портрет дома, в котором она растёт. Вера и Абрамцево существуют вместе. Она кажется частью этого светлого пространства, как персики на столе или солнечные пятна на стенах.

Картина, которую писал молодой художник

Мы привыкли произносить: Валентин Серов. Имя великого русского художника. Но когда создавалась «Девочка с персиками», великого Серова ещё не существовало. Был двадцатидвухлетний молодой живописец. Он учился. Искал собственную манеру. Сомневался. Пробовал. Хотел добиться чего-то, что сам ещё, возможно, не мог до конца объяснить. Эта мысль важна. Шедевры редко появляются с табличкой: «Сейчас будет создано великое произведение». Художник просто работает. Исправляет. Отходит от холста. Возвращается. Снова смотрит на модель. Что-то не нравится. Что-то получается. Что-то приходится переписывать. И только намного позже оказывается, что в обычной комнате произошло событие истории искусства.

Когда картину увидели другие

В 1888 году портрет был представлен на конкурсе Московского общества любителей художеств. Он получил первую премию в портретной категории. Это было важным признанием для молодого художника. Картина привлекала внимание именно необычным ощущением непосредственности и света. В ретроспективе исследователи рассматривают её как произведение, обозначившее серьёзное обновление русского портрета конца XIX века. Но попробуем представить зрителя того времени. Он привык видеть портреты иначе. Часто тёмный фон. Строгая поза. Тщательно выписанное платье. Выражение достоинства. А здесь сидит расстрёпанная девчонка. Перед ней лежат персики. В комнате светло. Она совершенно не заботится о том, соответствует ли её поза представлениям о парадном портрете.

И именно это оказалось новым.

Что случилось с Верой?

Здесь история картины становится немного грустнее. Мы смотрим на девочку и почти неизбежно начинаем думать, что произошло с ней потом. Ведь картина остановила единственный момент её жизни. Но жизнь продолжилась. Вера Саввишна Мамонтова выросла. Стала молодой женщиной. Её писали и другие художники. Она вышла замуж за Александра Самарина. У них появились дети. Но жизнь Веры оказалась недолгой. Она умерла в 1907 году, в возрасте тридцати двух лет. Историю её семьи и последующей жизни

сохранили письма и воспоминания потомков. И когда узнаёшь это, картина воспринимается иначе. Хотя, наверное, не нужно превращать её в трагическое предчувствие.

В 1887 году ничего этого ещё нет. Перед нами не женщина, которой предстоит ранняя смерть. Перед нами однанадцатилетняя Вера. И художник честно оставляет её именно такой. Живой.

А что случилось с картиной?

Серов не писал её для продажи. Портрет остался в семье Мамонтовых. Позднее, в 1929 году, Государственная Третьяковская галерея приобрела произведение у Александры Мамонтовой, сестры Веры. Сегодня «Девочка с персиками» входит в собрание галереи; её размер — 91 на 85 сантиметров, холст, масло. А в Абрамцеве осталась память о комнате, где всё произошло. И это один из редких случаев, когда известная картина настолько прочно связана с конкретным местом, что, увидев интерьер усадьбы, человек почти ожидает: сейчас хлопнет дверь, вбежит Верушка, схватит персик и сядет за стол.

Почему она не улыбается?

Попробуем теперь задать картине один простой вопрос. Почему Вера не улыбается? Ведь картина считается одной из самых светлых в русской живописи. Казалось бы, художник мог попросить: — Верочка, улыбнись. Но тогда, вероятно, исчезло бы самое важное. Перед нами появился бы ребёнок, который знает, что его изображают. А сейчас кажется, что

Вера об этом почти забыла. Она смотрит на художника совершенно естественно. Так дети смотрят на взрослого, которого хорошо знают. Без церемоний. Без желания понравиться. Без необходимости изображать хорошее настроение. И, возможно, именно поэтому в картине столько радости. Настоящая радость ведь совсем не обязательно улыбается.

Иногда это просто солнечная комната. Лето. Стол. Персик. Человек, которому одиннадцать лет. И впереди у него вся жизнь.

Как художник останавливает время

Здесь мы подходим к самому интересному. Живопись умеет делать то, что в жизни невозможно. Она останавливает секунду. Фотография тоже умеет это делать. Но фотография схватывает мгновение мгновенно. Художник работает иначе. Серов писал Веру много дней. Свет менялся. Настроение девочки менялось. Дни становились короче. Август двигался к осени. Каждый новый сеанс отличался от предыдущего. И всё это художнику пришлось собрать в одно изображение. Поэтому перед нами не фотографическая секунда. Перед нами словно воспоминание о целом лете, превращённое в одно мгновение. Наверное, именно поэтому картина вызывает странное чувство узнавания. Мы ведь тоже вспоминаем детство примерно так.

Не календарём. Не точными датами. А отдельными кадрами. Вот окно. Вот стол на даче. Вот солнечное пятно на полу. Вот чашка. Вот запах яблок. Вот чей-то голос из дру-

гой комнаты. Всё остальное исчезло. А это осталось.

Попробуйте убрать девочку

Проведём тот же эксперимент, что и с «Бурлаками». Посмотрим на картину иначе. Мысленно уберём Веру. Что останется? Прекрасная старая комната. Стол. Персики. Солнечный свет. Предметы. Абрамцевское лето. Но чего-то будет мучительно не хватать. Теперь вернём девочку. И сразу всё соединяется. Комната оказывается нужна потому, что здесь живёт она. Персики нужны потому, что она может взять один из них. Свет нужен потому, что касается её лица. Стол нужен потому, что её руки лежат на нём. Весь мир картины собран вокруг человека. Но этот человек не подавляет пространство. Он живёт в нём.

А теперь уберите персики

Мысленно уберём персики. Вера остаётся. Комната остаётся. Свет остаётся. И всё-таки что-то снова меняется. Картина становится серьёзнее. Почти взрослее. Исчезает маленькая деталь, которая связывает происходящее с летом, садом, вкусом, запахом, обычной жизнью. Вот почему в настоящей живописи иногда нельзя разделить предметы на «главные» и «ненужные». Маленький персик может рассказать о времени больше, чем большой исторический костюм.

Почему картина пережила своё время?

Можно назвать несколько причин. Это великолепно написанный портрет. Это важное произведение в истории русской живописи. Это один из шагов к новому пониманию све-

та и цвета. Это свидетельство жизни Abramцевского круга. Всё верно. Но для обычного зрителя, наверное, существует ещё одна причина. Мы узнаём в Вере кого-то знакомого. Не конкретного человека. Само состояние. Возраст, когда невозможно долго усидеть на месте. Когда летний день кажется бесконечным. Когда взрослые заняты какими-то сложными разговорами, а тебе гораздо важнее, что происходит в саду. Когда персик — просто персик. Когда никто ещё не знает, каким человеком ты станешь. И ты сам тоже не знаешь.

Размышление у картины

Наверное, одна из самых удивительных вещей в искусстве заключается в том, что художник иногда сохраняет совсем не то, что собирался сохранить. Серов хотел написать Веру Мамонтову. И написал. Но вместе с ней сохранил комнату. Солнечный свет. Персики. Лето. Abramцево. Ощущение детства. И даже нетерпение человека, которому хочется скорее встать из-за стола. Мы знаем, что Вера выросла. Знаем, что изменился дом. Что ушли люди, сидевшие когда-то за этим столом. Что давно закончился август 1887 года. Но достаточно посмотреть на картину — и август снова начинается. Девочка снова сидит перед нами. Персики снова лежат на скатерти. За окном снова светло.

И кажется, будто ещё ничего не произошло. Никто не состарился. Никто не уехал. Никто не умер. Есть только этот день. Эта комната. И девочка, которой одиннадцать лет. На-

верное, поэтому мы так любим старые фотографии. Наверное, поэтому люди пишут воспоминания. Наверное, поэтому существуют картины. Мы не умеем остановить время. Но иногда умеем сохранить ощущение того, каким оно было. Валентину Серову это удалось. И потому, стоя сегодня перед «Девочкой с персиками», мы смотрим не только на Веру Мамонтову. Мы смотрим на одно короткое человеческое лето. Которое почему-то не закончилось.

После залитой солнцем комнаты особенно заметной становится другая разновидность света — прохладная, ранневесенняя, ещё почти зимняя. Из домашнего тепла мы выходим к старым берёзам Саврасова, где перемена времени года едва только начинается.

Размышления у картины

Рассказ третий

Когда весна ещё не видна

Алексей Саврасов. «Грачи прилетели»

Перед «Грачами» взгляд удобно отпустить сначала к верхушкам старых берёз, где чернеют гнёзда и движутся птицы, а потом вернуть вниз, к рыхлому снегу, воде и дальней церкви: весна обнаруживается не одним знаком, а множеством едва заметных перемен.

На первый взгляд здесь почти ничего не происходит. Несколько старых берёз. Серый снег. Низкие деревенские дома. Церковь с колокольней. Поля, уходящие к горизонту.

Небо, в котором нет ни праздничной синевы, ни красивого заката. И чёрные птицы. Они сидят на ветках, летают над деревьями, устраиваются возле гнёзд. Вот, собственно, и всё. Нет героя. Нет события. Нет драматического жеста. Никто никуда не скачет. Никто не сражается. Никто не плачет. Даже солнца почти нет. И всё же перед нами одна из самых знаменитых картин русской живописи. Почему? Что увидел Алексей Саврасов в этом ничем, казалось бы, не примечательном месте? И почему уже больше полутора столетий люди смотрят на старые берёзы и чёрных грачей и почти безошибочно чувствуют: пришла весна?

Весна, которую обычно не рисуют

Если попросить ребёнка нарисовать весну, скорее всего, появятся солнце, голубое небо, молодая трава, первые цветы, ручьи. Может быть, прилетевшие птицы. Но обязательно будет что-нибудь яркое и радостное. У Саврасова всё иначе. Снег ещё лежит. Деревья совершенно голые. Земля местами тёмная и мокрая. Небо прохладное, белёсое. Дома выглядят небогато. Даже птицы чёрные. Если судить только по цветам, картина должна была бы казаться печальной. Но она не кажется. В ней происходит что-то очень важное. Весна ещё почти нигде не видна. Но она уже началась. И, пожалуй, именно это мгновение заинтересовало художника больше всего. Не весна, которая наступила.

А весна, которая вот-вот наступит.

Художник, который учил смотреть на обычное

Алексею Кондратьевичу Саврасову в 1871 году был сорок один год. Он уже давно не был начинающим живописцем. Саврасов преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и был известен как мастер пейзажа. Позднее среди его учеников окажется Исаак Левитан — ещё один художник, который научит русскую живопись говорить о природе почти человеческим голосом. Саврасов любил природу средней полосы. Но не обязательно ту, которую легко назвать красивой. Его интересовали обычные дороги. Сельские окраины. Реки. Деревья. Старые церкви. Весенний снег. Серое небо. То, мимо чего человек способен пройти и даже не остановиться. В этом и заключалась особенность его взгляда.

Чтобы написать красивую гору, иногда достаточно увидеть красивую гору. Гораздо труднее увидеть картину там, где другой человек скажет: — Да здесь же ничего нет.

Трудная зима

Период, предшествовавший появлению «Грачей», был для Саврасова непростым. В конце 1870 года у художника возникли проблемы в училище, где он преподавал. Его упрекали в недостаточном количестве учеников и лишили казённой квартиры. Саврасов взял отпуск и вместе с семьёй уехал в Ярославль. Там произошло несчастье. Заболела его жена. Умерла новорождённая дочь. Для художника это стало тяжёлым ударом. Очень легко было бы теперь посмотреть на «Грачей прилетели» и сказать: «Вот почему картина такая

печальная». Но это было бы слишком просто. Живопись редко переводится непосредственно из биографии. Человек переживает горе — и не обязательно пишет мрачную картину.

Иногда происходит наоборот. После тяжёлого времени особенно остро начинаешь замечать признаки того, что жизнь всё-таки продолжается. Может быть, поэтому весна Саврасова и получилась такой тихой. Она не обещает счастья. Она просто приходит.

Поиски пейзажа

Весной 1871 года Саврасов отправился по Костромской губернии в поисках натуры. Он оказался в селе Молвитино — современном Сусанино. Село было совершенно обычным. Деревянные дома. Церковь. Берёзы. Поля. И именно здесь художник сделал этюды, из которых позднее выросла знаменитая картина. Само полотно Саврасов завершал уже в Москве. Вот здесь стоит задуматься. Сколько людей видели то же самое? Наверняка тысячи. Жители села проходили мимо этих берёз каждый день. Кто-то нёс воду. Кто-то ехал по дороге. Кто-то возвращался домой. Кто-то ругал грязь. Кто-то смотрел на небо и думал, когда окончательно растает снег. Но Саврасов остановился. Потому что увидел картину.

Старые берёзы

Первое, что притягивает взгляд, — берёзы. Но какие это берёзы? Совсем не такие, какие обычно появляются на открытках. Не стройные белоствольные красавицы летнего леса. Стволы кривоватые. Ветки тонкие, беспокойные. Кро-

ны ещё пусты. Некоторые деревья выглядят почти неуклюже. Саврасов не пытается их улучшить. Он не выпрямляет стволы. Не делает деревья красивее ради картины. Это очень важно. Художник словно говорит: природе не обязательно быть идеальной, чтобы быть прекрасной. Старая кривая берёза тоже достойна того, чтобы на неё смотреть.

И вдруг — птицы

А теперь представим эту же картину без грачей. Берёзы. Снег. Церковь. Деревня. Получился бы хороший зимний или ранневесенний пейзаж. Но произошло бы нечто удивительное: исчезло бы время. Мы перестали бы понимать, что именно сейчас происходит. Грачи всё меняют. Они прилетели. Значит, зима заканчивается. Птицы заняты делом. Они кружат около деревьев. Возвращаются к старым гнёздам. Устраиваются на ветках. Что-то начинается. И вдруг неподвижный пейзаж оживает. Название картины поэтому совершенно точно: не «Весна». Не «Молвитино». Не «Деревня». Не «Берёзы». «Грачи прилетели». То есть случилось событие. Очень маленькое событие. Но для природы — огромное.

Можно ли услышать картину?

Попробуем не только смотреть. Попробуем услышать. Что здесь звучит? Наверное, крики грачей. Ветер в голых ветках. Капли воды. Где-то оседает снег. Возможно, звенит вода в проталинах. Может быть, доносится колокольный звон. А может быть, наоборот, всё довольно тихо. Такие картины

интересны тем, что зритель сам начинает достраивать мир за пределами холста. Мы видим только мгновение. Но мозг продолжает его. Представляет воздух. Температуру. Запах мокрого снега. Звуки. И живопись становится почти физическим ощущением.

Снег уже не зимний

Обратите внимание на снег. Зимой снег часто выглядит плотным. Холодным. Голубоватым. Здесь он другой. Сероватый. Рыхлый. Местами потемневший. Появились проталины. Стоит вода. Снег словно теряет силу. Это очень точное наблюдение. Весна начинается не с листьев. Она начинается с того, что снег перестаёт быть зимним. Вчера он был частью морозного мира. Сегодня уже превращается в воду. Саврасов поймал именно этот переход.

Церковь

За берёзами возвышается небольшая церковь. Это реальный храм, который художник видел в Молвитине. Исследователи связывают изображённую постройку с местной церковью XVII века; Саврасов даже передал следы времени на её стенах, не превращая храм в идеальную архитектурную декорацию. Зачем она нужна картине? Просто потому, что стояла там? Отчасти. Но в композиции церковь делает гораздо больше. Её вертикаль повторяет движение деревьев вверх. Колокольня словно соединяет землю с небом. Берёзы растут. Башня поднимается. Птицы летят. Всё в картине движется вверх, хотя сама земля ещё покрыта снегом. Можно

увидеть в этом религиозный смысл. Можно — символ возрождения.

Но совсем не обязательно искать скрытый шифр. Достаточно почувствовать, что старая церковь живёт в этом пейзаже так же естественно, как деревья и дома. Это часть места.

А где люди?

На картине почти нет людей. Это интересно. Есть деревня. Есть дома. Значит, люди здесь живут. Наверное, кто-то сейчас находится внутри изб. Кто-то работает. Кто-то смотрит в окно. Кто-то замечает тех же грачей. Но Саврасов не выводит людей на первый план. Ему достаточно следов человеческого присутствия. Домов. Церкви. Огороженных участков. Дороги. Получается необычная вещь. Картина о человеке, хотя человека почти нет. Потому что перед нами природа не дикая и далёкая. Это природа, среди которой живут люди.

Почему небо занимает так много места?

Теперь посмотрим вверх. Небо занимает значительную часть полотна. Оно не эффектное. Не грозное. Не закатное. Но в нём удивительно много воздуха. Облака расходятся. Где-то появляется свет. Сероватые, голубые, белёсые оттенки переходят друг в друга. Саврасов говорил о значении воздуха в пейзаже: без него картина природы теряет жизнь. В «Грачах» это ощущается особенно сильно. Если нижняя часть картины ещё принадлежит зиме, то в небе уже происходит весна. Там больше движения. Больше света. Больше пространства. Возможно, поэтому картина воспринимается

не как унылая, а как обнадёживающая.

Первая выставка передвижников

В том же 1871 году «Грачи прилетели» появились на первой выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Это событие было важным для русской культуры. Художники стремились сделать искусство доступнее и показывать картины не только в столицах, но и в других городах. Передвижники хотели говорить с современным зрителем на понятном ему языке. Писать современную жизнь. Современного человека. Русскую природу. Картина Саврасова прекрасно соответствовала этому новому взгляду. Здесь не Италия. Не античные руины. Не величественные Альпы. Обычная русская деревня. Но художник обнаруживает в ней поэзию. Картина стала заметным событием, а Иван Крамской позднее особенно выделял её среди пейзажей Саврасова, говоря о присутствующей в ней «душе».

Одно короткое слово. Но, пожалуй, очень точное.

Что такое лирический пейзаж?

Здесь нам пригодится один искусствоведческий термин. Но он совсем не сложный. Лирический пейзаж. Что это значит? Представим два способа написать природу. Первый: художник говорит: — Вот дерево. Вот река. Вот дом. Я хочу как можно точнее показать, как они выглядят. Второй: — Я хочу показать не только дерево, реку и дом, но и то чувство, которое возникает у человека, когда он на них смотрит. Вот второй путь и приводит нас к лирическому пейзажу. Приро-

да начинается передавать настроение. Но художник не пишет на холсте: «Мне грустно». Или: «Я рад весне». Вместо этого он пишет небо. Снег. Деревья. Птиц. А чувство появляется у зрителя само. Это гораздо сложнее.

Как написать ожидание?

Попробуем назвать настроение картины одним словом. Радость? Не совсем. Грусть? Тоже нет. Спокойствие? Есть. Надежда? Возможно. Мне кажется, точнее всего здесь слово: ожидание. Всё ещё почти по-зимнему. Но уже понятно: зима проиграла. Пусть завтра выпадет снег. Пусть ночью снова подморозит. Это ничего не изменит. Грачи уже прилетели. Процесс начался. Весна может опоздать на несколько дней. Но отменить её уже нельзя.

Картина, которую купил Третьяков

Павел Михайлович Третьяков заметил работу Саврасова ещё до её первого публичного показа и приобрёл её для своего собрания. Именно поэтому оригинал знаменитого полотна впоследствии оказался в Государственной Третьяковской галерее. Интерес к картине был настолько велик, что императрица Мария Александровна, желавшая приобрести произведение, получила уже авторское повторение. Саврасов позднее возвращался к этому сюжету неоднократно. Но именно версия 1871 года стала той самой картиной, которую теперь знают почти все. Сегодня она находится в Москве, в Государственной Третьяковской галерее.

Почему именно эта картина?

Можно задать почти обидный вопрос. Разве до Саврасова никто не рисовал весну? Конечно, рисовали. Разве никто не изображал птиц? Изображали. Берёзы? Сотни раз. Снег? Разумеется. Что же тогда сделал Саврасов? Он нашёл точное сочетание совершенно обычных вещей. Берёзы сами по себе не создают картину. Грачи сами по себе тоже. Церковь — тоже. Снег — тоже. Но вместе они начинают рассказывать историю. Историю, в которой ничего не произошло. И одновременно произошло всё. Сменилось время года.

Попробуйте представить один день раньше

А теперь проведём наш обычный эксперимент. Представим это место вчера. Птиц нет. Гнёзда пусты. Снег тот же. Берёзы те же. Церковь та же. Небо примерно такое же. Вроде бы почти ничего не изменилось. А теперь наступает сегодняшний день. Прилетают грачи. И весь пейзаж получает новое значение. Иногда природе достаточно одной детали, чтобы изменить всё. Так же бывает и в человеческой жизни. Дом остаётся тем же. Улица та же. За окном те же деревья. Но приходит письмо. Раздаётся звонок. Возвращается человек. Произносится одна фраза. И тот же самый мир становится другим. Возможно, поэтому мы так хорошо чувствуем эту картину.

Где находится красота?

Есть ещё один вопрос. Красиво ли место, которое написал Саврасов? Не будем отвечать слишком быстро. Если бы нам предложили выбрать место для открытки, вероятно, мы

нашли бы что-нибудь эффектнее. Горы. Море. Закат. Цветущий сад. А здесь — мокрый снег, кривые деревья и небогатая деревня. Но после Саврасова это место становится красивым. Получается странная вещь: художник не просто находит красоту. Иногда он учит нас её замечать. После «Грачей» человек может выйти ранней весной на обычную улицу и вдруг увидеть: как изменился цвет снега, как раскрывается небо, как блестит вода, как птица несёт веточку в гнездо. Картина продолжает работать уже за пределами музея.

Вот, пожалуй, один из главных признаков большого искусства. После него мы смотрим на настоящий мир немного иначе.

Весна без цветов

Почему Саврасову не понадобились подснежники? Потому что тогда всё стало бы слишком понятно. Цветок говорит: — Весна. Зелёная трава говорит: — Весна. Яркое солнце говорит: — Весна. А Саврасову интересно поймать время, когда природа ещё ничего не сказала вслух. Она только собирается. Есть в человеческой жизни похожие минуты. Мы ещё не знаем, что что-то изменилось. Но уже чувствуем. В голосе. Во взгляде. В воздухе. В тишине. Так и здесь. Весны почти нет. Но мы её чувствуем.

Что случилось с Саврасовым потом?

Судьба художника сложилась тяжело. В последующие годы в его жизни становилось всё больше семейных и материальных трудностей. Проблемы с алкоголем постепенно раз-

рушали его карьеру и отношения с окружающими. Он лишился постоянной преподавательской должности. Последние годы жизни оказались особенно бедными и трудными. Саврасов умер в Москве в 1897 году. Зная это, очень хочется превратить его знаменитую картину в историю о надежде самого художника. Но, наверное, не стоит. Перед нами всё-таки не предсказание его судьбы. Когда Саврасов писал «Грачей», он был зрелым мастером, преподавателем, человеком, продолжавшим активно работать. Картина должна оставаться самой собой.

Мы можем знать биографию автора. Но не обязаны превращать каждую ветку на полотне в символ его будущего.

Пейзаж без объяснений

Представьте теперь ребёнка двенадцати лет, который впервые стоит перед «Грачами прилетели». Он может не знать, кто такие передвижники. Не знать биографии Саврасова. Не знать, где находится Молвитино. Не знать, что такое лирический пейзаж. Но если он когда-нибудь видел раннюю весну, картина ему понятна. Вот её удивительное качество. Для понимания большого искусства знания помогают. Но иногда они не являются входным билетом. Можно сначала почувствовать. А потом узнать. И, возможно, именно в таком порядке лучше всего знакомиться с живописью.

Размышление у картины

Есть весна календарная. Первое марта. Есть весна астрономическая. Есть весна метеорологическая. Но существует

ещё одна. Та, дату которой невозможно определить. Утром выходишь из дома. Снег ещё лежит. Холодно. Деревья голые. И вдруг почему-то понимаешь: всё. Зима закончилась. Может быть, изменился воздух. Может быть, иначе светит солнце. Может быть, появилась вода возле дороги. А может быть, прилетела птица. Ничего большого не произошло. Но назад уже не будет. Наверное, именно такой момент увидел Саврасов. Он не стал ждать зелёной травы. Не стал ждать цветов. Не стал ждать голубого апрельского неба. Он понял, что весна начинается раньше. Она начинается тогда, когда природа впервые подаёт почти незаметный знак.

И нужно только суметь его увидеть. Когда-то один человек остановился возле старых берёз в небольшой русской деревне. Другие люди проходили мимо. А он посмотрел внимательнее. Увидел мокрый снег. Увидел небо. Увидел церковь. Увидел птиц, вернувшихся к своим гнёздам. И написал картину. Прошло больше полутора столетий. Село изменилось. Люди, жившие тогда, давно ушли. Саврасова давно нет. Но каждую весну грачи всё так же возвращаются. И всякий раз, когда мы смотрим на его картину, кажется, будто они только что прилетели. Наверное, в этом и заключается один из секретов живописи. Художник не может остановить время. Но иногда он способен сохранить тот самый миг, когда время начинает меняться.

Весна Саврасова приходит почти бесшумно, но следующий пейзаж сразу меняет масштаб: вместо тающего снега

— океан, вместо грачиных криков — воображаемый грохот воды. Так тихое ожидание сменяется борьбой человека со стихией.

Размышления у картины

Рассказ четвёртый

Волна, после которой должно быть утро

Иван Айвазовский. «Девятый вал»

Если изображение можно увеличить, взгляд естественно скользит от маленькой группы людей на обломках к гребню волны и затем к светлеющему горизонту; именно это движение помогает почувствовать, как страх и надежда существуют в картине одновременно.

Сначала мы видим море. Огромное. Почти невозможного цвета. Зелёное, золотое, розовое, оранжевое — словно солнце каким-то чудом проникло внутрь волн и теперь они светятся из глубины. Потом замечаем людей. И только тогда становится страшно. Их несколько. Они цепляются за обломки мачты погибшего корабля. Самого корабля уже нет. Где-то в ночной буре его разбили волны. Не осталось ни палубы, ни кают, ни парусов. Только несколько человек среди огромного моря. А впереди поднимается новая волна. Она выше остальных. Тяжелее. Страшнее. Ещё несколько секунд — и она накроет людей. Так что же перед нами? Картина о гибели? Или картина о спасении? Почему страшное море у Айвазовского такое красивое?

Почему художник наполняет сцену кораблекрушения золотым светом? И почему произведение, изображающее людей на границе жизни и смерти, совсем не оставляет ощущения безнадёжности? Чтобы понять это, нужно сначала познакомиться с человеком, который море не просто любил. Он его знал.

Мальчик из Феодосии

Иван Константинович Айвазовский родился в 1817 году в Феодосии. Сегодня трудно представить его отдельно от моря. Но когда маленький Ованес Айвазян — таково его армянское имя — бегал по улицам родного города, никто ещё не мог знать, что однажды он станет одним из самых знаменитых маринистов XIX века. Маринист — художник, главной темой которого является море. Корабли. Берега. Штормы. Закаты. Пристани. Морские сражения. Но море Айвазовского — это гораздо больше, чем просто вода. Иногда оно спокойно. Иногда празднично. Иногда тревожно. Иногда почти уничтожает человека. Художник словно всю жизнь разговаривал с одной и той же стихией, но каждый раз находил в ней новое настроение.

Он учился в Императорской Академии художеств в Петербурге, путешествовал по Европе, работал в Италии, бывал во Франции, Голландии, Испании, участвовал в морских походах. К тому времени, когда появился «Девятый вал», Айвазовскому было всего тридцать три года. Но он уже пользовался международной известностью. Русский музей назы-

вает эту картину вершиной первого, романтического периода его творчества. Молодой художник уже прекрасно знал, как писать море. Но «Девятый вал» стал чем-то большим, чем ещё один морской пейзаж.

Когда море перестаёт быть красивым

В 1844 году Айвазовский сам оказался во время сильной бури в Бискайском заливе. Судно серьёзно пострадало. Шторм был настолько опасным, что в газетах даже появилось ошибочное известие о гибели художника. Можно представить, что чувствует человек на корабле во время настоящего шторма. На берегу буря бывает красивой. Можно стоять в безопасности и смотреть, как волны разбиваются о камни. На картине шторм тоже прекрасен. Но на палубе всё иначе. Там море не пейзаж. Оно становится силой, которая швыряет огромный корабль как игрушку. Палуба уходит из-под ног. Ветер не просто шумит — он мешает дышать. Вода обрушивается сверху. Человек перестаёт чувствовать себя хозяином мира.

И понимает, насколько он мал. Айвазовский это знал. Поэтому когда спустя несколько лет он писал «Девятый вал», перед ним была не просто фантазия художника о страшном море. Он помнил, на что способна стихия.

Почему девятый?

Название картины сегодня кажется загадочным. Почему именно девятый вал? Почему не восьмой? Не десятый? Не просто «Большая волна»? Среди моряков существовало ста-

рое представление, что волны во время шторма идут группами и одна из них оказывается особенно огромной и разрушительной. В разных традициях называли разные числа. В русской морской культуре особенно известным стало выражение «девятый вал» — самая мощная волна, кульминация бури. Русский музей именно так объясняет название картины: перед людьми поднимается волна, считавшаяся по морскому поверью самой грозной и разрушительной. И получается страшная вещь. Эти люди уже пережили ночь. Их корабль погиб.

Они каким-то чудом уцелели. Наступает утро. Казалось бы, самое страшное должно быть позади. Но впереди поднимается девятый вал. Последнее испытание.

Где корабль?

Поищите корабль на картине. Его нет. Это одна из самых сильных деталей произведения. Если бы Айвазовский написал тонущий корабль, мы смотрели бы на катастрофу. На сломанные мачты. Разорванные паруса. На то, как корпус исчезает под водой. Но катастрофа уже произошла. Она осталась за пределами картины. Мы видим только последствия. Корабль разбит. Люди выжили. И теперь держатся за обломок мачты. Получается, что главный вопрос картины не: «Погибнет ли корабль?» Он уже погиб. Вопрос другой: «Выживут ли люди?» И от этого всё становится гораздо личнее.

Несколько человек против океана

Посмотрите на размеры картины. 221 на 332 сантиметра.

Огромное полотно. А теперь посмотрите, какую часть этой поверхности занимают люди. Совсем небольшую. Море гораздо больше. Небо больше. Волна больше. Человек почти теряется среди стихии. И всё-таки мы смотрим именно на людей. Почему? Потому что в этом гигантском пространстве есть несколько маленьких фигур, которые не сдаются. Один человек поднял руку. Другие держатся за мачту. Кто-то помогает товарищу. Они слишком малы, чтобы победить море силой. Но они продолжают жить. Вот здесь возникает главное противостояние картины. Не человек против человека. Не армия против армии. А человеческая воля против огромного равнодушного мира.

Почему обломок похож на крест ?

Посмотрите на мачту, за которую держатся потерпевшие кораблекрушение. Её перекаладины образуют форму, напоминающую крест. Эта деталь давно привлекает внимание зрителей и исследователей. Можно воспринимать её буквально — как остаток судовой мачты. А можно увидеть дополнительный символический смысл. Крест в европейской христианской культуре связан одновременно со страданием и спасением. Айвазовский не оставил нам инструкции: «Эту деталь следует понимать только так». Поэтому осторожнее всего говорить, что художник создаёт образ, который допускает подобное прочтение. Важно другое. Именно этот обломок — последнее, что связывает людей с жизнью. То, что осталось от разрушенного корабля, становится их спасени-

ем.

Самое странное море в мире

Теперь забудем ненадолго о людях. Посмотрим только на воду. Что-то здесь не так. Настоящее море после страшной ночной бури, вероятно, выглядело бы гораздо темнее и грязнее. Вода была бы серой. Пенистой. Тяжёлой. А у Айвазовского она почти драгоценная. Зелёная волна просвечивает. Солнечный свет окрашивает её в золотые и розовые оттенки. Даже пена кажется светящейся. Получается невероятное противоречие: нам страшно — и одновременно красиво. Как это возможно?

Романтизм

Здесь нам понадобится ещё одно слово из истории искусства. Романтизм. Не романтика в смысле свечей, цветов и прогулок под луной. Романтизм как художественное направление. Романтиков особенно интересовали сильные чувства и необыкновенные состояния природы. Бури. Горы. Пропasti. Ночное море. Пожары. Грозы. Всё то, возле чего человек вдруг чувствует собственную малость. Такое чувство иногда называют возвышенным. Это красота, которая одновременно восхищает и пугает. Например, мы стоим перед огромной горой. Она прекрасна. Но одновременно понимаем: ей совершенно всё равно, что мы существуем. Или смотрим на грозу. Молния прекрасна. Но подойти к ней ближе совсем не хочется.

Вот это соединение красоты и опасности особенно люби-

ли романтики. «Девятый вал» — один из самых ярких примеров русского романтизма. Сам Русский музей подчёркивает соединение в картине драматизма, романтического мировосприятия и темы противоборства человека со стихией.

Айвазовский не писал волну с натуры

Может показаться, что художник должен был сидеть на берегу во время шторма и быстро писать. Но Айвазовский работал иначе. Главные морские полотна он создавал в мастерской. По памяти. Это кажется почти невозможным. Разве можно запомнить движение воды? Ведь волна существует несколько секунд. Она поднялась. Изменилась. Разбилась. Исчезла. Сам Айвазовский объяснял свой метод именно этим: движение стихии невозможно спокойно копировать с натуры — художник должен наблюдать, запоминать, а затем создавать образ в мастерской. Русский музей приводит его слова о том, что написать с натуры молнию, порыв ветра или всплеск волны невозможно. Получается интересно.

Айвазовский писал не конкретную волну. Он писал память о тысячах волн. Он наблюдал, как вода поднимается. Как становится прозрачнее на гребне. Как меняет цвет. Как свет проходит через неё. Как возникает пена. А потом собирал всё увиденное в одну, идеальную волну. Поэтому море Айвазовского иногда выглядит правдоподобнее настоящего и одновременно совершенно фантастическим.

Утро после ночи

Теперь посмотрим на небо. Солнце поднимается. Ночь за-

канчивается. Это чрезвычайно важно. Представьте картину ночью. Чёрное небо. Тёмная вода. Белая пена. Люди на обломке. Получилась бы почти безнадежная сцена. Но Айвазовский выбирает рассвет. Свет появляется из-за облаков и окрашивает весь мир. Даже огромная волна становится прозрачной. Море всё ещё опасно. Но темнота уходит. Русский музей прямо связывает этот свет с надеждой: ночь отступает, а человеческая воля к спасению продолжает сопротивляться океану. Вот почему перед нами не картина смерти. Перед нами картина после почти случившейся смерти. А это совсем другое.

Но почему художник так красиво написал катастрофу?

Теперь вернёмся к нашему главному вопросу. Не странно ли любоваться картиной, на которой люди едва не погибают? Можно даже спросить жёстче: не превращает ли Айвазовский человеческое несчастье в красивое зрелище? Такой вопрос вполне справедлив. И, наверное, именно здесь важно отличить реализм от романтизма. Айвазовский не пытается показать документальную правду кораблекрушения. Мы не видим тел погибших. Не видим крови. Не видим разбитого корпуса корабля. Не видим подробностей катастрофы. Художнику нужна не хроника происшествия. Его интересует другое: что происходит с человеком, когда тот оказывается перед силой, которая неизмеримо больше его самого?

Поэтому море становится почти прекрасным чудовищем.

Оно должно восхищать. Иначе мы не почувствуем его величия.

Красота не означает доброту

Есть одна очень важная мысль. Мы привыкли связывать красивое с хорошим. Красивый сад — приятен. Красивый человек — нравится. Красивый день — радует. Но природа устроена иначе. Вулкан может быть невероятно красив. И смертельно опасен. Гроза может быть прекрасной. И убить человека. Океан может выглядеть великолепно. И уничтожить корабль. Айвазовский показывает именно такую красоту. Безразличную. Море не злое. Оно не ненавидит этих людей. Но оно и не собирается их жалеть. Оно просто существует по своим законам. И поэтому человеку остаётся только держаться.

Где находится самая опасная волна?

Посмотрите на композицию. Главная волна ещё не обрушилась. Она приближается. Вот ещё одна причина, почему картина так напряжена. Если показать момент удара, всё уже происходит. А Айвазовский выбирает секунду перед событием. Наше воображение само продолжает движение. Мы смотрим на гребень и понимаем: сейчас. Сейчас он рухнет. Это один из старых художественных приёмов. Иногда сильнее показать не само событие, а мгновение перед ним. Поднятый меч страшнее уже опущенного. Человек у края пропасти тревожнее человека, который уже сделал шаг назад. Большая волна, которая ещё не дошла до людей, заставляет

зрителя ждать.

Тёплое и холодное

Айвазовский строит картину на удивительном сочетании цветов. Зелёная вода. Холодные тени. И одновременно золотой, розовый, оранжевый свет. Если бы всё полотно было серо-синим, оно стало бы значительно мрачнее. Но тёплые краски рассвета словно проникают внутрь холодной стихии. Море ещё не успокоилось. Но цвет уже сообщает нам: ночь кончилась. Можно сказать, что надежда в этой картине существует не только в сюжете. Она существует в цвете.

Люди помогают друг другу

А теперь снова вернёмся к маленькой группе. Это важно. Они не разбежались — им и некуда бежать. Но они держатся вместе. Кто-то поддерживает другого. Кто-то подаёт знак. Кто-то цепляется за обломок. Люди образуют небольшую группу посреди огромного хаоса. И здесь появляется ещё один смысл картины. Человек слишком слаб, чтобы противостоять океану один. Но человек способен держаться за другого человека. Это не гарантирует спасения. Но увеличивает его возможность. Возможно, поэтому маленькие человеческие фигуры кажутся не такими беспомощными, как должны были бы.

Когда картину увидели современники

К 1850 году имя Айвазовского уже было широко известно. Его морские виды пользовались успехом в России и Европе, а сам художник имел высокий профессиональный ста-

тус. «Девятый вал» быстро стал одним из наиболее известных его произведений. Картина была приобретена для русской галереи Императорского Эрмитажа. Когда в конце XIX века создавался Русский музей императора Александра III, полотно вошло в число первых произведений его собрания. В 1897 году оно поступило туда из Эрмитажа. Это довольно редкая судьба. Есть картины, которым требуется много лет, чтобы стать знаменитыми. «Девятый вал» принадлежит к произведениям, чья эффектность и масштаб были понятны публике практически сразу.

Огромное море. Яркий цвет. Страшная история. Надежда. Все эти вещи действуют непосредственно. Для того чтобы остановиться перед этой картиной, зрителю не нужно сначала читать учебник.

Большая картина

Попробуем представить настоящий размер полотна ещё раз. Больше трёх метров в ширину. Когда мы видим «Девятый вал» маленькой репродукцией в книге или на экране, происходит неизбежная потеря масштаба. Мы рассматриваем море размером с почтовую открытку. А в музее всё иначе. Картина занимает значительную часть стены. Волна оказывается больше человека, который стоит перед ней. И тогда возникает почти физическое ощущение. Зритель не просто смотрит на море. Он оказывается перед ним. Именно поэтому размер здесь не случайность. Айвазовскому нужно было, чтобы стихия была действительно большой.

А действительно ли бывает такая волна?

Наверное, кто-нибудь обязательно задаст этот вопрос. Может ли море выглядеть именно так? Может ли вода быть настолько зелёной? Может ли огромная волна просвечивать? Может ли рассвет после страшного шторма быть таким золотым? Ответ будет таким: отдельные явления природы, изображённые Айвазовским, вполне реальны. Волна действительно становится полупрозрачной там, где её гребень истончается. Солнечный свет действительно способен окрашивать море в невероятные цвета. Но картина не является фотографическим документом конкретного шторма. Это художественный образ. Айвазовский собирает множество наблюдений в одну сцену и усиливает их. Он пишет море таким, каким человек помнит его после сильного переживания.

А память редко бывает фотографически точной. Она сохраняет главное.

Увидеть волну изнутри

Есть одна деталь, которую особенно интересно рассматривать. Большая волна написана так, будто свет проходит через неё. Она не выглядит тяжёлой синей стеной. Мы словно видим её внутреннюю структуру. Глубже вода темнее. Выше — зеленее. У самого гребня появляется свет. Потом белая пена. Именно поэтому волна кажется живой. Не предметом. Не декорацией. А движущейся массой воды. Айвазовский великолепно понимал эту особенность моря. Вода от-

ражает свет и одновременно пропускает его. Поэтому один и тот же участок океана может за секунды менять цвет.

Представим предыдущую ночь

Попробуем провести наш привычный эксперимент. Закроем глаза и представим то, чего на картине нет. Ночь. Корабль ещё цел. Люди на палубе. Ветер усиливается. Паруса убирают. Кто-то кричит команду. Волны становятся выше. Потом страшный удар. Треск дерева. Корабль накреняется. Вода идёт через палубу. Ломается мачта. Людей смывает за борт. Темно. Никто не знает, кто выжил. Проходит час. Ещё час. Они держатся за обломок. И вдруг становится светлее. Сначала едва заметно. Потом появляется золото на облаках. Наступает утро. Вот именно здесь Айвазовский начинает свою картину. Он пропускает всю катастрофу. И показывает нам тех, кто пережил ночь. Уже одно это меняет смысл произведения.

Что будет через минуту?

Теперь представим следующий момент. Девятый вал накрывает людей. Что произойдёт? Мы не знаем. И Айвазовский не сообщает. Но цвет картины заставляет надеяться. Солнце взошло. Люди живы. Они держатся. Возможно, буря действительно ослабевает. Возможно, вдали появится судно. Возможно, кто-то заметит обломки. Картина заканчивается раньше ответа. Именно поэтому зритель остаётся участником истории. Мы сами решаем, верим ли в спасение.

Где находится «Девятый вал» сегодня?

Картина принадлежит Государственному Русскому музею в Санкт-Петербурге. Более ста двадцати лет она занимала одно из центральных мест его постоянной экспозиции. В мае 2026 года Русский музей сообщил о начале первой в истории полотна комплексной научной реставрации — в преддверии большой выставки Айвазовского, запланированной на осень 2026 года. Сам факт такой реставрации хорошо напоминает: картины тоже стареют. Холст меняется. Лак темнеет. Красочный слой нуждается в наблюдении. Произведение может казаться нам вечным, но на самом деле оно существует благодаря постоянной работе реставраторов. У картины, как и у человека, есть своя физическая жизнь.

Почему именно «Девятый вал» стал символом Айвазовского?

Айвазовский написал огромное количество морских пейзажей — Русский музей говорит примерно о шести тысячах произведений за его долгую жизнь. Среди них есть картины, где море написано тоньше. Есть более спокойные. Есть более поздние и, возможно, более сложные по живописи. Почему же именно «Девятый вал» стал почти символом художника? Наверное, потому, что здесь соединено всё, что зритель ждёт от Айвазовского. Море. Свет. Буря. Человек. Опасность. Красота. И надежда. Причём всё доведено почти до предела. Если волна — то огромная. Если буря — то корабль уже погиб. Если рассвет — то золотой. Если люди — то на границе смерти. Так работает романтизм.

Он редко говорит шёпотом.

Но картина всё-таки не о море

Это может показаться странным. Самая знаменитая картина великого мариниста — и всё-таки она не только о море. Представим, что Айвазовский убрал людей. Осталось бы великолепное изображение шторма. Мы любовались бы волной. Светом. Небом. Но исчезла бы история. Море стало бы просто природой. Люди превращают пейзаж в драму. Потому что теперь у каждой волны появляется значение. Она может убить. У рассвета появляется значение. Он обещает спасение. У обломка мачты появляется значение. Он удерживает людей на поверхности. Всё становится важным только потому, что здесь находится человек.

Кто здесь сильнее?

На первый взгляд ответ очевиден. Море. Конечно, море. Оно уничтожило корабль. Оно в тысячи раз сильнее людей. Оно занимает почти всю картину. Но присмотримся. Море велико. А люди всё ещё живы. Возможно, сила измеряется не только способностью разрушать. Иногда сила — это способность продержаться ещё одну минуту. Потом ещё одну. И ещё. Не победить океан. Не остановить волну. А просто не отпустить обломок.

Размышление у картины

Иногда человеку кажется, что самое страшное уже произошло. Он пережил ночь. Потерял то, на что рассчитывал. Остался почти ни с чем. И именно тогда впереди появляется

ещё одна волна. Самая большая. Девятая. Наверное, поэтому название картины давно стало выражением, которое употребляют даже люди, никогда не интересовавшиеся живописью. Девятый вал — последнее огромное испытание. То, после которого всё должно решиться. Но у Айвазовского есть деталь, без которой картина была бы совершенно другой. Солнце. Оно уже взошло. Шторм ещё продолжается, но ночь закончилась. Море не стало добрее. Волна не стала меньше. Обломок мачты не превратился обратно в корабль.

Но появился свет. Иногда большего человеку и не дают. Не спасение. Не уверенность. Не обещание, что всё обязательно закончится хорошо. Только возможность увидеть следующий шаг. Ещё несколько секунд. Ещё одна волна. Ещё немного удержаться. Наверное, поэтому «Девятый вал» не кажется картиной о гибели. Люди на ней почти беспомощны. Но они держатся. И пока человек держится, история ещё не закончена. Перед нами огромный океан. Перед ним — несколько маленьких человеческих фигур. По всем законам силы победитель очевиден. Но почему-то, глядя на картину, мы всё равно верим людям. Может быть, именно это и хотел сохранить Айвазовский. Не море после шторма.

Не красивую волну. И даже не кораблекрушение. А то короткое мгновение человеческой жизни, когда всё говорит: «Ты не выдержишь». А человек отвечает не словами. Он просто продолжает держаться.

После огромного моря пространство резко сужается до

городской коляски и одного человеческого взгляда. От вопроса о том, выстоит ли человек перед стихией, мы переходим к другому: насколько легко судим человека, ничего о нём не зная.

Размышления у картины

Рассказ пятый

Женщина, которая не назвала своего имени

Иван Крамской. «Неизвестная»

У «Неизвестной» полезно на несколько секунд задержаться только на лице и глазах женщины, а уже затем позволить взгляду уйти к меху, атласу, коляске и зимнему Петербургу за её спиной: социальные догадки возникают у зрителя почти раньше, чем он успевает их осознать.

Она смотрит сверху вниз. Не потому, что стоит выше нас. Она сидит в открытом экипаже. Но положение фигуры, поворот головы, чуть приподнятый подбородок и прямой взгляд создают почти физическое ощущение дистанции. Будто эта женщина не просто увидела нас. Она успела составить о нас мнение. И пока не решила, заслуживаем ли мы её внимания. На ней дорогая одежда. Шляпка украшена перьями. Руки спрятаны в муфту. Лицо спокойно. Позади — зимний Петербург. Мы можем определить место. Можем изучить костюм. Можем установить год создания картины. Знаем художника. Знаем размеры полотна. Знаем, где оно находится сейчас. Не знаем только одного. Кто эта женщина?

И, возможно, именно поэтому уже почти полтора столетия продолжаем смотреть ей в лицо.

Не «Незнакомка»

Сначала разберёмся с названием. Картину Ивана Крамского часто называют «Незнакомкой». Название звучит красиво. Почти литературно. Сразу вспоминаются вечер, город, тайна, женщина, о которой ничего неизвестно. Но Крамской назвал свою работу иначе: «Неизвестная». Картина написана в 1883 году и сегодня находится в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Ошибочное название «Незнакомка» распространилось позднее и часто связывается со стихотворением Александра Блока, написанным уже в начале XX века. Разница между этими словами небольшая. Но интересная. Незнакомка — человек, с которым мы просто не знакомы. Неизвестная — словно человек, чья личность скрыта.

Есть загадка. И Крамской действительно оставил загадку.

Художник, который любил лица

К 1883 году Иван Николаевич Крамской был одним из наиболее заметных русских художников своего времени. Он прекрасно знал, что такое портрет. Перед ним позировали Лев Толстой, Иван Шишкин, Павел Третьяков, Николай Некрасов и многие другие известные современники. Но Крамской интересовался не только внешним сходством. Хороший портрет для него должен был рассказывать о человеке больше, чем фотография. Как человек смотрит. Как сидит. Как держит голову. Насколько уверен в себе. Что стара-

ется показать. Что, наоборот, скрывает. Именно поэтому его портреты часто кажутся психологическими. Художник словно не только пишет лицо, но и задаёт модели молчаливые вопросы.

Крамской был также одним из центральных участников движения передвижников и одним из тех художников, которые стремились вывести русское искусство за пределы академических правил и приблизить его к современной жизни. И вот этот человек, привыкший подписывать портреты именами своих моделей, создаёт произведение, где имени нет.

Петербург

Посмотрим сначала не на женщину. Посмотрим за её спину. Город узнаваем. Зимний Петербург. Невский проспект. Район Аничкова моста и Аничкова дворца. Справа можно различить Александринский театр. Холодно. Небо серое. Воздух влажный. На заднем плане почти нет ярких красок. Город словно растворяется в зимней дымке. И на этом приглушённом фоне появляется женщина. Она написана значительно чётче. Темнее. Контрастнее. Поэтому первое впечатление почти неизбежно: она здесь главная. Петербург становится декорацией. Но очень важной декорацией. Потому что такая женщина могла появиться именно здесь. В столице. На главной улице. В хорошем экипаже. На виду у всех.

Она хочет, чтобы её увидели?

Вот первый вопрос. Если человек едет по Невскому проспекту в открытом экипаже, одетый по последней моде, он

неизбежно оказывается на виду. В XIX веке одежда сообщала о человеке очень многое. Иногда даже больше, чем сегодня. По костюму можно было приблизительно определить достаток. Положение. Образ жизни. Стремление следовать моде. И наша неизвестная одета чрезвычайно тщательно. Бархатная шляпка с перьями. Пальто с меховой отделкой и лентами. Тонкие кожаные перчатки. Муфта. Перед нами явно не бедная женщина. Во всяком случае, выглядеть бедной она точно не хочет. Но вот что интересно. Она нарядна — и при этом не кокетничает со зрителем. Не улыбается.

Не поправляет волосы. Не старается понравиться. Наоборот. Она как будто знает, что на неё смотрят. И отвечает взглядом.

Кто кому позирует?

Обычно в портрете существует простая ситуация. Человек сидит перед художником. Художник пишет. Зритель потом рассматривает изображение. Здесь отношения сложнее. Неизвестная словно сама рассматривает нас. Даже появляется лёгкое неудобство. Как будто мы слишком долго задержали взгляд. Она заметила. И теперь смотрит в ответ. Попробуйте закрыть нижнюю часть картины и оставить только лицо. Одежда исчезнет. Экипаж исчезнет. Город исчезнет. Останутся глаза. И всё равно характер сохранится. Взгляд почти прямой. В нём есть уверенность. Сдержанность. Возможно, высокомерие. Но последнее слово требует осторожности. Мы привыкли считать её высокомерной во многом

потому, что так читали картину современники.

А что на самом деле чувствует эта женщина, мы не знаем. Может быть, она просто спокойна.

Почему современникам не понравился этот взгляд?

Сегодня «Неизвестная» кажется почти безусловно прекрасной. Но в 1883 году зрители могли считать её иначе. Картина появилась на XI выставке Товарищества передвижников и вызвала много разговоров. Критик Владимир Стасов резко назвал героиню «кокоткой в коляске». В целом публика и критики обсуждали её наряд, выражение лица и возможный социальный статус. Слово «кокотка» в то время имело вполне определённый оттенок: так могли назвать женщину лёгкого поведения, содержанку, даму сомнительной репутации. Почему возникли такие подозрения? Только из-за одежды? Не совсем. Здесь важно помнить нравы эпохи. Для женщины определённого положения существовали строгие представления о том, как следует выглядеть, где появляться, как держаться.

Чересчур вызывающая модность могла восприниматься не просто как вкус. Она становилась социальным сигналом. Современные зрители читали костюм гораздо внимательнее, чем мы. То, что сегодня нам кажется просто дорогой красивой одеждой, тогда могло вызвать совсем другие ассоциации.

Можно ли определить человека по платью?

Вот здесь картина становится особенно интересной. Мы любим думать, что не судим людей по внешности. Но дела-

ем это постоянно. Одежда. Причёска. Автомобиль. Манера речи. Телефон. Часы. Жесты. Мы замечаем эти вещи и почти мгновенно начинаем строить историю. Кто этот человек? Сколько зарабатывает? Кем работает? Как относится к окружающим? Можно ли ему доверять? Зрители 1883 года делали то же самое. Они смотрели на неизвестную женщину и придумывали её биографию. И именно это продолжается до сих пор.

Так кто она?

Версий было множество. В разные годы в героине пытались увидеть женщин, принадлежавших к совершенно разным кругам. Называли предполагаемых аристократок. Женщин, связанных с императорским двором. Искали сходство с родственницами художника. Предлагали версии о модели из менее респектабельной среды. Но проблема остаётся прежней. Надёжного документального ответа нет. Исследователи отмечают: ни в письмах Крамского, ни в его известных дневниковых записях не найдено ясного объяснения того, кто именно изображён на картине. И это обстоятельство очень важно. Можно перечислить десятки красивых версий. Но версия — не факт. Поэтому правильнее оставить женщине её тайну.

Крамской назвал её неизвестной. Она неизвестной и остаётся.

А вдруг конкретной женщины вообще не было?

Есть и другой путь. Возможно, перед нами не традици-

онный заказной портрет. Не картина, созданная для того, чтобы сохранить лицо определённого человека. Возможно, Крамскому был нужен образ. Тип современной городской женщины. Лицо могло быть написано с конкретной модели. Но смысл картины шире личности этой модели. Такое в живописи происходит часто. Художник пишет одного человека, а зритель начинает видеть целую эпоху. Если это так, становится понятнее и название. Не Анна. Не Мария. Не княгиня такая-то. Не госпожа такая-то. Просто: Неизвестная.

Почему она сидит так высоко?

Посмотрите, откуда художник показывает экипаж. Мы словно находимся немного ниже женщины. Это усиливает впечатление превосходства. Она буквально выше зрителя. Коляска движется по улице, а мы будто стоим на тротуаре и смотрим вслед или встречаем её взгляд. Если бы Крамской изобразил героиню на уровне наших глаз, ощущение было бы другим. Если бы сверху — тем более. Но именно небольшой взгляд снизу создаёт психологический эффект. Она находится над нами. И возможно, поэтому её спокойствие мы начинаем воспринимать как высокомерие. Композиция подсказывает эмоцию раньше, чем мы успеваем её осмыслить. Так работает живопись.

Чёрное, белое, розовое

Теперь попробуем забыть о загадке личности и посмотреть на картину как на сочетание цвета. Главная масса одежды тёмная. На ней — мягкий мех. Рядом светлая кожа лица.

Есть розоватые оттенки. Белые детали. Тёмная шляпа. Серо-белый зимний Петербург. Крамской не устраивает цветного праздника. Палитра довольно сдержанная. Но именно поэтому лицо становится центром. Нам некуда больше смотреть. Взгляд постоянно возвращается туда.

Почему лицо такое гладкое?

Крамской прекрасно умел передавать фактуру. мех должен выглядеть мехом. Кожа — кожей. Бархат — бархатом. Но самое важное он оставляет для лица. Здесь уже недостаточно мастерски написать поверхность. Нужно создать присутствие. Посмотрите на губы. На немного прищуренные глаза. На линию бровей. На поворот головы. Эмоция почти не выражена. А характер ощущается очень сильно. Это один из сложнейших приёмов портретиста. Если нарисовать человеку широкую улыбку — зритель сразу понимает: радость. Если слёзы — горе. Если нахмуренные брови — гнев. Но Крамской выбирает почти нейтральное выражение. И заставляет нас самим разбираться, что за ним скрывается.

Красивая или неприятная?

Попробуем задать неудобный вопрос. Она вам нравится? Не картина. Женщина. С ней хотелось бы познакомиться? Ответы будут разными. Кому-то она покажется красивой и независимой. Кому-то — холодной. Кому-то — высокомерной. Кому-то — одинокой. Кому-то — совершенно спокойной. И вот здесь мы подходим к одной из причин живучести картины. Она не сообщает нам, что думать. Мы сами

добраиваем характер. Получается почти психологический тест. Рассказывая о неизвестной, зритель иногда рассказывает о себе.

Что в ней вызов?

В XIX веке женщина, которая прямо смотрит на зрителя и при этом не пытается смягчить этот взгляд улыбкой или скромным жестом, могла восприниматься довольно вызывающе. Она ничего не просит. Не оправдывается. Не демонстрирует застенчивости. Существует сама по себе. Сегодня это кажется обычным. Но для части публики 1880-х подобный образ мог выглядеть социально неоднозначно. Особенно в сочетании с дорогой модной одеждой и открытым экипажем. Вероятно, поэтому критики так охотно пытались определить не только личность женщины, но и её нравственность. Сам портрет как будто провоцировал их на это.

А что сказал Крамской?

Самое интересное: почти ничего. Он не снабдил картину разъяснением. Не сообщил зрителям: «Вы ошибаетесь, это уважаемая дама». Или: «Да, вы правы, перед вами женщина определённого круга». Он оставил название. И молчание. Для художника, который много писал и размышлял об искусстве, это молчание особенно заметно. Иногда авторское объяснение закрывает загадку. Крамской этого не сделал. И тем самым позволил картине жить собственной жизнью.

Почему Третьяков не купил её сразу?

Интересно и то, что Павел Третьяков — человек, собрав-

ший огромное количество важнейших произведений передвижников и хорошо знавший Крамского, — не приобрёл «Неизвестную» непосредственно у художника. После выставки картину купил промышленник и коллекционер Павел Харитоненко. Лишь позднее произведение оказалось в собрании Государственной Третьяковской галереи. Это тоже полезно помнить. Сегодня кажется, что великие картины всегда сразу занимали предназначенное им место в главном музее. Но история искусства устроена иначе. Картины продаются. Меняют владельцев. Переезжают. Иногда долго находятся в частных коллекциях. И лишь потом превращаются в музейные символы.

«Русская Джоконда»

Со временем вокруг «Неизвестной» возникло множество сравнений, а в популярной культуре её начали называть даже «русской Джокондой». Само появление такого сравнения понятно: как и в случае с портретом Леонардо, зрителя привлекает сочетание узнаваемого лица и неразрешённой тайны. Но картины очень разные. У Джоконды загадкой кажется прежде всего выражение лица. У Крамского — сама женщина. Кто она? Почему одна? Куда едет? На кого смотрит? О чём думает? Почему художник решил написать её именно так? Каждый вопрос рождает следующий.

Ошибка нашего времени

Сегодня существует соблазн сделать то, что мы постоянно делаем с историческими произведениями. Найти тайну.

Разгадать. Закрыть вопрос. Поискать в интернете. Сравнить фотографии. Найти совпадение черт. Назвать имя. Поставить точку. Но что будет, если имя действительно найдётся? Предположим, обнаружится письмо Крамского: «Сегодня писал портрет такой-то женщины». Мы узнаем её дату рождения. Семейю. Мужа. Адрес. Биографию. Картина станет понятнее исторически. Но станет ли она сильнее? Не обязательно. Возможно, исчезнет часть того, что заставляет нас смотреть. Иногда неизвестность — не недостаток знания. Она становится частью произведения.

Представим, что она заговорила

Проведём наш обычный эксперимент. Представьте, что экипаж остановился. Женщина поворачивается к вам и произносит одну фразу. Какой у неё голос? Высокий? Низкий? Спокойный? Резкий? Что она скажет? «Вы кого-то ищете?» «Почему вы так смотрите?» «Мы знакомы?» А может быть, вообще ничего. Только отвернётся. Картина почти заставляет воображение начать разговор. И именно поэтому портрет перестаёт быть неподвижным.

А теперь поменяем одежду

Представим ту же женщину в простом тёмном платье. Без меха. Без дорогой шляпы. Без муфты. Не в экипаже, а в обычной комнате. Что останется? То же лицо. Но восприятие изменится почти полностью. Возможно, никто не назвал бы её высокомерной. Никто не стал бы рассуждать о её общественном положении. Получается, что мы оцениваем не

только лицо. Мы оцениваем всю сцену. Это ещё один урок картины. Человек никогда не существует для нашего взгляда отдельно от обстоятельств. Мы постоянно читаем контекст. И очень часто ошибаемся.

Зимний воздух

Теперь попробуем почувствовать температуру картины. Петербургская зима. Женщина сидит в открытом экипаже. На руках перчатки. Есть муфта. Шея закрыта. Одежда тёплая. Мы почти физически ощущаем холодный воздух. Эта деталь делает портрет неожиданно живым. Будь неизвестная изображена в мастерской, она существовала бы вне времени. А здесь есть конкретный день. Зима. Поездка. Улица. Экипаж движется. Город существует вокруг неё. Получается не просто портрет. Почти кадр из жизни.

За секунду до встречи и через секунду после

Картина словно выхватывает короткое мгновение. До этого женщина смотрела куда-то вперёд. Потом заметила нас. Повернула голову. Через секунду экипаж проедет дальше. Она снова отвернётся. И исчезнет. Наверное, поэтому портрет так хорошо пережил эпоху фотографии и кино. Он уже построен почти как мгновенный кадр. Мы встречаем человека на улице. Пересекаемся взглядами. И расходимся. В жизни такое случается постоянно. Но иногда лицо незнакомого человека почему-то остаётся в памяти надолго.

Почему мы хотим знать её имя?

Это, пожалуй, самый интересный вопрос. Мы ведь видим

тысячи портретов неизвестных людей. Старинные фотографии. Случайные лица. Персонажей картин. И обычно не пытаемся выяснить их имена. Почему здесь хочется? Наверное, потому, что Крамской создал очень сильное ощущение индивидуальности. Она не выглядит выдуманной. Не кажется просто «типом женщины». Кажется, что у неё обязательно должна существовать конкретная биография. Дом. Родители. Друзья. Ошибки. Секреты. Любовь. Страхи. Письма. И поэтому отсутствие имени раздражает наше любопытство. Перед нами человек. Но дверь в его жизнь закрыта.

Где находится картина сегодня ?

«Неизвестная» входит в собрание Государственной Третьяковской галереи в Москве. Она написана в 1883 году маслом на холсте; размер полотна — 75,5 на 99 сантиметров. Сегодня её считают одной из наиболее узнаваемых работ Крамского. Забавно, что художник, написавший множество портретов людей, имена которых прекрасно известны историкам, для широкой публики особенно знаменит именно изображением женщины без имени. Наверное, в этом есть какая-то художественная справедливость.

Картина о женщине или о зрителе?

Теперь отойдём на несколько шагов. Что вообще написал Крамской? Портрет красивой женщины? Да. Образ модной петербурженки? Да. Социальную провокацию? Возможно. Психологический портрет? Несомненно. Но спустя почти полтора века появляется ещё один смысл. Это картина о

нашем желании судить человека. Мы видим дорогую одежду и делаем вывод. Видим взгляд и делаем вывод. Видим одиночество в экипаже и делаем вывод. Современники Крамского делали это. Мы делаем то же самое. А женщина продолжает молчать. Получается удивительно современная ситуация. Все обсуждают человека. А сам человек ничего нам о себе не сказал.

Размышление у картины

Наверное, каждому хотя бы раз встречался незнакомый человек, которого почему-то хотелось запомнить. В вагоне. В кафе. На вокзале. В соседней машине. На улице. Вы ничего о нём не знаете. Он ничего не знает о вас. Несколько секунд. Взгляд. И всё. Через минуту ваши дороги расходятся навсегда. Но иногда потом вдруг вспоминается лицо. Почему? Неизвестно. Может быть, именно такую встречу и устроил нам Крамской. Женщина проезжает по зимнему Петербургу. Мы стоим где-то у дороги. Она замечает нас. Мы замечаем её. Нам хочется спросить: — Кто вы? Она не отвечает. Мы начинаем придумывать. Богатая? Одинокая? Счастливая? Содержанка? Аристократка? Жена? Любовница?

Чья-то дочь? Чья-то мать? Нам непременно хочется поместить её в понятную коробку. Дать имя. Сословие. Характер. Биографию. Но художник не позволяет. Перед нами остаётся только человек. Без объяснения. И, возможно, именно поэтому её взгляд кажется таким спокойным. Она словно знает о нас кое-что важное. Знает, что мы будем обсуждать

её одежду. Придумывать происхождение. Искать сходство с другими женщинами. Спорить о её нравственности. Пытаться разгадать тайну. А она будет всё так же сидеть в коляске. Всё так же смотреть. И ничего не объяснять. Прошло почти полтора столетия. Исчезли экипажи. Изменилась мода. Другим стал Петербург. Люди, видевшие картину на первой выставке, давно ушли.

А вопрос остался. Кто эта женщина? Может быть, правильного ответа действительно нет. А может быть, он нам уже не нужен. Потому что иногда великое искусство начинается именно там, где художник знает, что не всё следует объяснять. Иногда человеку достаточно оставить нам один взгляд. И не назвать своего имени.

Петербургская улица Крамского полна социальных намёков, а у Куинджи человеческие фигуры почти исчезают. Следующий рассказ оставляет нас перед ночной рекой, где главным действующим лицом становится свет.

Размышления у картины

Рассказ шестой

Свет, которому не поверили

Архип Куинджи. «Лунная ночь на Днепре»

В «Лунной ночи на Днепре» взгляд словно сам находит светлую дорожку на воде; от неё можно мысленно подняться к луне и снова вернуться к тёмным берегам, чтобы заметить, насколько мало красок понадобилось Куинджи

для ощущения почти физического свечения.

Сначала кажется, что картина светится. Не изображает свет. Не передаёт его. А именно светится сама. В тёмном небе висит луна. Под ней медленно течёт Днепр. Серебристо-зелёная дорожка ложится на воду и будто идёт прямо к зрителю. Берега почти исчезают в темноте. Где-то можно различить белые стены хат. Где-то — очертания земли. Но всё это второстепенно. Главное здесь — свет. Он настолько необычен, что первые зрители не сразу поверили, что перед ними обычный холст, покрытый краской. Некоторые заглядывали за картину. Искали лампу. Пытались понять, откуда возникает это сияние. Никакой лампы там не было. Был художник. Архип Куинджи. И несколько красок на холсте.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.