

АКСЕЛЬ ПАНЦЕР

Размышления
у картины
ЧАСТЬ ВТОРАЯ

живопись • история • размышление

Аксель Панцер

Размышления у картины. Часть вторая.

<https://litres.ru/74540627>

SelfPub; 2026

Аннотация

Начало второй части не станет резким разрывом. Мы снова встретим знакомых художников. Серова. Левитана. Шишкина. Увидим произведения, которые по времени и художественному языку ещё продолжают XIX век. Но уже здесь появятся новые вопросы. Не просто: кого написал художник? А: каким становится человек нового времени? Мальчик Мика Морозов словно не способен усидеть в кресле. Женщина у Ярошенко идёт учиться. На картинах появляется новое движение. Новая самостоятельность. Другой ритм жизни. Даже дорога Левитана становится не просто дорогой, а памятью о людях, прошедших по ней раньше. И постепенно становится заметно: искусство приближается к границе столетий.

Аксель Панцер

Размышления у картины. Часть вторая.

РАЗМЫШЛЕНИЯ У КАРТИНЫ

Часть вторая

Аксель Панцер

Пролог

Когда привычный мир начинает меняться

В первой части нашего путешествия мы подолгу стояли перед картинами XIX века. Мы смотрели в лица бурлаков Репина, входили в солнечную комнату Серова, ждали весну вместе с грачами Саврасова, всматривались в лунный Днепр Куинджи, оказывались среди исторических драм Сурикова и Ге, оставались наедине с Христом Крамского, Демоном Врубеля и Алёнушкой Васнецова. Художники были очень разными. Но почти все они исходили из одного важного убеждения: мир необходимо внимательно увидеть. Человеческое лицо. Дорогу. Поле. Комнату. Историческую сцену. Свет на стене. Движение руки. Выражение глаз. Даже тогда, когда художник обращался к сказке или символу, реальный мир оставался рядом. Во второй части этот мир начинает меняться.

Сначала медленно. Почти незаметно. А потом — стремительно.

Ещё тот же человек

Начало второй части не станет резким разрывом. Мы снова встретим знакомых художников. Серова. Левитана. Шишкина. Увидим произведения, которые по времени и художественному языку ещё продолжают XIX век. Но уже здесь появятся новые вопросы. Не просто: кого написал художник? А: каким становится человек нового времени? Мальчик Мика Морозов словно не способен усидеть в кресле. Женщина у Ярошенко идёт учиться. На картинах появляется новое движение. Новая самостоятельность. Другой ритм жизни. Даже дорога Левитана становится не просто дорогой, а памятью о людях, прошедших по ней раньше. И постепенно становится заметно: искусство приближается к границе столетий.

XX век ещё не начался, но уже чувствуется

Исторические эпохи редко начинаются точно в полночь первого января. Никто не проснулся 1 января 1901 года другим человеком только потому, что изменились цифры календаря. Новое время приходит постепенно. Меняются города. Одежда. Транспорт. Профессии. Представление о женщине. О семье. Об образовании. О государстве. О будущем. Меняется скорость жизни. А вместе с ней меняется и живопись. Художнику уже недостаточно только хорошо написать человека или пейзаж. Он начинает задаваться другим вопросом: а обязательно ли вообще писать мир таким, каким его видит

глаз?

И вот здесь начинается самое интересное

Появляется Петров-Водкин. Красный конь. Странное пространство. Горизонт будто изгибается. Мы понимаем, что перед нами конь, вода, мальчик. Но всё вместе уже не похоже на обычную сцену купания. Картина становится символом. Потом появляется Малевич. И происходит почти невозможное. Исчезают люди. Исчезает пейзаж. Исчезает привычный сюжет. На холсте остаётся чёрный квадрат. Зритель может раздражаться. Недоумевать. Смеяться. Спрашивать:

— И это тоже живопись?

Наверное, именно поэтому обойти такую картину в нашем цикле нельзя. Наша задача ведь не в том, чтобы собирать только произведения, которые легко любить. Гораздо интереснее иногда остановиться перед тем, что вызывает сопротивление.

Вторая часть будет другой

Если первая часть часто спрашивала: что происходит с человеком? то вторая всё чаще будет спрашивать: что происходит со временем, в котором он живёт? Перед нами окажется страна, которая меняется несколько раз почти до неузнаваемости. Конец Российской империи. Революция. Новое государство. Индустриализация. Строительство новых городов. Новые профессии. Авиация. Большая война. Победа. Послевоенная жизнь. Стройки второй половины XX века. И каждый раз художник должен заново ответить на один и тот же

вопрос: как теперь писать человека?

Художник и эпоха

Очень легко представить искусство простой иллюстрацией истории. Произошло событие — художник написал событие. Но всё гораздо сложнее. Художник живёт внутри времени. Он сам является его частью. Он слышит те же разговоры. Читает те же газеты. Видит те же улицы. Стоит в тех же очередях. Боится. Надеется. Ошибается. Верит. Разочаровывается. Поэтому эпоха входит в картину даже тогда, когда художник не пишет никакого исторического события. Трое мальчиков у Дейнеки просто сидят у моря. Но над ними летит самолёт. И этого достаточно, чтобы почувствовать 1930-е годы с их верой в технику, скорость и будущее.

Иногда эпоха находится в одном листке бумаги

В «Письме с фронта» Александра Лактионова почти нет войны. Нет атаки. Танка. Окопа. Взрыва. Есть письмо. Его читают люди во дворе. Но война присутствует в каждом лице. Так живопись напоминает: большие исторические события входят в жизнь не обязательно через пушечный грохот. Иногда они входят через конверт. Через пустое место за столом. Через человека, которого ждут.

А иногда война уже улетела

На картине Аркадия Пластова «Фашист пролетел» самолёт почти исчезает. Он уже там, вдали. Остаётся поле. Стадо. Осень. И то, что произошло несколько секунд назад. Такой способ говорить о войне, возможно, страшнее батальной

сцены. Потому что художник показывает не бой. Он показывает, что война делает с обычной жизнью. С тем самым миром, который в первой части мы видели у Поленова, Шишкина, Саврасова. С полем. Травой. Детьми. Тишиной.

Но жизнь возвращается

После войны мы увидим у того же Пластова «Сенокос». Снова трава. Снова солнце. Люди работают. На первый взгляд — ничего особенного. Но если помнить, что картина написана в 1945 году, летний луг начинает звучать совершенно иначе. Жизнь продолжается. Иногда это и есть главная тема картины. Не победный парад. Не салют. Человек снова косит траву.

Социалистический реализм — не одно слово

Во второй части нам придётся несколько раз встретиться с понятием социалистический реализм. У многих оно сразу вызывает готовые оценки. Одни видят прежде всего официальное искусство. Другие — картины своего детства. Третьи — идеологический заказ. Четвёртые — сильную живописную школу. Нам будет полезнее поступить так же, как мы поступали раньше: сначала посмотреть. Что именно находится на холсте? Как написаны люди? Как устроен свет? Насколько убедительна эмоция? Где начинается официальная идея эпохи? А где остаётся живой человек? Не каждая советская картина одинакова только потому, что создана в одном государстве. Так же как не вся русская живопись XIX века сводится к передвижникам.

Картина и идеология

Этот вопрос во второй части станет особенно важным. Искусство XX века часто создавалось в очень тесных отношениях с государством. Государство заказывало. Поощряло. Выставляло. Критиковало. Иногда запрещало. Но наличие идеологии ещё не объясняет качество конкретной картины. Художник может выполнять официальный заказ и при этом создать глубокое произведение. Может написать внешне правильную работу — и оставить её совершенно пустой. Поэтому мы снова будем избегать простых ответов. Не: «это хорошо, потому что соответствует эпохе». И не: «это плохо, потому что создано по государственному заказу». А: что произошло на самом холсте?

Именно картина остаётся главным свидетелем

Представим «Новую Москву» Юрия Пименова. Мы словно сидим на заднем сиденье автомобиля. Перед нами женщина за рулём. Впереди широкий город. Этого достаточно, чтобы почувствовать совершенно другое время. Не старый московский двор Поленова. А город, который хочет стать современным. Сравнение особенно интересно. У Поленова — лошадь возле сарая. У Пименова — автомобиль. У Поленова — двор. У Пименова — проспект. Между двумя картинами проходит всего несколько десятилетий. Но кажется, будто изменился сам ритм зрения.

Меняется и человек

В XIX веке художник часто внимательно исследует от-

дельную судьбу. В XX веке человек нередко становится ещё и образом поколения. Девушка Самохвалова — не только конкретная молодая женщина. Она становится образом нового физически сильного, современного человека. Строители у Попкова — не просто несколько рабочих. Они начинают представлять целое поколение. Но самое интересное происходит тогда, когда художнику удаётся сохранить баланс. Когда символ эпохи всё ещё остаётся человеком. Не лозунгом. Не плакатной фигурой. Живым лицом.

Именно поэтому нам снова понадобятся глаза

Во второй части будет меньше старинных интерьеров и исторических костюмов. Но рассматривать придётся не менее внимательно. Где находится самолёт у Дейнеки? Почему фигуры показаны со спины? Почему Пименов помещает зрителя внутрь машины? Как расположены люди у Попкова? Почему у Пластова такое яркое лето? Каким кажется пространство Петрова-Водкина? Зачем Малевич оставляет почти пустой холст? Каждая картина будет предлагать собственный способ смотреть.

И снова — без готового ответа

Как и прежде, эти рассказы не должны становиться инструкцией: «Вот правильное понимание». Особенно во второй части. XX век слишком сложен для одной интонации. Он оставил слишком много противоречий. Великое строительство и тяжёлые человеческие потери. Веру в будущее и страх. Победы и травмы. Официальные образы и частную па-

мать. Поэтому честнее будет не закрывать вопросы. А открывать их.

Особенно там, где хочется поспешить

Увидев «Чёрный квадрат», легко сказать:

— Я тоже так могу.

Увидев «Опять двойка»:

— Всё понятно, мальчик получил плохую оценку.

Увидев «Хлеб»:

— Советская агитация.

Увидев «Строителей Братска»:

— Просто рабочие.

Но попробуем задержаться. Пять минут. Посмотреть. Иногда самое интересное начинается именно после первой готовой реакции.

Обычный зритель имеет право не соглашаться

С художником. С критиком. С автором этой книги. С музейной подписью — если речь идёт об интерпретации, а не о факте. И даже с собственным первым впечатлением. Сегодня картина может раздражать. Через десять лет — остановить. Это нормально. Мы сами меняемся. Значит, меняется и разговор с искусством.

Вторая часть — ещё и разговор о памяти

Чем ближе мы будем подходить к середине XX века, тем чаще будет появляться эта тема. Память о войне. Память о прошлом мире. Память о людях. Память о времени, которое закончилось. Финальный рассказ будет особенно важен

именно поэтому. Гелий Коржев покажет человека, для которого война закончилась исторически, но не закончилась внутренне. Это совсем другой финал, чем смех запорожцев в конце первой части. Но, возможно, он необходим. Потому что искусство должно уметь говорить не только о том, что произошло. Но и о том, что осталось после произошедшего.

От картины к картине

Так мы пройдем ещё двадцать остановок. Не спеша. От Серова — к Коржеву. От ребёнка, которому трудно усидеть в кресле, — к человеку, несущему на себе следы истории. От старой дороги — к новому городу. От реалистического портрета — к чёрному квадрату. От мирного неба — к самолёту. От войны — снова к сенокосу. И на каждом этапе будем делать то же самое. Смотреть. Не торопиться. Позволять картине сначала говорить самой.

Если оригинал далеко

Правило, с которого начиналась первая часть, остаётся прежним. Если есть возможность — лучше увидеть произведение в музее. Если нет — открыть его на официальном сайте музея в хорошем цифровом качестве. Увеличить изображение. Рассмотреть фрагменты. Вернуться к общему виду. Не довольствоваться маленькой случайной репродукцией. Особенно теперь, когда цвет, фактура и построение пространства будут становиться всё важнее. Петрова-Водкина нельзя понять только по сюжету. Малевича — тем более. Дейнеку нужно почувствовать в масштабе и ритме. Попкова

— через соотношение фигур. И потому цифровая встреча тоже требует внимательности.

Перед нами другое столетие

Оно будет говорить громче. Резче. Иногда увереннее. Иногда тревожнее. В нём художник уже не всегда хочет просто показать мир. Иногда он хочет его перестроить. Иногда — придумать заново. Иногда — защитить память о нём. Иногда — понять, что осталось после катастрофы. Но человек всё равно останется в центре нашего разговора. Даже если его фигуры вообще не будет на холсте. Потому что любой квадрат, любое поле, любой город и любой пейзаж в конечном счёте увидены человеческими глазами. И предназначены другому человеческому взгляду.

Начнём снова

Перед нами следующая картина. Кресло. Мальчик. Он сидит всего несколько секунд. Кажется, ещё мгновение — и сорвётся с места. В XIX веке детский портрет часто требовал спокойствия и достоинства. Серов делает почти обратное. Он пишет движение, которое ещё не произошло. С этого и начнётся вторая часть. Не с революции. Не с громкого исторического события. А с ребёнка, которому трудно усидеть. Наверное, это правильно. Потому что новая эпоха тоже редко входит в комнату с объявлением: «Я началась». Сначала меняется взгляд. Потом движение. Потом ритм. И лишь спустя годы мы понимаем: перед нами уже была другая эпоха. Так что задержимся перед первым полотном второй ча-

сти чуть дольше. Возможно, мальчик ещё сидит.

Но время уже пришло в движение.

Размышления у картины

Рассказ двадцать первый

Ребёнок, которому трудно усидеть

Валентин Серов. «Мика Морозов»

Он сидит в кресле. Но слово «сидит» здесь не совсем подходит. Скорее — задержался. На несколько секунд. Правая рука лежит на спинке кресла, левая опирается на другой край. Корпус чуть подался вперёд. Большие глаза широко открыты, губы слегка разомкнуты, кудрявые волосы растрепаны. Белая рубашка кажется почти слишком большой для маленького тела. И возникает ощущение: ещё мгновение — мальчик вскочит. Увидит что-нибудь интересное. Услышит голос из соседней комнаты. Вспомнит срочное детское дело. И убежит. Художнику останется только кресло.

Наверное, поэтому портрет Мики Морозова так легко запоминается. Мы видим не ребёнка, которого заставили спокойно позировать взрослому человеку. Мы видим саму невозможность усидеть спокойно.

Если перед вами сейчас открыта хорошая цифровая репродукция, можно начать не с лица. Пусть взгляд сначала задержится на тёмных деревянных стойках кресла. Они неподвижны, тяжёлы, устойчивы. А потом переведите взгляд на мальчика между ними. Контраст становит-

ся почти физическим: мебель стоит, а ребёнок словно уже движется.

Четыре года

Картина написана в 1901 году. Мике — Михаилу Михайловичу Морозову — в это время было четыре года. Он был третьим ребёнком в семье крупного промышленника, коллекционера и мецената Михаила Абрамовича Морозова и Маргариты Кирилловны Морозовой, урождённой Мамонтовой, хозяйки известного московского литературно-музыкального салона. Фамилия Морозовых в Москве тех лет означала очень многое. Промышленность. Большие состояния. Коллекционирование. Благотворительность. Художественная жизнь. Семья жила среди людей искусства, музыки, литературы. Валентин Серов не был для Морозовых случайно приглашённым модным портретистом. Он знал этот круг, писал членов семьи, бывал в доме.

Но всё это почти не чувствуется в портрете мальчика. Нет богатого интерьера. Нет дорогой игрушки. Нет ковра, который должен сообщить зрителю: перед вами ребёнок из состоятельной семьи. Серов убирает почти всё. Остаётся кресло. Белая рубашка. Лицо. И характер.

Великий портретист и очень маленькая модель

К 1901 году Серов давно уже не был тем двадцатидвухлетним художником, который писал «Девочку с персиками». Прошло четырнадцать лет. Он стал одним из самых востребованных портретистов России. Перед ним сидели аристо-

краты, промышленники, артисты, государственные деятели. Серов умел увидеть в человеке не только внешнее сходство, но и то внутреннее свойство, которое иногда сам изображённый предпочёл бы скрыть. Современники ценили эту способность и иногда её побаивались. Серов не всегда льстил. Он мог написать красивого человека красивым, но не обязан был делать его приятнее, чем тот казался художнику. С ребёнком задача другая. У взрослого уже сформированы привычки. Он знает, как сидеть перед художником.

Может принять удобную позу. Может построить лицо. Ребёнок ещё не умеет долго изображать самого себя. И в этом огромное преимущество. Но одновременно — огромная трудность. Попробуйте объяснить четырёхлетнему мальчику:

— Теперь полчаса не двигайся.

Для взрослого это неудобство. Для ребёнка — почти невозможное требование.

Мика рассказывает

Сохранилось замечательное воспоминание Маргариты Кирилловны Морозовой о работе над портретом. Она писала, что Серов во время сеансов был в очень хорошем и добродушном настроении. Однажды Мика рассказал художнику историю про «папа-леопарда и маму-леопарда», и этот детский рассказ так развеселил Серова, что тот потом пересказывал его матери мальчика. Маргарита Морозова считала, что художник сумел поймать главное свойство её сына

— его необыкновенную живость. Более того, позднее знакомые находили в этом детском портрете сходство уже со взрослым Михаилом Морозовым. Это очень важное свидетельство. Потому что перед нами уже не наша сегодняшняя догадка: «Наверное, мальчик был непоседливым». Нет.

Его мать именно так и вспоминала сына. А Серов действительно строит весь портрет вокруг этой живости.

Не успокаивать ребёнка

Другой художник мог бы поступить проще. Посадить Микку глубже в кресло. Развернуть прямо к зрителю. Попросить сложить руки. Поставить рядом игрушку. Подождать, пока лицо станет спокойным. Получился бы хороший детский портрет. Возможно, очень милый. Серов делает противоположное. Он не борется с непоседливостью модели. Он делает её содержанием картины. Это, пожалуй, один из самых важных профессиональных секретов портретиста. Не заставить человека соответствовать заранее придуманной композиции, а найти композицию, которая соответствует человеку.

Кресло как пружина

Вернёмся к самому полотну. Пусть взгляд теперь пройдёт по контуру фигуры от левой руки мальчика к плечу, затем к голове и дальше к правой руке. Получается почти дуга напряжения. Руки разведены в стороны и держатся за кресло. Тело чуть подано вперёд. Это не расслабленная поза. Мика словно находится на старте. Его удерживает не столько ме-

бель, сколько просьба художника:

— Ещё немного.

Кресло при этом большое. Взрослое. Тяжёлое. Ребёнок кажется в нём маленьким, но совершенно не потерянным. Он, наоборот, подчиняет кресло своему движению.

Почему руки так важны?

Представим, что Серов написал только голову и плечи. Получился бы чудесный портрет ребёнка с большими глазами. Но исчезло бы ощущение движения. Именно руки делают позу убедительной. Одна небрежно свисает через край. Другая держится за деревянную стойку. Ни одна не лежит спокойно на коленях. Ребёнок ещё сидит, но тело уже приготавлилось встать. Если увеличить музейную цифровую копию, интересно задержаться именно на кистях. Они написаны свободнее лица, без стремления вырисовать каждый палец с одинаковой тщательностью. Серову важнее не анатомическая демонстрация, а жест.

Лицо

А теперь можно приблизить лицо. Большие глаза смотрят не прямо на нас. Кажется, внимание Мики уже ушло куда-то в сторону. Возможно, кто-то заговорил. Возможно, что-то произошло в комнате. Возможно, художник сам рассказывал ему что-нибудь, чтобы удержать интерес. Мы этого не знаем. Но взгляд очень активный. Не мечтательный. Не сонный. Не задумчивый в взрослом смысле. Это взгляд человека, которому всё интересно. Рот чуть приоткрыт. И возникает впе-

чатление, будто Мика сейчас заговорит. Не торжественно. Не специально для художника. Просто продолжит рассказ, который ещё секунду назад рассказывал.

Детский портрет без «детскости»

Существует простой способ показать ребёнка. Игрушка. Кукла. Мяч. Сладости. Домашнее животное. Такие предметы сразу объясняют возраст. Серов почти ничего этого не использует. Нам не нужно доказывать, что перед нами ребёнок. Это видно в самой пластике. В огромных глазах. В пропорциях лица. В кудрях. В неловкой свободе рук. В полной неспособности сохранять официальную позу. Получается удивительная вещь: Серов пишет детство, почти не используя привычные символы детства.

Белое

Главное цветовое пятно — рубашка. Она почти вспыхивает в центре полотна. Вокруг серые, коричневатые, приглушённые тона. Тёмное дерево кресла. Спокойный фон. И среди этого — большая белая масса. Если закрыть рукой лицо мальчика, белая рубашка всё равно продолжит удерживать центр композиции. Но стоит открыть лицо — и становится понятно, что белое нужно именно для того, чтобы подвести взгляд к голове. Так цвет работает не сам по себе. Он направляет зрителя.

Почему фон такой неопределённый?

Попробуем представить за Микой подробный интерьер. Картины на стенах. Шкаф. Стол. Игрушки. Дорогая мебель.

Комната богатой московской семьи. Исторически это было бы интересно. Живописно — опасно. Всё это начало бы конструировать с ребёнком. Серов очищает пространство. Фон существует. Но ничего не рассказывает громче героя. Портрет становится почти мгновенным наблюдением. Как будто всё вокруг на секунду потеряло резкость, потому что внимание художника полностью сосредоточилось на мальчике.

Серов и детство

«Мика Морозов» не случайность в творчестве художника. Серов часто обращался к детскому портрету — писал детей знакомых, представителей известных семей, собственных сыновей. Исследователи Третьяковской галереи подчёркивают особую роль детских образов в его наследии: в них Серов умел передавать замкнутый, ещё не принадлежащий взрослому миру мир ребёнка и его жажду познания. Возможно, именно поэтому детские лица у Серова так редко выглядят декоративными. Он не пишет «милого ребёнка». Он пишет человека в возрасте четырёх, семи или одиннадцати лет. Возраст становится состоянием характера.

Мика и Вера

Мы уже встречались с Серовым в первой части. Там была Вера Мамонтова. «Девочка с персиками». Ей одиннадцать. Ей тоже трудно усидеть. Вера словно на минуту присела за стол и сейчас убежит обратно в сад. Мика младше. И потому движение становится ещё сильнее. В «Девочке с персиками» движение растворено в свете, комнате, летнем возду-

хе. В «Мике Морозове» оно собрано почти полностью в одном теле. Можно сказать, что за четырнадцать лет Серов стал экономнее. Ему уже не нужна большая среда, чтобы рассказать о характере. Достаточно кресла.

Художник становится строже

Это вообще заметно в зрелом Серове. Он всё чаще убирает лишнее. Портрет превращается почти в психологическую формулу. Несколько вещей. Поза. Силуэт. Лицо. Руки. И всё. Но простота здесь обманчива. Чтобы убрать детали, нужно точно понимать, какие оставить. Если удалить ещё немного — образ станет беднее. Если добавить — потеряется концентрация.

Сколько времени можно удерживать четырёхлетнего ребёнка?

Источники сходятся в том, что сеансы приходилось делать короткими: Мика был слишком мал, чтобы долго сохранять одну позу. В популярной музейной лекционной справке говорится о нескольких сеансах примерно по полчаса. Даже если не превращать эти полчаса в строгий секундомер, сама ситуация понятна. Работать нужно быстро. Не потому, что художник торопится закончить картину. А потому, что модель вот-вот уйдёт. Это заставляет писать свободнее. Схватывать. Не полировать каждую поверхность. И в результате сама манера письма начинает соответствовать характеру мальчика.

Посмотрите на мазок

Если хорошая репродукция позволяет приблизить поверхность, можно заметить: белая рубашка написана широкими, живыми мазками.

Она не выглажена. Не превращена в безупречно выписанную ткань. Серов оставляет движение кисти видимым. Это очень важная связь. Если писать живого, непоседливого ребёнка медленной, холодной, эмалевой техникой, может возникнуть внутреннее противоречие. А здесь форма и манера совпадают. Мальчик живой. И краска тоже живёт.

Закончен ли портрет?

Конечно. Но Серов показывает нам другой тип законченности. Не тот, где каждая деталь одинаково проработана. Лицо важнее фона. Глаза важнее ткани кресла. Жест важнее орнамента. Это иерархия. Хороший художник не обязательно доводит всё до одинаковой степени подробности. Он заканчивает ровно настолько, насколько нужно зрительскому восприятию.

Попробуем усадить Мику глубже

Наш привычный эксперимент. Представим, что спина мальчика плотно прижата к креслу. Руки лежат на коленях. Голова прямо. Что произойдёт? Исчезнет Мика. Останется хорошо одетый ребёнок. То есть сходство лица, возможно, сохранится. А портрет характера пропадёт.

Закроем руки

Оставим лицо. Оно всё ещё прекрасно. Но ощущение «сейчас вскочит» станет слабее. Следовательно, характер

портрета создаётся не только глазами. Он распределён по всей фигуре.

Изменим белую рубашку на тёмную

Мальчик сольётся с креслом и фоном. Картина станет спокойнее. Возможно, серьёзнее. Но белое пятно сейчас работает как вспышка детской энергии. Почти как свет, который невозможно приглушить.

Добавим игрушку

Мика сразу станет более «понятным ребёнком». Но менее интересным портретом. Игрушка начнёт объяснять то, что Серов уже рассказал глазами и позой. Получится лишнее слово в хорошо построенной фразе.

Остановим взгляд

Пусть Мика смотрит прямо на зрителя. Тогда появится портретная официальность. Он будет знать, что его рассматривают. Сейчас же мы словно подсматриваем за короткой секундой, когда ребёнок забыл о нашем существовании. Именно поэтому лицо кажется таким настоящим.

Семья Морозовых и искусство

Здесь стоит ненадолго отойти от кресла и вспомнить среду, в которой рос мальчик. Его отец Михаил Абрамович Морозов был промышленником, коллекционером и меценатом. Мать, Маргарита Кирилловна, происходила из семьи Мамонтовых и стала хозяйкой заметного московского культурного салона. Художники, музыканты, литераторы были для Мики не отвлечёнными знаменитостями из книг, а частью

окружающего мира. Но знать всё это, чтобы понять портрет, необязательно. Наоборот. Серов словно очищает мальчика от семейной биографии. В 1901 году он ещё не «наследник Морозовых». Не будущий учёный. Не представитель известной фамилии. Он просто Мика. Четыре года.

А будущее уже известно нам

Вот здесь взгляд современного зрителя неизбежно становится двойным. Серов будущего не знает. Мальчик — тем более. А мы знаем. Мика Морозов вырастет и станет Михаилом Михайловичем Морозовым — литературоведом, театроведом, педагогом и переводчиком, одним из заметных советских специалистов по Шекспиру. Он будет преподавать, консультировать театры, заниматься текстологией, напишет книги и статьи о Шекспире; в 1937–1947 годах возглавит шекспировский и театральный кабинет Всероссийского театрального общества. Он проживёт до 1952 года. И тогда мы снова смотрим на огромные детские глаза. Что там? Можно ли увидеть будущего учёного? Нет. И не нужно. Это было бы красивой, но ложной игрой. Художник не предсказал профессию.

Он сделал нечто гораздо более интересное. Сохранил качество личности. Любопытство. Живость. Способность мгновенно включаться в происходящее. По воспоминанию матери, именно это свойство узнавали в Михаиле Морозове и много лет спустя.

Может ли детский портрет предсказать взрослого ?

Очень заманчиво сказать: да. Вот широкие глаза — значит, будущий исследователь. Вот внимание — будущий учёный. Но искусство не гадание. Ребёнок мог вырасти кем угодно. Интереснее другое. Хороший портрет сохраняет не профессию будущего человека, а определённую человеческую энергию. И если эта энергия остаётся с человеком, взрослые знакомые вдруг узнают в нём ребёнка с картины.

Есть свидетельство взрослого сходства

Скульптор Николай Никогосян, познакомившийся уже со взрослым Михаилом Морозовым, позднее вспоминал, насколько точно Серов передал его черты: в лице зрелого профессора он узнавал того самого мальчика с портрета. Это почти идеальная проверка портрета временем. Не фотографического сходства. А характера лица. Прошли десятилетия. Человек состарился. Изменились причёска, тело, выражение. Но что-то осталось.

Портрет против времени

Вообще детский портрет обладает особой жестокостью. Перед нами человек в возрасте, который длится очень недолго. Четыре года. Через год лицо уже будет другим. Через пять — совсем другим. Взрослый портрет может быть похож на человека десять лет. Детский иногда устаревает за несколько месяцев. Именно поэтому живопись здесь особенно ясно спорит со временем. Мике давно уже не четыре. Но на холсте — всегда четыре.

Картина почти квадратная

Размер полотна — 62,3 на 70,6 сантиметра. Оно написано маслом на холсте и сегодня находится в Государственной Третьяковской галерее. Это не огромный парадный портрет. И не миниатюра. Размер подходит характеру встречи. Нужно подойти сравнительно близко. Почти на расстояние разговора с ребёнком. Если бы Мика был написан в полный рост на двухметровом полотне, появилась бы монументальность. Сейчас её нет. И правильно. Ребёнок остаётся ребёнком.

В Третьяковской галерее

Сегодня «Мика Морозов» воспринимается как одна из самых узнаваемых детских работ Серова и одно из характерных произведений русской живописи самого начала XX века. Галерея датирует полотно 1901 годом; музейный каталог фиксирует его размер и принадлежность собранию ГТГ. Интересно видеть эту работу именно в контексте нового столетия. Потому что в ней нет ни революции, ни техники, ни города будущего. Но есть движение. Человеческое движение, которое словно не помещается в старую портретную неподвижность. И потому наш второй том действительно удобно начинать именно здесь.

Не маленький взрослый

На старых портретах дети иногда выглядят удивительно серьёзными. Особенно в парадной традиции. Костюм. Поза. Руки. Выражение достоинства. Будущий представитель рода. Маленький человек, которого заранее приучают быть взрослым. Серов отказывается от этого. Мика не репетиру-

ет взрослость. Он существует в собственном возрасте. Это кажется естественным нам. Но художественно такой взгляд чрезвычайно важен. У детства появляется право быть отдельным состоянием жизни. Не подготовкой. Не недоделанной взрослостью. Самостоятельным миром.

Зритель становится немного ниже

Есть ещё одна любопытная особенность. Мы не смотрим на ребёнка с высоты взрослого человека. Портрет приближает нас к нему. Лицо находится на уровне нашего внимания. Таким образом Серов как будто отменяет привычную разницу: взрослый сверху, ребёнок снизу. В пространстве картины Мика получает полное право быть главным. И это, возможно, ещё одна причина такой сильной жизненности образа.

Почему он нам нравится?

Потому что красивый? Да. Кудри. Большие глаза. Белая рубашка. Но одних красивых детей в истории живописи тысячи. Мика запоминается не миловидностью. Он запоминается обещанием действия. Картина как будто всё время содержит следующее мгновение. Вот он сидит. Вот уже встаёт. Вот убежал. Но художник удерживает середину.

Это почти кинематографический эффект

Кино фиксирует последовательность движения. Живопись имеет только один кадр. Поэтому художнику нужно выбрать такой момент, в котором прошлое и будущее движения считаются одновременно. Серов выбирает идеальный. Мальчика только что посадили. И мальчик уже собира-

ется уйти. Между этими двумя состояниями находится портрет.

Ребёнок и новое столетие

Не стоит делать из четырёхлетнего Мики искусственный символ XX века. Он просто ребёнок. Но как первая картина второй части он действительно подходит удивительно точно. Первая часть завершилась шумным коллективным смехом «Запорожцев». Теперь мы открываем следующий зал. Там тише. Одно кресло. Один мальчик. Но спокойствия нет. Новое столетие начинается не громким жестом. Оно начинается с движения, которое ещё не произошло.

Размышление у картины

Есть возраст, когда человеку трудно оставаться там, куда его посадили. Не потому, что место плохое. Просто мир слишком большой. Где-то открылась дверь. Кто-то прошёл по коридору. Во дворе что-то случилось. На столе лежит неизвестный предмет. Из соседней комнаты донёсся голос. Нужно узнать. Четырёхлетнему человеку почти всё встречается впервые. Поэтому каждый звук может оказаться важнее портретного сеанса. Серову выпала трудная задача. Остановить ребёнка. Но художник, кажется, довольно быстро понял: останавливать его не нужно. Нужно написать само желание двигаться. И тогда всё стало на свои места. Большое кресло. Белая рубашка. Кудрявые волосы. Руки, готовые отпустить подлокотники.

Взгляд, уже направленный за пределы картины. Иногда

перед детским портретом хочется узнать дальнейшую судьбу модели. Мы узнали. Мика вырос. Стал Михаилом Михайловичем Морозовым. Учёным. Шекспироведом. Преподавателем. Переводчиком. Жил в совершенно другом государстве, чем то, в котором появился на свет. Пережил время, которое ребёнок на портрете даже не мог вообразить. Но всё это будет потом. Перед нами ещё ничего не началось. Мир пока огромен и почти весь неизвестен. Наверное, поэтому глаза Мики так широко открыты. Если задержаться перед ними подольше, возникает простая мысль: детство — это не время, когда человек знает меньше взрослого. Это время, когда он ещё способен считать интересным почти всё.

Взрослый проходит мимо. Ребёнок останавливается. Спрашивает. Трогает. Смотрит. Бежит проверить. И, возможно, художник сохранил здесь именно это качество. Не фамилию Морозовых. Не богатство семьи. Не будущую профессию. Даже не просто лицо четырёхлетнего мальчика. Он сохранил интерес к миру в ту секунду, когда мир ещё не успел стать привычным. Поэтому, прежде чем перейти к следующей картине, можно ещё раз задержать взгляд на руке Мики, лежащей на деревянной стойке кресла. Она пока здесь. Но кажется, что пальцы уже ослабили хватку. Ещё одно мгновение — и ребёнок убежит. А портрет останется.

Размышления у картины

Рассказ двадцать второй

Дорога, по которой уходили в Сибирь

Исаак Левитан. «Владимирка»

После подвижного, почти готового вскочить с кресла Мики Морозова перед нами возникает совершенно другое движение. Здесь никто не бежит. Никто не спешит. Почти никого вообще нет. Есть дорога. Она начинается у нижнего края полотна, проходит через равнину и постепенно сужается, пока почти не растворяется у далёкого горизонта. По обе стороны — поля, трава, низкие перелески. Над землёй раскинулось огромное облачное небо. На первый взгляд перед нами один из тех русских пейзажей, мимо которых можно проехать и через минуту забыть. Но название меняет всё. «Владимирка».

Если вам сейчас доступно изображение картины в хорошем разрешении, с него интересно начинать не с горизонта, а с самой нижней части полотна. Здесь дорога особенно широка. Она словно входит прямо в пространство зрителя. А затем взгляд почти неизбежно начинает двигаться по ней вдаль.

И вот тогда возникает неприятное ощущение. Мы не просто смотрим на дорогу. Мы словно должны по ней идти.

Что такое Владимирка?

Сегодня это название нуждается в объяснении. Владимиркой называли старый Владимирский тракт — дорогу из Москвы на восток, через Владимир и далее к путям, ведущим вглубь России. На протяжении долгого времени по это-

му направлению этапировали ссыльных и осуждённых, отправляемых в том числе на каторгу в Сибирь. К концу XIX века прежняя роль тракта уменьшилась: перевозки всё больше переходили на железную дорогу, но историческая память о пеших этапах сохранялась очень сильно. Поэтому современник Левитана, услышав слово «Владимирка», мог вспомнить не просто географический маршрут. За названием стояла человеческая судьба. Арест. Этап. Разлука. Долгая дорога. Незнание впереди.

Для одних — наказание за уголовное преступление. Для других — политическая ссылка. Для семей — потеря близкого человека. Эту сложную историю нельзя сводить к одной категории людей. Но в общественном сознании дорога стала одним из символов ссылки и несвободы. Третьяковская галерея прямо отмечает, что изображённый Левитаном тракт воспринимался современниками как образ драмы человеческих судеб и несправедливости существовавшего порядка.

Художник вышел на дорогу случайно

Летом 1892 года Левитан жил во Владимирской губернии вместе с Софьей Петровной Кувшинниковой. Они много работали на природе, ходили по окрестностям, искали новые мотивы. И однажды вышли на старую дорогу. Согласно воспоминаниям Кувшинниковой, сначала это был просто пейзаж. Но затем она и Левитан поняли, что перед ними та самая Владимирка, по которой в прежние десятилетия проходили этапы ссыльных. Именно это узнавание полностью из-

менило отношение художника к увиденному месту. Заметьте, насколько важен этот момент. Сама природа не изменилась. Облака остались теми же. Трава не стала темнее. Дорога не стала шире. Изменилось только знание. И вдруг обычный пейзаж получил прошлое.

Иногда история невидима

Это одна из центральных тем картины. Историческое место не обязательно выглядит историческим. На нём может не быть крепостной стены. Дворца. Памятника. Мемориальной доски. Можно оказаться там и ничего не почувствовать. Поле останется полем. Дорога — дорогой. Но если знать, кто здесь проходил, пространство меняется. Наверное, каждому знакомо нечто подобное. Вы стоите возле обычного дома, а потом узнаете: здесь когда-то жил человек, которого вы хорошо знаете по книгам. И дом становится другим. Не физически. Внутри нашего восприятия. Именно такую перемену Левитан превращает в живопись.

Людей почти нет

Это удивительно. Картина посвящена человеческой истории. Но где люди? Нет колонны заключённых. Нет конвоя. Нет телег. Нет кандалов. Нет солдат. Нет плачущих родственников. Левитан мог всё это написать. Получилась бы историческая сцена. Возможно, очень сильная. Но тогда картина рассказывала бы о конкретном эпизоде прошлого. Художник делает иначе. Он показывает дорогу после людей. Они уже прошли. Может быть, десятилетия назад. И от этого

изображение действует ещё сильнее.

Попробуем услышать то, чего нет

Если долго смотреть на дорогу, воображение само начинает добавлять отсутствующие звуки. Шаги. Колёса. Голоса. Скрип телеги. Возможно, звон металла. Но на картине ничего этого нет. Тишина. Так живопись заставляет работать память зрителя. Левитан не изображает историческую драму напрямую. Он оставляет пустое место, которое мы заполняем сами.

Маленькая фигура

Теперь взгляд можно перевести немного правее дороги. Там находится крошечная человеческая фигура. Она настолько мала по сравнению с пространством, что её легко сначала не заметить. Женщина стоит у придорожного столба с иконой — так называемого голубца. В исследованиях картины её обычно описывают как странницу или богомолку с котомкой, остановившуюся для молитвы. Именно эта фигура особенно важна для масштаба. Без неё дорога могла бы казаться просто широкой. С человеком рядом она становится огромной. Человек здесь почти исчезает в пространстве.

Она не идёт по дороге

Это тонкая деталь. Фигура остановилась. Пока дорога уходит вдаль, человек неподвижен. Как будто перед долгим путём нужна пауза. И это создаёт странное напряжение между двумя движениями: дорога зовёт вперёд, человек остановился. Можно, конечно, придумать целую историю этой жен-

щины. Куда она идёт? Откуда? Кого поминает? Знала ли она кого-нибудь из тех, кого когда-то провели здесь этапом? Но картина этого не говорит. Поэтому лучше сохранить неизвестность. Иногда маленькая фигура нужна не для сюжета. Она нужна для чувства.

Придорожный столб

Недалеко от женщины стоит высокий столб. Он почти теряется на фоне неба. Можно было бы пройти взглядом мимо. Но если увеличить репродукцию, эта вертикаль становится заметнее. Посреди огромной горизонтальной равнины возникает тонкий знак, оставленный человеком. Дорога. Столб. Фигура. Это почти всё человеческое присутствие. И как мало его по сравнению с землёй и небом.

Горизонт

Теперь можно позволить взгляду дойти до самого конца дороги. Там, вдали, видна светлая полоса. Небо становится яснее. У горизонта угадываются строения и силуэт церкви. Это маленькая, но очень важная часть композиции. Картина не заканчивается сплошной тьмой. Вдали есть свет. Левитан не делает пейзаж безнадёжно чёрным. Он вообще редко работает настолько прямолинейно. Даже в самых тяжёлых его картинах остаётся пространство для другого состояния.

Свет впереди — надежда?

Так хочется сказать. Но стоит быть осторожнее. Живопись не ребус, где каждый светлый участок автоматически означает надежду. Свет на горизонте прежде всего естественен

для самого пейзажа. Но эмоционально он действительно не даёт картине окончательно замкнуться. Дорога уходит туда, где облака становятся тоньше. И зритель вправе почувствовать в этом возможность выхода. Только художник не навязывает нам такой вывод.

Огромное небо

Если разделить полотно мысленно пополам, станет заметно, насколько велика роль неба. Левитан не позволяет земле полностью завладеть композицией. Над Владимиркой лежит огромная облачная масса. Облака движутся. Свет меняется. Именно небо делает пространство бесконечным. Если бы верхняя часть картины была срезана, дорога стала бы конкретнее и бытовее. Сейчас она воспринимается почти как образ человеческой судьбы.

Дорога в русской культуре

Это очень старый образ. Дорога может означать путешествие. Разлуку. Возвращение. Странничество. Судьбу. По ней уходят. По ней ждут. По ней возвращаются. В народных песнях и литературе дорога редко бывает только полосой земли между двумя пунктами. Левитан использует эту культурную память, но не превращает её в иллюстрацию. Он действительно пишет конкретный Владимирский тракт. И одновременно возникает нечто большее.

Почему дорога такая широкая?

В передней части полотна она почти заполняет центр. А затем быстро сужается. Это естественный закон перспекти-

вы, но Левитан превращает его в эмоциональный приём. Дорога начинается рядом с нами. То есть прошлое не находится где-то далеко. Оно как будто входит в наше пространство. И только затем уходит в историю.

Можно выбрать точку и мысленно сделать шаг

В этой картине особенно интересно не просто смотреть, а представить собственное положение. Мы стоим именно там, где заканчивается нижний край полотна. Перед нами дорога. Если сделать шаг — мы окажемся на ней. Ещё шаг. И ещё. Так зритель перестаёт быть наблюдателем со стороны. Композиция ставит его в положение путника. В этом, возможно, одна из причин необычайной силы «Владимирки».

Пейзаж без красивого места

Левитан мог написать величественные волжские дали. Золотой закат. Берёзовую рощу. Весеннюю воду. И писал их. Но здесь место почти нарочито неброское. Обычная равнина. Грунтовая дорога. Низкая трава. Серое небо. Почему такая картина должна быть интересной? Потому что красота пейзажа — не единственная причина его писать. Иногда художнику нужен смысл места.

Пейзаж становится исторической картиной

Художник Михаил Нестеров, говоря о «Владимирке», подчёркивал именно это: перед нами уже не просто пейзаж, а произведение, в котором историческая память стала содержанием природы. Третьяковская галерея приводит его оценку среди ключевых свидетельств восприятия полотна. Очень

точная мысль. На картине нет исторического действия. Но история присутствует. Получается парадокс: историческая картина без исторической сцены.

Левитан и память места

Мы уже видели подобное в «Над вечным покоем». Там пейзаж говорил о времени, смерти и вечности. Но «Владимирка» устроена иначе. Здесь философия возникает из конкретной исторической памяти. Это не просто мысль: человек мал, природа велика. Здесь мы знаем, почему именно эта дорога вызывает тяжёлое чувство. У пространства есть биография.

Сам художник тоже знал, что значит быть изгнанным

В биографии Левитана есть обстоятельство, из-за которого «Владимирку» позднее воспринимали ещё острее. Осенью того же 1892 года он сам был вынужден покинуть Москву из-за ограничений на проживание евреев. Несколько месяцев художник снова провёл во Владимирской губернии; вернуться в Москву он смог лишь после ходатайств друзей. Важно не превращать картину в прямую автобиографию. Когда Левитан задумывал «Владимирку», он не писал: «это обо мне». История ссылки по тракту была другой и несравнимо более тяжёлой. Но собственный опыт уязвимости перед государственными ограничениями, вероятно, делал тему несвободы для него не отвлечённой. Здесь лучше не утверждать больше, чем позволяют документы.

Картина прежде всего посвящена самой дороге и памяти тех, кто прошёл по ней раньше.

1892 год

Для Левитана это был чрезвычайно важный творческий период. Во Владимирской губернии он работал над несколькими пейзажами. В том же 1892 году появились «Вечерний звон», «Лесистый берег. Сумерки» и ряд других произведений. «Владимирка» стала одним из главных итогов этого лета. На следующий год её показали на XXI выставке Товарищества передвижных художественных выставок. Представьте зрителя 1893 года. Он подходит к картине. Читает название. И понимает его сразу. Ему не требуется длинное объяснение того, что такое Владимирский тракт. Культурная память ещё свежа. Пейзаж начинает говорить почти мгновенно.

Сегодня мы смотрим иначе

Для современного зрителя сначала нужна справка. И это нормально. Историческая память меняется. Названия теряют прежние ассоциации. То, что для одного поколения очевидно, для следующего требует пояснения. Но после того как мы узнаём историю дороги, происходит почти то же, что произошло когда-то с самим Левитаном. Обычный пейзаж меняется. Не на холсте. В нашем сознании.

Попробуем убрать название

Представим, что возле картины написано: «Дорога во Владимирской губернии». Что получится? Хороший русский

пейзаж. Простор. Облачное небо. Даль. Одинокая фигура. Но историческое напряжение ослабнет. Название здесь работает почти как часть композиции. Одно слово открывает невидимый слой.

Уберём человеческую фигуру

Картина станет ещё более пустой. Но, вероятно, и более отвлечённой. Маленькая женщина напоминает: эта дорога предназначена для людей. По ней действительно ходят. Она не метафора сама по себе. Она физическое пространство человеческого пути.

Сделаем день солнечным

Голубое небо. Яркая зелень. Белые облака. Возможно, пейзаж станет красивее. Но историческое чувство резко ослабнет. При этом Левитан не рисует и грозу. Нет чёрных туч. Нет молнии. Он избегает дешёвой драматизации. Небо просто тяжёлое. Так гораздо убедительнее.

Нарисуем колонну ссыльных

И тогда «Владимирка» превратится в рассказ о прошлом. Мы будем смотреть на людей в исторической одежде. Изучать конвой. Считать фигуры. Сочувствовать конкретной сцене. А Левитан хочет большего. Он хочет, чтобы мы почувствовали то, чего уже нет.

Следы без людей

Это вообще один из самых сильных художественных приёмов. Показать не событие. А след. Пустой стул после человека. Оставленную вещь. Дорогу после прошедшей колонны.

Тишину после выстрела. К этому приёму мы ещё вернёмся во второй части, когда дойдём до Пластова. Иногда отсутствие говорит громче присутствия.

Колея

Если рассмотреть передний план, видно, как дорога распадается на несколько следов. Колеи. Протоптанные полосы. Боковые тропинки. Это не идеальная геометрическая линия. По ней долго ездили и ходили. Земля хранит движение. И в этом почти физически ощущается время. Не один человек прошёл. Не сто. Тысячи шагов. Годы. Десятилетия.

Может ли земля помнить?

Конечно, не так, как человек. Но человеческий язык постоянно наделяет место памятью. «Здесь произошло». «Здесь стоял дом». «Отсюда уехали». «По этой дороге шли». Мы связываем событие с пространством. И затем пространство помогает нам помнить. В этом смысле «Владимирка» — почти памятник. Только без каменного постамента.

Почему Левитан подарил картину?

В 1894 году художник передал «Владимирку» Павлу Третьякову в дар. Сегодня она находится в Государственной Третьяковской галерее; официальный каталог указывает размер полотна 82,5 × 127 сантиметров. Сам жест дара кажется важным. Левитан понимал значение собрания Третьякова как будущей общедоступной галереи русского искусства. Он не просто продавал очередной пейзаж. Он передавал произведение, которому придавал особое значение.

Перед оригиналом

Картина не гигантская. Но и небольшой её не назовёшь. Ширина больше метра. Этого достаточно, чтобы дорога приобрела физическое присутствие. Перед экраном мы можем охватить полотно одним взглядом. В музее возникает другая возможность. Подойти ближе. Увидеть поверхность. Потом отступить. И заметить, как детали исчезают. Маленькая фигура почти растворяется. Столб становится точкой. Остаются три большие вещи: земля, дорога, небо.

И тогда всё становится очень просто

Хорошая картина часто проходит странный путь. Сначала кажется простой. Потом мы узнаём много исторических деталей. Понимаем контекст. Читаем воспоминания. Разбираем композицию. А затем снова возвращаемся к простоте. Дорога. Поле. Небо. Человек. Только теперь за этими четырьмя вещами стоит гораздо больше.

От Мики Морозова к Владимирке

В предыдущем рассказе ребёнку было тесно в кресле. Ему хотелось двигаться. Там движение означало любопытство и жизнь. Здесь движение совсем другое. Дорога тоже зовёт вперёд. Но исторически многие люди шли по ней не потому, что хотели идти. Так один и тот же мотив — путь — меняет смысл. И именно в таких переходах особенно хорошо видно, насколько по-разному живопись умеет говорить о человеке.

Размышление у картины

Дороги обычно создают для того, чтобы соединять. Один

город с другим. Дом с работой. Деревню со станцией. Человека с местом, куда он хочет попасть. Но бывают дороги, память о которых связана не со свободой движения, а с его отсутствием. Человек идёт. Но направление выбрал не он. Расстояние определил не он. Остановиться нельзя. Вернуться нельзя. Наверное, поэтому «Владимирка» так сильно отличается от обычного дорожного пейзажа. Перед нами открытое пространство. Никакой стены. Никакой решётки. Никакой камеры. Горизонт свободен. Небо огромно. И всё-таки, зная историю места, мы думаем о несвободе. В этом есть почти мучительное противоречие. Можно видеть на многие километры вперёд —

и не иметь права изменить направление. Можно идти по открытой земле — и оставаться пленником. Левитан не показывает нам лиц тех, кто когда-то проходил здесь. Возможно, именно поэтому мы легче представляем множество разных людей. Молодых. Старых. Виновных. Невиновных. Сломленных. Упрямых. Тех, кого провожали. Тех, кого никто не проводил. Они исчезли. Дорога осталась. Иногда история именно так и существует рядом с нами. Не в человеке. Не в документе. Не в памятнике. А в пространстве. Мы можем идти по нему, ничего не зная. Потом кто-нибудь скажет: — Здесь проходили.

И место изменится навсегда. Если сейчас снова взглянуть на нижнюю часть «Владимирки», дорога всё так же начинается возле самого края картины. Можно мысленно сделать

первый шаг. Потом второй. Но дальше возникает вопрос, которого не было в начале: а если эта дорога ведёт туда, куда ты совсем не хочешь идти? Наверное, именно поэтому Левитан не написал ни одного конвоира. Не понадобилось. Самым сильным героем картины стала дорога. Та, которая помнит людей дольше, чем люди способны помнить друг друга.

Размышления у картины

Рассказ двадцать третий

Почему мы помним медведей

Иван Шишкин и Константин Савицкий. «Утро в сосновом лесу»

Есть картины, которые становятся настолько известными, что перестают восприниматься как картины. Мы видим их слишком часто. На открытках. В школьных альбомах. На календарях. На коробках. На конфетных обёртках. И однажды изображение начинает жить отдельно от музея, художника и даже собственного названия. С «Утром в сосновом лесу» произошло именно это. Пожалуй, многие сначала вспоминают не Шишкина. И даже не лес. А медведей.

Если перед вами сейчас открыта хорошая репродукция, можно попробовать на несколько секунд забыть о них. Не смотреть в центр и на поваленную сосну, где расположилось медвежье семейство. Пусть взгляд сначала уйдёт глубже — туда, где между тёмными стволами разливается холодный утренний туман.

И тогда обнаруживается странная вещь. Перед нами прежде всего огромный лес. А медведи появляются уже потом.

Утро ещё только начинается

Солнце ещё не поднялось высоко. Между стволами стоит влажный туман. Дальний лес почти растворяется в воздухе. Ближние сосны, наоборот, кажутся тяжёлыми, материальными, почти архитектурными. Они не служат рамой для животных. Они и есть основное пространство картины. Третьяковская галерея прямо называет настоящим героем полотна нетронутый лес, окутанный предутренним туманом, хотя зрительский взгляд прежде всего притягивает группа медведей. Это важное различие. Картина популярна благодаря зверям. Но художественно держится она на лесе.

Почему сосны кажутся такими огромными?

Шишкин прекрасно знал устройство дерева. Не «сосну вообще». А конкретную породу. Как идёт ствол. Как меняется кора. Как расходятся ветви. Как молодой лес отличается от старого. Как дерево ломается. Как мёртвый ствол лежит после бури. Современники называли его «царём леса» и отмечали почти ботаническую точность его наблюдений. Но точность у Шишкина не превращается в сухую иллюстрацию: он умел соединить знание природы с ощущением её мощи. В «Утре в сосновом лесу» особенно хорошо видно это двойное качество. Можно рассматривать отдельную кору. Ветки. Хвою. Поваленные деревья. Но если отойти от по-

лотна, детали собираются в одно впечатление: лес существовал здесь задолго до человека.

Следы бури

В центре лежит сломанная сосна. Когда-то ветер или буря вырвали её, переломили, бросили на землю. Рядом продолжают стоять другие деревья. Лес живёт своим циклом. Одни сосны растут. Другие падают. На упавшем дереве уже играют звери. Так разрушение одного становится частью жизни другого. Шишкин не превращает это в философскую аллегорию нарочно. Он просто очень внимательно смотрит на природный порядок. Но именно из наблюдения и возникает мысль.

А теперь — медведи

Теперь взгляд можно вернуть к переднему плану. Медведица. Три медвежонка. Один забрался выше на сломанный ствол. Другой находится рядом. Третий чуть в стороне. Животные не позируют. Не смотрят на зрителя. Не выглядят участниками человеческого рассказа. Они заняты собой. В этом есть важная естественность. Мы словно случайно увидели сцену, которая происходила бы и без нас.

Но написал их не только Шишкин

Вот здесь начинается история, сделавшая картину ещё знаменитей. Медвежье семейство связано с работой друга Шишкина — художника Константина Аполлоновича Савицкого. Третьяковская галерея приводит письмо Савицкого родным от марта 1889 года, где он прямо сообщал, что в картине Шишкина «не совсем отсутствовал»: он писал семей-

ство медведей, тогда как Шишкин создавал лесной пейзаж. За участие Савицкий получил четверть суммы, заплаченной Павлом Третьяковым за картину. То есть говорить, что медведи «вообще не имеют отношения к Шишкину», тоже было бы неправильно.

В эскизах самого Шишкина медвежье семейство уже присутствует. Третьяковская галерея хранит подготовительный эскиз, где композиция полотна, включая животных, в основных чертах уже найдена; музей прямо отмечает, что Савицкий работал, следуя шишкинскому замыслу. Получается интересное соавторство. Замысел — общий. Лес — Шишкина. Фигуры медведей в окончательном варианте — работа Савицкого по разработанной композиции.

Два художника в одном лесу

Шишкин был прежде всего пейзажистом. Савицкий — мастером жанровой живописи, человеком и животным в действии. Их способности хорошо дополняли друг друга. Один создаёт пространство. Другой вводит в него жизнь. Такой союз кажется совершенно естественным. Но затем произошло то, из-за чего история картины превратилась почти в легенду. На полотне оказалось две подписи. А сегодня мы видим одну.

Кто стёр подпись Савицкого?

Здесь особенно важно не повторять красивую историю как установленный факт. Популярная версия говорит: Павел Третьяков приобрёл картину, счёл её целиком шишкин-

ской по замыслу и манере и велел удалить подпись Савицкого. Именно такой рассказ широко повторяется в публикациях Культура.РФ. Но современное описание самой Третьяковской галереи осторожнее. На полотне и сейчас под подписью Шишкина можно различить перекрытую краской подпись Савицкого. При этом музей отмечает: во всех каталогах выставок и в документах Третьякова произведение значилось только за Шишкиным, поэтому возможно, что собственную подпись закрыл сам Савицкий. То есть точную бытовую сцену:

— Третьяков взял скипидар и лично стёр имя второго художника, —

мы не можем считать бесспорно доказанной. История сложнее. И, пожалуй, интереснее.

Но Савицкий получил свою долю

Это тоже важно. Картина была куплена за четыре тысячи рублей — крупную сумму для пейзажа того времени. Четверть получил Савицкий. Сам он шутил в письме, что они с Шишкиным «убили медведей и шкуру поделили» и ему досталась четвертая доля. Эта фраза прекрасно передаёт характер отношений между художниками. Не судебный спор. Не громкий конфликт об авторских правах. По крайней мере, сохранившиеся документы показывают прежде всего сотрудничество друзей.

Почему тогда в названии обычно один Шишкин?

Потому что произведение вошло в музейную и выставоч-

ную историю как работа Шишкина. В официальном каталоге Третьяковской галереи сегодня она числится именно как произведение Ивана Шишкина 1889 года, хотя музейное описание подробно рассказывает об участии Савицкого. Это хороший пример того, насколько непросто иногда устроено авторство в искусстве. Картина может иметь основного автора. Соавтора. Помощника. Художника, написавшего отдельный элемент. И со временем привычная подпись начинает заслонять реальную историю создания.

А если убрать медведей?

Наш привычный эксперимент здесь почти обязателен. Мысленно уберём всех четырёх животных. Что останется? Очень сильный шишкинский лес. Более того — возможно, даже более строгий и монументальный. Поваленные сосны. Туман. Массивные стволы. Глубина. Природная тишина. И здесь возникает неожиданный вопрос: не мешают ли медведи пейзажу? Так думали некоторые современники. Критик Владимир Михеев восхищался мастерством леса, но считал, что фигуры медведей мешают цельности впечатления. Третьяковская галерея приводит эту оценку в комментарии к подготовительному эскизу. То есть то, что сегодня кажется нам главным украшением картины, когда-то воспринималось некоторыми критиками почти как слабое место.

Но без них была бы та же картина?

Наверное, нет. Без медведей лес стал бы величественнее. Но холоднее. Строже. Более созерцательным. Живот-

ные вносят движение. Нарушают неподвижность. Заставляют взгляд возвращаться к центру. И главное — дают зрителю эмоциональный вход. Огромный сосновый лес может восхищать. Медвежата вызывают непосредственный интерес. Этим они делают сложный пейзаж доступным даже ребёнку.

Возможно, поэтому картину знают почти все

Третьяковская галерея прямо отмечает, что решающую роль в необычайной популярности произведения сыграл именно анималистический сюжет. Это очень интересное наблюдение. Представим ту же живописную мощь без животных. Вероятно, искусствоведы и любители Шишкина всё равно высоко ценили бы полотно. Но стало бы оно настолько массово узнаваемым? Неизвестно. Медведи стали своего рода мостом между большим искусством и повседневной культурой.

Конфетная обёртка

Для многих людей знакомство с этой картиной действительно происходило не в музее. А через изображение на упаковке конфет. Это почти уникальная культурная судьба. Человек мог ещё не знать, кто такой Шишкин. Не слышать имени Савицкого. Не бывать в Третьяковской галерее. Но медвежат уже узнавал. Так произведение искусства переходило в массовую культуру. И происходила двойственная вещь. С одной стороны — картина становилась невероятно известной. С другой — переставала восприниматься внимательно.

Мы узнавали изображение раньше, чем начинали его рассматривать.

Именно поэтому полезно забыть медведей на минуту

Вернёмся к началу. Если сейчас снова открыть картину, попробуем пройти взглядом не от животных, а сверху вниз. Сначала даль. Там лес голубоватый, влажный, почти растворённый в тумане. Потом средний план. Стволы становятся плотнее. Зеленее. Темнее. Затем передний план. Поваленные сосны. Корни. Мох. И только теперь — звери. Картина меняется. Оказывается, медвежата не приклеены к пейзажу. Они живут в сложной системе пространства.

Туман

Особенно интересна дальняя часть. Шишкин часто ассоциируется с предельной чёткостью. Каждая ветка. Каждая иголлка. Каждый ствол. Но здесь художник умеет и растворять. Удалённые сосны теряют резкость. Воздух становится материальным. Туман скрывает детали. Это важно. Если бы весь лес был одинаково чётким от первого плана до горизонта, пространство стало бы плоским. Шишкин прекрасно чувствует воздушную перспективу.

Холод вдали, тепло ближе

Дальний лес кажется прохладнее. Голубее. Передний план — теплее, насыщеннее. Так работает реальное зрение: воздух между нами и далёким предметом изменяет цвет. В результате холст получает глубину. Мы словно можем вой-

ти между деревьями. Вот чему особенно полезно учиться у Шишкина. Не копировать каждую иголку. А понимать, как деталь подчиняется расстоянию.

Есть ли здесь человек?

Нет. И это принципиально. В «Ржи» дорога приглашала человека войти в пространство. Здесь лес словно вообще не нуждается в нас. Звери являются его естественными обитателями. Человек отсутствует. И от этого природа кажется первичной. Не парк. Не место отдыха. Не лес возле деревни. Чаша.

Нетронутая природа

Третьяковская галерея именно так и характеризует главного героя полотна — девственный, нетронутый лес, существующий по собственным природным законам. В этом смысле поваленные деревья особенно важны. Современный городской парк такие стволы быстро убрали бы. Здесь их никто не трогает. Сосна упала и остаётся. Постепенно сгниёт. Станет частью почвы. Лес сам распоряжается собой.

Почему здесь именно медведи?

Можно было написать оленя. Лису. Птиц. Но медведь обладает особой культурной силой. Большой. Тяжёлый. Опасный. Хозяин леса. Однако здесь мы видим не взрослого зверя в угрожающей позе, а семейство. Медведица и детёныши. Сила соединяется с игрой. И страшный лесной зверь становится почти домашне понятным. Хотя домашним, конечно, не является.

Не стоит забывать об опасности

Популярность картины иногда делает животных слишком милыми. Хочется видеть в них почти игрушечных медвежат. Но Савицкий пишет не плюшевых зверей. Это дикая природа. Просто в момент, когда она не угрожает человеку, потому что человека рядом нет. Если бы тот появился, настроение сцены могло бы измениться мгновенно. Так картина сохраняет тонкую границу: нам уютно смотреть, но мы не находимся внутри леса физически.

Соавторство не разрушает целостность

Вот что особенно интересно. Мы знаем: лес писал один художник. Медведей — другой. Но можем ли, не зная истории, почувствовать шов? Почти нет. Композиция работает как единое целое. Именно это отличает удачное сотрудничество. Зритель не должен всё время думать: здесь рука Шишкина, а здесь Савицкого. В готовом произведении разделение исчезает. История авторства интересна нам уже после того, как картина состоялась.

Шишкин тоже рисовал медведей

И это разрушает ещё один популярный миф. Иногда историю рассказывают слишком просто: Шишкин совершенно не умел рисовать животных, поэтому позвал Савицкого. Это преувеличение. В Русском музее сохранились несколько шишкинских рисунков медведей, а в подготовительном эскизе Третьяковской галереи животные уже включены в композицию. Официальные музейные материалы прямо указы-

вают, что Савицкий работал, опираясь на замысел и эскиз Шишкина. Правильнее сказать: для окончательной разработки звериной группы Шишкин привлёк художника, имевшего большую уверенность в жанровых и анималистических фигурах. Это не слабость. Это профессиональное решение.

Художник не обязан уметь всё одинаково

Очень современная мысль. Один превосходно пишет пространство. Другой — фигуру. Третий — архитектуру. Четвёртый — животных. История искусства знает множество произведений, где мастера сотрудничали. Просто культура авторской подписи заставляет нас любить образ одинокого гения: один человек, один холст, одно имя. Но реальная художественная жизнь часто сложнее.

XVII выставка передвижников

Картина была показана в 1889 году на XVII выставке Товарищества передвижных художественных выставок. В том же году её приобрёл Павел Третьяков непосредственно у автора. Третьяков заплатил четыре тысячи рублей. Для пейзажа сумма была значительной. Это показывает, насколько высоко он оценил произведение. При этом, как мы уже знаем, отношение критики к медвежьей группе было не безоговорочным. Картина не сразу существовала в том ореоле безусловной народной любви, который окружает её сегодня.

Размер имеет значение

Полотно довольно большое — 139 × 213 сантиметров. Больше двух метров в ширину. На маленькой репродукции

медведи становятся особенно заметными, потому что мы видим всё изображение сразу. Перед оригиналом работает другой эффект. Сосны начинают давить масштабом. Они выше человека. Тяжелее. Поваленный ствол кажется действительно массивным. И тогда становится яснее: медведи здесь не хозяева картины. Они всего лишь часть огромного леса.

Маленькая репродукция меняет смысл

Вот прекрасный пример того, почему в прологе к нашему циклу мы отказались помещать в книгу маленькие репродукции. На миниатюре: мишки в лесу. Перед большим оригиналом: лес, внутри которого живут медведи. Порядок меняется. Масштаб меняет смысл. И никакая искусствоведческая справка полностью этого не заменит.

Где находится картина сегодня ?

«Утро в сосновом лесу» хранится в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Полотно датировано 1889 годом, написано маслом на холсте и имеет инвентарный номер 841. Оно остаётся одним из самых узнаваемых произведений постоянной экспозиции галереи. Сам музей использует его и в программах знакомства детей с русским искусством. И в этом есть что-то закономерное. Медведи действительно позволяют войти в картину легко. А дальше уже можно открыть Шишкина.

Почему мы сначала видим медведей ?

Потому что человеческий глаз ищет живое. Лицо. Фигуру. Животное. Движение. Пятьдесят стволов могут восприни-

маться как единый лес. Один медвежонок сразу становится персонажем. Наше зрение устроено неравномерно. И художник этим пользуется. Медвежата становятся первой остановкой. А затем, если зритель не торопится, взгляд начинает путешествовать дальше.

От персонажа к пространству

Можно даже предложить небольшой способ рассматривания. Сначала выбрать одного медвежонка. Потом посмотреть, на чём он стоит. Проследить сломанную сосну. От неё перейти к вертикальному стволу за спиной. Поднять взгляд вверх. Потом уйти в туман. И наконец снова вернуться к зверям. Так маленькая фигура становится дверью в огромный пейзаж. Возможно, именно поэтому Савицкий так важен для судьбы полотна. Он дал зрителю точку входа.

А Шишкин дал мир, куда можно войти

Без леса медведи были бы просто жанровой сценой. Милая семья животных. Но у Шишкина они получают пространство, которое существовало задолго до них и будет существовать после. Лес придаёт маленькому эпизоду величие. Савицкий оживляет Шишкина. Шишкин делает Савицкого монументальным. Вот что такое удачное соавторство.

Почему мы запомнили именно эту картину?

Не только из-за конфет. Конфеты усилили известность. Но упаковка не смогла бы сделать великим слабое изображение. Здесь совпало очень многое. Мастерский пейзаж. Понятный животный сюжет. Движение. Туман. Монументальность.

тальный масштаб. Детская непосредственность зверей. Чувство первозданной природы. Картина оказалась одновременно сложной для художника и очень простой для первого зрительского восприятия. Редкое сочетание.

После Владимирки

В предыдущем рассказе дорога хранила память о людях, которых уже нет. Левитан создавал пространство, насыщенное человеческой историей. Теперь человек исчезает полностью. Мы уходим в лес. Но отсутствие человека не делает картину пустой. Напротив. Оказывается, мир прекрасно существует без нас. Деревья падают. Туман поднимается. Медведи играют. Начинается утро. И, возможно, такой переход тоже важен для нашего цикла. Не вся живопись обязана говорить только о человеке. Иногда полезно вспомнить, что человек — лишь один из обитателей огромного мира.

Размышление у картины

Наверное, у каждого известного произведения есть две жизни. Первая — настоящая. Холст. Краска. Мастерская. Ошибки. Эскизы. Споры. Выставка. Покупка. Подписи. Вторая начинается потом. Репродукции. Книги. Школьные уроки. Открытки. Коробки конфет. Анекдоты об авторстве. И постепенно вторая жизнь может почти заслонить первую. С «Утром в сосновом лесу» именно это и случилось. Мы настолько хорошо знаем медведей, что иногда перестаём видеть лес. Насколько привыкли говорить «картина Шишкина», что забываем Савицкого. Насколько любим историю о

стёртой подписи, что редко спрашиваем, какие документы действительно сохранились. И поэтому особенно интересно однажды остановиться перед полотном заново. Не перед упаковкой.

Не перед знакомым школьным изображением. Перед картиной. Сначала можно увидеть медвежонка на сломанном стволе. Потом медведицу. Потом второго и третьего детёныша. А затем попробовать перестать смотреть на них. Глаз начинает уходить дальше. Между соснами. В сероватый туман. В ту часть леса, где уже невозможно разобрать отдельные ветви. И постепенно приходит другое чувство. Медведи здесь живут несколько минут. Сосны — десятилетия. Лес — гораздо дольше. Наверное, поэтому спор о том, кто «настоящий автор» картины, в какой-то момент становится даже немного меньше самой картины. Да, важно помнить Савицкого. Важно честно говорить о его работе. Важно не превращать сложную историю подписи в удобную легенду.

Но когда стоишь перед полотном, происходит другое. Два художника исчезают. Исчезают фамилии. Исчезает музейная история. И остаётся утро. Поваленная сосна. Холодный воздух. Туман. Четыре зверя. И огромный лес, который словно не знает, что однажды станет знаменитой картиной. Может быть, именно в этом главное мастерство Шишкина и Савицкого. Мы начинаем с вопроса: кто написал медведей? А заканчиваем другим: почему мы так долго смотрели только на них и почти не замечали лес?

Размышления у картины

Рассказ двадцать четвёртый

Пирамида, в которой нет победителей

Василий Верещагин. «Апофеоз войны»

После влажного утреннего леса Шишкина переход к этой картине почти физически неприятен. Там был туман. Здесь — сухой воздух. Там огромные сосны уходили вверх. Здесь почти ничего не растёт. Там медвежата карабкались по поваленному дереву и жизнь продолжалась сама собой. Здесь жизнь словно отступила. Перед нами выжженная равнина. Жёлтая земля. Тонкая линия далёкого города. Несколько засохших деревьев. Голубое небо — удивительно спокойное, почти безразличное. И в центре — пирамида из человеческих черепов. Никакого сражения. Никакой атаки. Никаких победителей, поднимающих знамя. Сражение уже закончилось. Осталось то, что бывает после него.

Если хорошая репродукция сейчас открыта на экране, взгляд, пожалуй, стоит сначала отпустить в самый дальний план — туда, где среди горячего воздуха едва виден город. Он существует. Небо светло. Горизонт спокоен. И только после этого глаз почти неизбежно возвращается к центру.

Контраст становится страшнее. Мир выглядит так, будто ничего особенного не произошло. А произошло слишком многое.

Странное название

«Апофеоз войны». Слово «апофеоз» означает высшую степень прославления, торжественное возвеличивание, превращение кого-либо в предмет почти божественного почитания. Обычно апофеоз — это вершина. Триумф. Слава. Победа. И Верещагин показывает нам пирамиду мёртвых. Название работает как жестокая ирония. Если войну действительно довести до её окончательного «торжества», что останется? Не парад. Не ордена. Не речи. Не победные арки. Вот это. Так художник разрушает само привычное представление о батальной живописи.

Где армия?

Её нет. И это первое неожиданное решение. Верещагин считался баталистом — художником, изображавшим войну. Но в одной из самых знаменитых его военных картин мы не видим сражения. Нет конницы. Нет пушек. Нет полководца. Нет солдат. Нет даже раненых. Только последствие. Получается, войну можно написать, не показав ни одного человека, который воюет. Более того — именно так она иногда становится понятнее.

Художник, который знал войну не по книгам

Василий Васильевич Верещагин родился в 1842 году. Сначала его готовили к морской службе: он учился в Морском кадетском корпусе, однако затем оставил военную карьеру ради искусства, занимался в Петербургской Академии художеств и учился в Париже. Но война всё равно вернулась в его жизнь. В 1867 году Верещагин отправился в Турке-

стан при генерал-губернаторе Константине фон Кауфмане. В тот период Российская империя расширяла своё влияние и территории в Центральной Азии, сталкиваясь с сопротивлением местных государств и населения. В 1868 году художник участвовал в обороне Самаркандской цитадели и был награждён орденом Святого Георгия IV степени. То есть Верещагин видел военные действия не из окна мастерской.

Не по чужим воспоминаниям. Он находился рядом. Позднее художник сформулирует свой принцип очень жёстко: чтобы показывать настоящую войну, недостаточно смотреть на неё из безопасного далека — её необходимо знать непосредственным опытом. Это многое объясняет в его живописи.

Баталист без восторга перед битвой

Традиционная батальная картина часто существует рядом с идеей славы. Победная атака. Генерал на коне. Знамёна. Дым. Героический момент. Зритель должен восхищаться мужеством. Верещагин не отказывается от мужества как человеческого качества. Он сам проявлял его. Но он задаёт другой вопрос: что происходит после красивой атаки? Куда деваются погибшие? Что остаётся от города? Что достаётся тем, кто не участвовал в принятии решений, но оказался внутри войны? Эти вопросы и делают его батальную живопись необычной.

Туркестан

Поездки по Центральной Азии дали Верещагину огром-

ный материал. Он писал улицы. Архитектуру. Одежду. Местных жителей. Воинов. Рынки. Пустыни. Крепости. Его интересовал весь увиденный мир, а не только военные события. Но война постоянно находилась рядом. После поездок возникла большая Туркестанская серия, а внутри неё — цикл «Варвары», рассказывающий о военном насилии и его последствиях. «Апофеоз войны» стал своего рода эпилогом этого цикла. Полотно Верещагин написал в Мюнхене в 1871 году после второй поездки в Туркестан. Слово «эпилог» здесь особенно точно. Главное уже произошло. Остаётся посмотреть, к чему всё пришло.

Сначала был Тамерлан

Первоначально Верещагин связывал замысел с Тимуром — Тамерланом, средневековым завоевателем, с именем которого в исторической традиции связывали возведение пирамид из голов побеждённых. Художник предполагал назвать произведение «Апофеоз Тамерлана». Но постепенно смысл изменился. Третьяковская галерея отмечает, что Верещагин отказался от слишком узкого исторического посвящения и превратил картину в обобщённое высказывание о войне. И тогда на раме появилась знаменитая авторская надпись: «Посвящается всем великим завоевателям — прошедшим, настоящим и будущим». Всего одна фраза полностью меняет картину. Теперь это не рассказ о жестокости одного правителя.

Не один виновник

Если бы название осталось «Апофеоз Тамерлана», зрителю было бы психологически удобно. Давнее время. Чужая эпоха. Жестокий завоеватель. Можно посмотреть, ужаснуться и спокойно выйти из зала с мыслью: тогда люди были страшнее. Верещагин не позволяет этого сделать. Прошедшим. Настоящим. Будущим. Художник сознательно вынимает сцену из безопасного исторического прошлого. Пирамида становится предупреждением, которое не имеет даты.

Это особенно важно для 1871 года

Картина создаётся не в эпоху Тамерлана. Европа только что пережила Франко-прусскую войну 1870–1871 годов. Ранние биографы Верещагина прямо связывали расширение смысла картины с впечатлением от современных художнику войн: прошлое оказалось не таким уж отделённым от настоящего. Поэтому надпись на раме не историческая справка. Это обращение к современнику. И одновременно — к нам.

Не будем сразу смотреть в центр

Есть картины, где центральный объект захватывает внимание настолько сильно, что остальное пространство почти исчезает. Здесь полезно немного сопротивляться этому. Пусть взгляд сначала пройдёт по небу. Оно голубое. Спокойное. Большое. Потом — по сухой земле. По дальнему городу. По нескольким деревьям. И только затем вернётся к пирамиде. Тогда становится видно: Верещагин не окружает страшный объект мраком. Он помещает его в яркий день.

Почему нет грозы?

Представим другое решение. Чёрные тучи. Красное небо. Молния. Дым. Так было бы эффектнее. Но художник словно отказывается помогать зрителю готовой эмоциональной декорацией. Природа не обязана становиться страшной только потому, что люди совершили страшное. Солнце продолжает светить. Небо остаётся голубым. В этом есть почти холодное безразличие мира. И именно поэтому человеческое насилие выглядит ещё более противоестественным.

Жёлтая земля

Цветовая гамма картины очень важна. Сухие охристые и песочные оттенки занимают почти всю нижнюю часть полотна. Жара чувствуется зрительно. Кажется, воздух дрожит. Нет свежей зелени. Нет воды. Нет места, куда хотелось бы подойти. Пейзаж словно выжжен. Но Верещагин избегает полного цветового мрака. Картина светлая. Вот ещё один парадокс. Страшный смысл передан через яркий день.

Засохшие деревья

По сторонам стоят несколько искривлённых сухих стволов. Их немного. Но они очень важны. Если бы вокруг росли зелёные деревья, пространство выглядело бы живым. Здесь растительность почти погибла. Сама природа кажется истощённой. Не обязательно воспринимать каждое сухое дерево как специальный символ. Но вместе с пустой землёй они создают мир, в котором жизнь отступила.

Город на горизонте

Вдали можно различить постройки. Когда смотришь на

маленькую репродукцию, они почти исчезают. На хорошем цифровом изображении даль стоит немного приблизить. Город существует, но отделён от зрителя пустынным пространством. Что произошло там? Кто жил за этими стенами? Кто остался? Картина не отвечает. И это правильно. Если бы Верещагин начал рассказывать конкретную историю жителей, произведение снова стало бы повествовательным. А ему нужен итог.

Птицы

Над пирамидой кружат чёрные птицы. Несколько сидят прямо на ней. Это почти единственные живые существа на полотне. Но их присутствие не утешает. В обычном пейзаже птица часто оживляет пространство. Здесь происходит обратное. Они подчёркивают отсутствие человеческой жизни. Природа продолжает существовать и приспособливается к тому, что оставил человек.

Пирамида

Теперь можно вернуться к центру. Она построена почти монументально. Широкое основание. Сужение вверх. Чёткий силуэт. Если забыть на секунду, из чего она состоит, форма даже напоминает памятник. Именно в этом заключён один из самых сильных художественных парадоксов. Завоеватели любят памятники победам. Триумфальные арки. Колонны. Монументы. Верещагин тоже строит «памятник». Только материалом становятся последствия войны.

У неё нет героя наверху

На вершине обычного монумента могла бы стоять фигура победителя. Полководец. Император. Орёл. Знамя. Здесь ничего такого нет. Только пустота и птицы. Можно сказать, что Верещагин создаёт памятник победе, из которого намеренно удалён победитель. И тогда возникает вопрос: если итог выглядит так, кого именно нужно поздравлять?

Кто победил?

Вот самый неудобный вопрос картины. Мы даже не знаем, кому принадлежали погибшие. Победённой стороне? Обезим? Гражданским людям? Воинам? Для общего смысла картины это уже не важно. Именно поэтому название так точно. Война может закончиться победой одной армии. Но перед этой пирамидой слово «победа» начинает звучать иначе. Верещагин не утверждает, что военные стороны, цели и ответственность всегда одинаковы. Картина занимается другим уровнем вопроса: она показывает человеческую цену насилия как такового.

Почему лица не индивидуальны?

В «Бурлаках» Репин заставлял нас различать одного человека за другим. Канин. Ларька. Илька. У каждого лицо. Здесь всё наоборот. Лиц уже нет. Это чрезвычайно важная художественная противоположность. Война уничтожает индивидуальность окончательно. Когда человек превращён в часть пирамиды, мы уже не знаем: как его звали, сколько ему было лет, кого он любил, чего боялся, кто его ждал. Именно эта утрата имени страшнее самой численности.

Большие числа плохо работают

Мы часто слышим: погибли тысячи. Десятки тысяч. Сотни тысяч. Человеческое сознание почти перестаёт понимать масштаб. Число превращается в абстракцию. Верещагин делает иначе. Он не пишет цифру. Он создаёт физическую массу. Зритель должен увидеть, во что превращается множество отдельных человеческих жизней после того, как их перестали воспринимать как отдельные.

Но картина не натуралистична ради натурализма

Это принципиально. Верещагин мог увеличить подробности. Добавить следы недавнего сражения. Сделать изображение намного более тяжёлым. Он этого не делает. Мы видим уже очищенный временем результат. Поэтому действие картины не в физиологическом шоке. Оно в мысли. Зритель сначала понимает, что перед ним. А затем пытается примирить этот объект с ясным небом и почти красивым пространством. Не получается.

Красивый пейзаж и страшный смысл

В этом Верещагин очень точен. Если сделать картину исключительно уродливой, зритель отвернётся. Если сделать её исключительно красивой, смысл исчезнет. Он соединяет вещи, которые не должны соединяться. Голубое небо. Солнечный воздух. Дальний город. И пирамида. Возникает внутренний конфликт. Картина внешне спокойна. А зритель — нет.

Попробуем убрать пирамиду

Наш привычный эксперимент. Что останется? Почти восточный пейзаж. Сухая равнина. Город. Небо. Несколько деревьев. Возможно, мы даже скажем: красивое место. И это очень важное наблюдение. Война не создаёт другой планеты. Она происходит в обычном мире. Там, где раньше жили люди. Где были улицы. Сады. Дома.

Оставим пирамиду, но уберём птиц

Композиция станет статичнее. Больше похожей на памятник. Птицы вводят движение. Но одновременно показывают время. Сражение закончилось не секунду назад. Место уже перешло к другому порядку жизни. Человек ушёл. Птицы остались.

Посадим наверху победителя

Представим маленькую фигуру полководца с поднятым мечом. Картина станет почти карикатурной. Смысл окажется слишком объяснённым. Верещагин умнее. Никого не показывает. И заставляет зрителя самому понять, почему отсутствие героя так важно.

Сделаем небо тёмным

Мы уже почти почувствовали результат. Картина станет театральнее. Мир как будто согласится с нашим ужасом. А Верещагину нужно другое. Природа не подтверждает человеческие эмоции. Судить приходится нам.

Баталист, которого обвиняли в недостатке патриотизма

Военные картины Верещагина вызывали противоречивую

реакцию. Его масштабная петербургская выставка 1874 года пользовалась огромным интересом публики, однако часть представителей власти была недовольна тем, что художник вместо привычного прославления военной доблести показывал тяжёлые и неприглядные стороны войны. Культура.РФ отмечает, что Верещагина упрекали в отсутствии ожидаемого победного пафоса. Это понятный конфликт. Государству часто нужен образ победы. Художника интересует цена. Обе темы могут существовать в историческом рассказе, но это не одно и то же. Верещагин настойчиво выбирал вторую.

При этом он сам был участником войны

Именно поэтому было бы неверно представить его просто человеком, который издаലെка осуждает военных. Он участвовал в боевых событиях. Получал награду за храбрость. Позднее отправится и на другие войны. В 1904 году Верещагин погибнет во время Русско-японской войны на броненосце «Петропавловск», подорвавшись на mine возле Порт-Артура. Получается почти трагическое кольцо. Художник всю жизнь пытался показать настоящую цену войны. И погиб на войне.

Третьяков

В 1874 году Павел Михайлович Третьяков приобрёл у Верещагина его большую Туркестанскую коллекцию. Третьяковская галерея называет эту покупку крупнейшей и самой дорогостоящей в его собирательской деятельности того времени: общая стоимость составила 92 тысячи рублей. Коллек-

ционер первоначально хотел передать серию для публичного показа, но после нескольких неудачных попыток организовать отдельное помещение произведения в итоге вошли в его собственную галерею. «Апофеоз войны» оказался среди этих работ. И таким образом картина, направленная против привычного торжества завоевателей, вошла в национальное музейное собрание.

Где она находится сегодня?

«Апофеоз войны» написан в 1871 году маслом на холсте. Размер — 127 × 197 сантиметров. Полотно было приобретено Павлом Третьяковым у автора в 1874 году и сегодня находится в Государственной Третьяковской галерее в Москве. Почти два метра ширины. Это существенно. На экране пирамида может казаться сравнительно небольшой. Перед оригиналом она получает физическую массу. Зритель уже не просто понимает идею. Он оказывается перед объектом почти человеческого масштаба.

Рама тоже часть картины

Особенность Верещагина — его внимание к оформлению. Он продумывал рамы своих произведений и иногда помещал на них тексты. Для «Апофеоза войны» авторская надпись о «великих завоевателях» принципиально важна: она переводит изображение из исторического сюжета в универсальное высказывание. Получается, здесь рама не просто отделяет холст от стены. Она говорит. И иногда одно предложение на раме оказывается почти таким же значимым, как

изображение внутри.

Почему Верещагин не назвал картину «Ужасы войны»?

Потому что это было бы слишком прямолинейно. «Ужасы войны» заранее объясняет эмоцию. Зрителю остаётся согласиться. «Апофеоз войны» действует сложнее. Слово обещает торжество. Изображение разрушает обещание. Между названием и полотном возникает пропасть. И именно в этой пропасти рождается смысл.

Картина без национальности

На полотне нет формы армии. Нет флага. Нет знаков, позволяющих легко разделить людей на «наших» и «чужих». Это тоже связано с обобщением. Верещагин посвящает произведение завоевателям разных времён, а не одной армии или одному народу. Так зрителю сложнее спрятаться за привычное: это сделали они. Картина заставляет думать о самом механизме превращения человеческой жизни в материал для чьего-то величия.

Триумфальная арка наоборот

Можно мысленно сравнить полотно с архитектурой победы. После больших войн государства строили арки. Колонны. Монументы. На них писали имена победителей. Изображали оружие. Знамёна. Лавровые венки. Верещагин создаёт свою арку победы. Она низкая. Неровная. Сложена не из камня. И никакого имени на ней нет. Только посвящение всем завоевателям. В этом смысле картина почти перевора-

чивает традицию памятника.

А где побеждённые?

В центре. А где победители? Их нет. Через некоторое время исчезают и они. Остаётся только результат. Это очень простая мысль, но живопись делает её почти материальной. Человек может мечтать войти в историю победителем. Верещагин показывает историю, где имя победителя перестало иметь значение.

После Шишкина и Савицкого

В предыдущем рассказе мы говорили о мире, который существует без человека. Лес жил своей жизнью. Туман поднимался. Медведи играли. Человек не требовался. Здесь человек тоже отсутствует. Но отсутствие означает совершенно другое. У Шишкина — природа до человека или помимо него. У Верещагина — природа после человека. Точнее, после того, что человек сделал. Разница огромна.

Природа переживёт?

Возможно. На месте сухих деревьев когда-нибудь появятся новые. Город отстроят. Следы исчезнут. Через столетия никто не сможет показать точное место. Но Верещагин делает то, что умеет искусство. Не даёт следу исчезнуть. Холст становится памятью о результате. Не конкретной битвы. Войны как человеческого действия.

Почему эта картина до сих пор тяжела?

Потому что её смысл невозможно надёжно отправить в XIX век. Автор сам этого не позволил. Будущим. Это слово

на раме оказывается особенно тревожным. Художник словно заранее понимал: каждое поколение склонно считать, что теперь всё иначе. Мы образованнее. Современнее. Рациональнее. Но технический прогресс сам по себе не отменяет жестокость. И потому картина продолжает задавать вопрос каждому новому зрителю.

Размышление у картины

В истории победителей обычно называют по именам. Александр. Цезарь. Тамерлан. Наполеон. Полководцы. Императоры. Генералы. Их биографии изучают. Их решения обсуждают. Их портреты сохраняют. А имена множества людей, погибших в войнах, исчезают. Верещагин делает странную вещь. Он убирает имя победителя. И показывает тех, чьих имён мы уже никогда не узнаем. Точнее, даже лиц не показывает. От них осталась только общая масса. Вот, наверное, что особенно страшно. Каждый человек когда-то был отдельным. У каждого было имя. Голос. Дом. Возраст. Кто-то умел смешно рассказывать истории. Кто-то плохо спал. Кто-то боялся высоты. Кто-то любил определённую песню. Кого-то ждали. А теперь различия исчезли.

Для истории завоевания они превратились в количество. Верещагин возвращает этому количеству физическую форму. Не для того, чтобы напугать одной страшной подробностью. А чтобы заставить почувствовать цену слова «победа», когда оно оплачено человеческими жизнями. Можно ещё раз дать взгляду уйти в дальнюю часть картины. Туда, где

стоит город. Небо по-прежнему голубое. Солнце светит. Через несколько часов оно сдвинется к закату. Наступит ночь. Потом новое утро. Природа продолжит свой порядок. И в этом есть почти невыносимое спокойствие. Человеку кажется, что его войны огромны. Что его победы навсегда изменят мир. Что имя победителя останется в веках. А небо не знает имён. Земля тоже.

Через достаточно долгое время исчезают армии, государства, знамена и триумфальные речи. Остаётся вопрос: что после нас? Верещагин отвечает изображением. Но не ставит точку. На раме он оставляет три времени: прошедшим, настоящим и будущим. Мы с вами когда-то были для него будущими. И вот стоим перед картиной. Поэтому она обращена уже не только к тем, кто жил в 1871 году. Она обращена к нам. И, возможно, самое тяжёлое в «Апофеозе войны» не сама пирамида. А последнее слово авторского посвящения: будущим.

Размышления у картины

Рассказ двадцать пятый

Женщина, которая идёт учиться

Николай Ярошенко. «Курсистка»

После выжженной равнины Верещагина особенно неожиданно оказаться на городской улице. Здесь нет войны. Нет исторической катастрофы. Нет огромного события. По мокрому петербургскому тротуару идёт молодая женщина.

Небольшая шляпка. Тёмная одежда. Шаль на плечах. Под мышкой — книги. Она немного наклонилась вперёд, будто идёт против сырого ветра. Шаг быстрый. Вокруг холодно, серо, влажно. Петербург словно растворяется в тумане.

Если перед вами сейчас открыта репродукция «Курсистки», интересно сначала дать взгляду пройти по мокрой мостовой. Не поднимать его сразу к лицу девушки, а увидеть блеск сырого камня, серые стены, холодный воздух.

И только потом — её. Тогда особенно хорошо чувствуется, насколько она одна. Не потерянная. Именно одна. Она знает, куда идёт.

Самое обычное действие

Что происходит на картине? Женщина идёт на занятия. Сегодня это настолько привычно, что в самом сюжете трудно сразу увидеть что-либо необычное. Студентка идёт по улице с книгами. Что здесь может стать темой большого полотна? Но картина написана в 1883 году. Петербургские Высшие женские курсы открылись всего пятью годами раньше — 20 сентября (2 октября) 1878 года. Это было частное высшее учебное заведение для женщин, созданное при участии учёных и общественных деятелей; неофициальное название «Бестужевские» курсы получили по имени первого директора Константина Бестужева-Рюмина.

То есть девушка Ярошенко принадлежит к поколению, для которого возможность систематически получать высшее образование была сравнительно новым явлением. Она не

просто идёт по улице. Она идёт туда, куда ещё недавно женщинам попасть было чрезвычайно трудно. Именно поэтому такой простой сюжет оказался для современников совсем не простым.

Кто такие курсистки?

Слово сегодня звучит немного старомодно. Курсистками называли слушательниц высших женских курсов. Это были молодые женщины, которые приезжали в большие города, слушали лекции, сдавали экзамены, занимались естественными и гуманитарными науками, жили иногда далеко от семьи и постепенно создавали совершенно новый для общества образ образованной женщины. На Бестужевских курсах преподавали известные учёные. Среди лекторов в разные годы были Дмитрий Менделеев, Иван Сеченов, Александр Бутлеров, Владимир Соловьёв, Иван Бодуэн де Куртенэ и другие крупные представители науки и культуры. Но за сухим перечнем имён легко потерять главное. На лекцию ещё нужно было прийти. Встать утром. Одеться. Взять книги.

Выйти в петербургскую сырость. Идти через город. Именно этот маленький ежедневный поступок и пишет Ярошенко.

Она идёт одна

Это первое, что становится заметно. Рядом нет отца. Нет мужа. Нет брата. Никто не сопровождает её. Она не сидит в экипаже. Не гуляет под руку с родственником. Не изображена в домашнем интерьере. Она самостоятельно движется через городское пространство. Для нас это почти незаметная

деталь. Для конца XIX века она читалась значительно острее. Женщина вышла из привычного домашнего пространства. Причём не ради прогулки. Не в магазин. Не на бал. Не в гости. Она идёт учиться.

Книги

Теперь можно задержаться взглядом на том, что она прижимает к себе. Несколько книг. Очень скромная деталь. Но без неё картина стала бы совершенно другой. Уберём книги — и перед нами просто молодая женщина, спешащая по улице. Возможно, на службу. Возможно, домой. Возможно, в гости. Книги объясняют всё. Причём Ярошенко не делает их демонстративными. Она не несёт огромный том перед собой, словно эмблему просвещения. Книги просто лежат под рукой. Как необходимая вещь. Так гораздо убедительнее.

Не символ, а повседневность

В этом вообще сила картины. Художник мог бы написать аллегорию образования. Женскую фигуру возле раскрытой книги. Лампу знания. Колонны университета. Мудрые изречения. Получилась бы понятная символическая композиция. Но Ярошенко выбирает мокрую улицу. То есть показывает не идею образования, а его повседневную цену. Нужно идти. В плохую погоду тоже. Когда холодно. Когда сыро. Когда устала. Когда кто-то смотрит с неодобрением. Когда общество ещё спорит, нужно ли женщине вообще заниматься тем, чем она занимается.

Лицо

Теперь взгляд естественно поднимается к героине. Она не улыбается. Но и не выглядит несчастной. Лицо сосредоточенное. В нём есть усталость, может быть, тревога, но одновременно внутренняя собранность. Ярошенко не делает из неё торжественную героиню. Никакого выражения: «Смотрите, я совершаю исторический поступок». Возможно, сама девушка вообще так не думает. У неё лекция. Нужно успеть. Так большие общественные изменения часто и происходят. Люди просто начинают делать то, что раньше казалось невозможным. А потом проходит время — и новое становится обычным.

У неё было имя

Моделью для знаменитого варианта «Курсистки» послужила Анна Константиновна Дитерихс. Она действительно была слушательницей Бестужевских курсов: в 1879 году поступила на словесное отделение, затем перешла на естественное. Позднее Анна Дитерихс стала писательницей и публицисткой и вышла замуж за Владимира Черткова, близкого сотрудника Льва Толстого. Калужский музей изобразительных искусств прямо указывает Дитерихс как модель своего варианта картины. Но Ярошенко пишет не обычный портрет. Он постепенно отдаляет образ от одной конкретной женщины.

И современники, знавшие Анну Дитерихс, не обязательно воспринимали героиню как её точное изображение. Исследователи отмечали, что черты модели были изменены и

образ приобрёл собирательный характер. Это очень важно. Перед нами Анна. И одновременно — не только Анна.

Один человек становится поколением

В искусстве такое происходит часто. Художник начинает с конкретной модели. У неё есть фамилия. Биография. Возраст. Характер. Но постепенно портрет становится шире своей модели. Так происходило у Репина. У Крамского. У Серова. У Ярошенко особенно интересны такие портреты-типы — изображения конкретных людей, в которых современники узнавали целое общественное явление. Третьяковская галерея относит «Курсистку» к тому ряду произведений художника, где он создавал выразительные образы современников из новой городской и разночинной среды — рядом со «Студентом», «Кочегаром», «Заключённым». Он словно собирал лица своего времени.

Кто такой Ярошенко?

Николай Александрович Ярошенко сам представлял довольно необычное соединение двух миров. Он родился в 1846 году в семье военного, получил серьёзное военное образование, окончил артиллерийские учебные заведения и много лет служил. Одновременно занимался живописью, а в 1875 году вступил в Товарищество передвижных художественных выставок, став одним из деятельных участников объединения. Военный инженер и художник. Офицер и передвижник. Человек государственной службы и автор картин о заключённых, рабочих, студентах, учащейся молодё-

жи. Эти стороны биографии у него не отменяли одна другую. Наверное, поэтому Ярошенко особенно интересовали люди, которых общество его времени только начинало замечать.

Петербург без красоты

Можно было написать столицу совершенно иначе. Невский проспект. Экипажи. Красивые фасады. Огни магазинов. Нарядные прохожие. Но город вокруг курсистки почти лишён привлекательности. Сырость. Серые стены. Влажная мостовая. Рассеянный свет. Калужский музей особенно отмечает суровый колорит полотна и характерную атмосферу северной столицы. Этот Петербург не любит себя. Он существует как среда, через которую нужно пройти.

Погода становится частью характера

Если бы девушка шла под ярким солнцем, по сухому тротуару, среди зелени, настроение изменилось бы. Путь казался бы лёгким. Ярошенко выбирает неприятную погоду. Но важно не сделать из этого слишком прямую формулу: дождь = трудности женского образования. Хорошая живопись обычно сложнее ребуса. Скорее, погода помогает почувствовать характер движения. Героиня идёт несмотря на сырость. Не демонстративно преодолевает её. Просто не останавливается.

Как она одета?

Очень скромно. Тёмное платье. Неброская шляпка. Шаль. Никакого стремления показать богатство. Никаких украшений, которые отвлекали бы взгляд. Одежда практич-

на. Это особенно важно для образа. Перед нами не светская красавица, случайно взявшая книгу. Внешний вид соответствует образу жизни. Учёба требует времени. Книг. Денег. Самостоятельности. Практичности. Художник рассказывает обо всём этом без пояснительной надписи.

А ведь она могла бы быть красивее

В привычном понимании портрета художник часто старается подчеркнуть привлекательность модели. Сделать кожу мягче. Позу изящнее. Платье эффектнее. Ярошенко этого не делает. Он не спрашивает: насколько красива девушка? Его интересует: кто она? Это совершенно другой принцип. Именно поэтому часть современников реагировала на картину резко. Некоторые критики обсуждали не только художественные достоинства работы, но и сам тип новой женщины, который перед ними возник. Источники о XI Передвижной выставке фиксируют как восхищённые, так и откровенно враждебные отзывы.

Почему она раздражала?

Сегодня это трудно почувствовать. Нам может казаться: что способно возмутить в женщине с книгами? Но спор шёл не только о живописи. Он затрагивал представление о том, какой должна быть женщина. Дом. Семья. Образование. Профессия. Самостоятельность. Общественная деятельность. В конце XIX века всё это становилось предметом горячих дискуссий. Поэтому зрители спорили уже не только о мазке Ярошенко. Писатель Глеб Успенский вспоминал, что

разговоры возле картины переходили от самого полотна к обсуждению женщин, семьи и современной жизни. Это, пожалуй, один из лучших признаков того, что художник попал в нерв своего времени. Картина заставила людей говорить не о раме. О жизни.

Хрупкость или сила?

Если смотреть на девушку, возникает интересное противоречие. Она выглядит хрупкой. Тонкая фигура. Небольшое лицо. Не особенно тёплая одежда. Город вокруг кажется тяжелее её. Но движение совсем не хрупкое. Она шагает уверенно. В этом и заключается важная особенность образа. Ярошенко не делает сильную женщину физически монументальной. Ей не нужно становиться похожей на богатыря. Сила может быть другой. Просто продолжать идти туда, куда считаешь нужным.

Крамской спорил с художником

История работы над «Курсисткой» показывает, что образ не возник сразу. Согласно исследовательской литературе о передвижниках, Иван Крамской видел один из ранних вариантов и счёл героиню слишком хрупкой и женственной для того общественного типа, который Ярошенко хотел выразить. Художник прислушался к замечанию и переработал замысел; на XI Передвижной выставке 1883 года был показан новый вариант. С этим эпизодом можно спорить эстетически. Действительно ли новая женщина должна была выглядеть менее женственной? Нам сегодня такой вопрос мо-

жет показаться странным. Но он показывает, как серьёзно художники относились к социальному смыслу образа. Они обсуждали не только сходство. Они обсуждали тип человека.

И всё-таки сила оказалась не в суровости

Если внимательно посмотреть на картину, героиня вовсе не кажется жёсткой. Нет вызывающего взгляда. Нет демонстративного упрямства. Нет позы борца. И, возможно, именно поэтому произведение пережило свою публицистическую эпоху. Девушка не превращена в лозунг. Она остаётся человеком.

Движение по диагонали

Композиция очень проста. Фигура занимает значительную часть полотна. Но Ярошенко не ставит её неподвижно перед зрителем. Корпус немного наклонён. Одежда подчинена движению. Шаг уже сделан. Следующий почти начался. Можно мысленно провести линию от книг через плечо к голове, затем продолжить её в направлении шага. Вся фигура собирается в движение вперёд. И это движение важно не меньше лица.

Похожий приём — другой смысл

Мы только что встречались с Микой Морозовым. Он тоже был готов двигаться. Ещё секунда — вскочит. Но там движение означало детское любопытство. Здесь — выбранное направление. Мика ещё не знает, куда побежит. Курсистка знает, куда идёт. Вот как один и тот же пластический мотив способен говорить о совершенно разных состояниях челове-

ка.

Она идёт к нам или мимо?

Интересный вопрос. Девушка движется немного навстречу зрителю, но не вступает с ним в прямой контакт. Она не останавливается. Не демонстрирует себя. Мы словно оказались на той же улице. Она сейчас пройдёт рядом. Возможно, мы обернёмся. Но она — нет. Ей некогда. Так появляется ощущение реальной городской жизни. Не постановочной сцены.

Мы становимся прохожими

Это один из самых интересных эффектов картины. Перед парадным портретом мы зрители. Перед «Курсисткой» — почти прохожие. Она существует независимо от нас. Именно поэтому особенно интересно представить реакцию человека 1883 года. Кто-то смотрит с уважением. Кто-то с недоумением. Кто-то с раздражением. Кто-то, возможно, думает: зачем женщине всё это? Картина не показывает прохожих. И тем самым оставляет их место нам.

Что лежит в книгах?

Мы не знаем. Лекции? Учебники по естественным наукам? Конспекты? И это неважно. Для картины книга — знак деятельности. Героиня не просто мечтает об образовании. Она уже учится. Очень большая разница. Мечта может быть красивой. Учёба требует ежедневной работы.

Анна Дитерихс действительно училась

Это делает историю особенно ценной. Модель не была ак-

трисой, специально переодетой в курсистку. Анна Дитерихс действительно являлась слушательницей Бестужевских курсов именно в тот период, когда создавалась картина. То есть в основе образа есть подлинный жизненный опыт. Она знала, что такое занятия. Лекции. Книги. Дорога. Среда курсисток. Но Ярошенко снова делает шаг от биографии к обобщению.

Что произошло с Анной потом?

Через год после создания картины Анна начала сотрудничать с издательством «Посредник», связанным с Львом Толстым. Позднее она стала женой Владимира Черткова, занималась литературной и издательской работой, писала для детей и оставила воспоминания о Толстом. Киевская картинная галерея, где хранится один из вариантов «Курсистки», связывает изображение именно с Анной Дитерихс. Но, как и в случае с Микой Морозовым, не стоит искать будущее в лице. Ярошенко не написал: будущая писательница. Он написал молодую женщину в настоящем времени. Это значительно интереснее.

Две «Курсистки» 1883 года

История полотна немного сложнее, чем может показаться. Известны два варианта композиции 1883 года с идущей девушкой. Один сегодня находится в Национальном музее «Киевская картинная галерея»; музейный путеводитель указывает размер 134 × 83 сантиметра. Другой вариант хранится в Калужском музее изобразительных искусств. Он имеет размер 131 × 81 сантиметр; музей также называет моделью

Анну Дитерихс. Кроме того, существует более ранняя работа Ярошенко с тем же названием — «Курсистка» 1880 года, где изображена сидящая девушка. Она находится в Государственном Русском музее. Поэтому, встретив в каталоге разные даты и композиции, не стоит сразу считать это ошибкой. Художник возвращался к теме.

Почему тема его не отпускала?

Наверное, потому что перед ним возникал новый человеческий тип. Ярошенко вообще интересовались такие люди. Рабочий. Студент. Заключённый. Курсистка. Не знаменитости. Не исторические персонажи. Современники, которых можно встретить на улице. Но через несколько десятилетий именно они будут восприниматься как лица эпохи. Художник как будто спрашивает: кто сейчас появляется в обществе такого, кого раньше почти не изображали? Очень плодотворный вопрос для живописи.

Попробуем убрать книги

Наш привычный эксперимент. Книг больше нет. Что осталось? Молодая женщина торопится по улице. Картина всё ещё хороша. Поза сохранена. Петербургская сырость работает. Но главное содержание исчезло. Мы больше не понимаем, почему этот человек был так важен художнику. Несколько небольших прямоугольников под рукой удерживают исторический смысл всего полотна.

Добавим богатую одежду

Мех. Дорогую шляпу. Украшения. Изящный зонтик. Об-

раз изменится. Перед нами окажется обеспеченная молодая дама, для которой городской путь совсем не обязательно связан с борьбой за самостоятельность. Скромность одежды у Ярошенко не случайна. Она помогает воспринимать девушку прежде всего через её занятие, а не через социальный блеск.

Посадим её в экипаж

Она всё ещё может ехать учиться. Но исчезает физическое движение. А вместе с ним — одна из главных метафор полотна. Сейчас образование буквально связано с шагом. Чтобы оказаться там, куда хочешь попасть, нужно идти самой.

Сделаем улицу солнечной

Изображение станет приятнее. Но, пожалуй, потеряет внутреннее сопротивление. Нынешний городской воздух словно слегка мешает движению. Не останавливает. Именно слегка мешает. Этого достаточно.

Добавим толпу курсисток

Тема станет яснее. Может быть, появятся подруги. Разговор. Общий путь. Но исчезнет одиночество. А оно здесь очень важно. Большое общественное движение Ярошенко показывает через одного человека. Это гораздо сильнее плаката.

Что здесь важнее — женщина или образование?

Нельзя разделить. Картина существует именно на пересечении. Перед нами человек, который получает возможность строить жизнь немного иначе, чем это было привычно

для многих женщин предыдущих поколений. Но Ярошенко не пишет отвлечённое «женское освобождение». Он пишет куртку, шаль, книги, мокрую мостовую и быстрый шаг. Большая тема спрятана в малом. Так работает хорошая жанровая живопись.

Образование не делает героиню менее женщиной

В XIX веке споры о женском образовании нередко сопровождались карикатурными представлениями о «учёной женщине». Будто образование обязательно уничтожит женственность. Сделает женщину холодной. Непривлекательной. Чужой семейной жизни. «Курсистка» входит именно в пространство этих общественных споров, но не доказывает обратное лозунгом. Она просто существует. Молодая. Хрупкая. Сосредоточенная. С книгами. Одного этого уже достаточно.

Почему нам сегодня трудно почувствовать революционность картины?

Потому что победившая повседневность скрывает собственную историю. Когда привычное право или возможность существуют давно, кажется, будто так было всегда. Студентка в университете. Женщина-врач. Женщина-преподаватель. Учёный. Инженер. Исследователь. Мы воспринимаем это как обычную часть жизни. И именно поэтому старые картины полезны. Они напоминают: обычное тоже когда-то начиналось.

Не героиня с баррикады

Особенно важно, что Ярошенко показывает перемены не через исключительное событие. Девушка не выступает с речью. Не спорит с чиновником. Не стоит перед закрытой дверью университета. Она уже прошла эту дверь. Теперь нужно жить дальше. Учиться. Идти на занятия. Возвращаться. Снова читать. И, возможно, именно в такой повседневности изменения становятся необратимыми.

XI Передвижная выставка

В 1883 году «Курсистка» была показана на XI выставке Товарищества передвижников и вызвала широкий отклик. Одни современники видели в ней значительный новый общественный образ, другие критиковали как сам художественный тип, так и связанную с ним фигуру образованной молодой женщины. Особенно показательно, что спор быстро вышел за пределы искусства. Иначе говоря: зрители смотрели на картину, а обсуждали жизнь. Для художника-реалиста это почти высшая степень успеха.

Но сегодня можно вернуть картине живопись

Иногда историческое значение произведения начинает заслонять само изображение. Мы читаем: «женское образование», «передвижники», «новая женщина», «общественное движение» — и перестаём смотреть. Поэтому полезно снова вернуться к мокрой улице. К серым оттенкам. К свету. К тому, как тонкая тёмная фигура отделяется от фона. К небольшому пятну лица. К рукам. К книгам. Картина должна сначала оставаться живописью. И лишь затем — историческим

документом.

Человек против пространства

Город вокруг тяжёлый. Вертикальные стены. Твёрдая мостовая. Холод. Фигура значительно мягче. Ткань одежды движется. Лицо живое. Шаг продолжается. Получается простой композиционный конфликт. Город неподвижен. Человек движется. Именно человек изменит место, а не наоборот. Конечно, художник не пишет такую формулу словами. Но она возникает в самом ритме полотна.

Один шаг

Во всех наших рассказах мы постоянно встречаем жесты. Рука боярыни Морозовой. Руки Христа. Руки Мики на кресле. Теперь главным жестом становится шаг. Совсем простой. Но живопись умеет придать простому движению исторический смысл. Левая нога впереди. Тело немного наклонено. Следующий шаг почти готов. Не остановка. Продолжение.

От Верещагина к Ярошенко

В предыдущем рассказе мы стояли перед результатом разрушения. Человек исчез. Осталась страшная пирамида. Теперь всё наоборот. Перед нами один живой человек. Никакой катастрофы. Но картина рассказывает о созидании. Не дома. Не железной дороги. Не государства. Человек создаёт самого себя. Через образование. Через выбор. Через знания. Через следующий шаг. Наверное, поэтому после «Апофеоза войны» эта картина звучит особенно ясно. История умеет разрушать человеческую индивидуальность. А образование,

напротив, может помогать индивидуальности возникать.

Размышление у картины

Иногда перемены входят в историю очень громко. Выстрел. Манифест. Толпа. Революция. Война. Но иногда они входят почти неслышно. Шорох платья. Шаги по мокрой мостовой. Несколько книг под мышкой. Молодая женщина идёт на лекцию. Никто не играет музыку. Нет торжественного открытия. Прохожие идут по своим делам. Город занят собой. И всё же происходит нечто важное. Человек делает то, чего прежде от него не ожидали. Потом это повторяет другой. Потом третий. Сотый. Тысячный. И однажды общество замечает, что мир уже изменился. Наверное, именно поэтому «Курсистка» так хорошо пережила собственную публицистическую эпоху.

Сегодня нам не обязательно разделять все взгляды Ярошенко и его современников, чтобы почувствовать картину. Достаточно узнать простой человеческий момент. Ты знаешь, куда тебе нужно. Погода плохая. Дорога не особенно приятная. Кто-то относится к твоему выбору скептически. Может быть, самой тоже страшно. Но ты идёшь. Не потому, что кто-то гарантировал успех. Потому что иначе уже не можешь. Если теперь снова открыть полотно целиком, взгляд, вероятно, первым найдёт лицо. А затем — книги. И, наконец, шаг. Мне кажется, именно в таком порядке картина раскрывается лучше всего. Сначала человек. Потом причина. Потом движение. Девушка давно дошла до места, куда на-

правлялась в тот сырой петербургский день.

Анна Дитерихс прожила свою жизнь. Изменился город. Изменились университеты. Исчезло из повседневной речи само слово «курсистка». Но на картине путь продолжается. Она всё ещё идёт. И, пожалуй, главное в этом движении даже не то, куда она идёт. А то, что направление выбрано ею самой.

Размышления у картины

Рассказ двадцать шестой

Праздник, в котором слишком много золота

Константин Маковский. «Боярский свадебный пир в XVII веке»

После серой петербургской улицы Ярошенко кажется, будто кто-то неожиданно распахнул дверь в совершенно другой мир. Там — мокрая мостовая, тёмная шаль, несколько книг под рукой и молодая женщина, которая торопится на занятия. Здесь — золото. Серебро. Парча. Жемчуг. Меха. Бархат. Драгоценные ткани. Резное дерево. Посуда, сверкающая в полумраке огромной палаты. Кажется, художник решил собрать на одном холсте всё, что способно блеснуть.

Перед нами праздничный стол, окружённый множеством людей в роскошных старинных одеждах. Кто-то уже поднял кубок. Кто-то повернулся к молодожёнам. Кто-то улыбается. Кто-то наблюдает. Слуга несёт огромное блюдо с жареным лебедем. Справа стоят жених и невеста, вокруг которых, соб-

ственно, и происходит всё это великолепие.

Если изображение картины сейчас открыто на экране, можно не искать молодожёнов сразу. Пусть взгляд сначала немного побродит по поверхности полотна — по золотым узорам рукавов, серебряной посуде, жемчужным кокошникам, меховым воротникам, резной мебели.

Очень скоро появляется странное ощущение: слишком много. Слишком много вещей. Слишком много узоров. Слишком много богатства. И возникает первый вопрос: это действительно XVII век? Или мечта XIX века о том, каким XVII век должен был быть?

Картина, которую хочется рассматривать близко

Есть живопись, которая лучше действует издали. Суриков. Левитан. Верещагин. Сначала нужно увидеть большую композицию, движение масс, пространство. У Маковского всё иначе. Он словно подталкивает зрителя приблизиться. Вот серебряный кубок. Вот вышивка. Вот жемчужная нить. Вот узор ткани. Вот мех. Вот блюдо. Вот резной ларец. Стоит начать рассматривать одну деталь — и рядом обнаруживается следующая. Картина устроена почти как витрина драгоценностей. И в этом нет случайности. Константин Маковский очень любил красивые вещи.

Художник, который собирал прошлое

Маковский был не просто живописцем исторических сцен. Он был страстным коллекционером. Собирал старинную одежду, ткани, украшения, кокошники, серебро, сосу-

ды, мебель, предметы быта. Его коллекция была огромной и служила ему своеобразным запасником для будущих картин. Современники и позднейшие исследователи отмечали, что многие предметы появлялись в его мастерской не как музейные редкости, которые следовало хранить за стеклом, а как рабочий материал художника. Он мог надеть старинный костюм на модель, поставить рядом настоящий ковш, разложить ткань, переставить серебряную чашу и написать всё это с натуры.

По воспоминаниям семьи, в мастерской Маковского хранились целые шкафы с парчовыми сарафанами, жемчужными головными уборами и старинными аксессуарами. После смерти художника его собрание оказалось настолько обширным, что на аукционе было распродано больше тысячи предметов. Поэтому перед «Боярским свадебным пиром» полезно помнить: часть великолепия на холсте художник не выдумывал. Он действительно видел такие вещи. Держал их в руках. Знал, как блестит металл. Как ложится тяжёлая парча. Как жемчуг собирает свет.

Но настоящая вещь ещё не делает сцену исторически точной

Вот здесь начинается самое интересное. Можно взять подлинный старинный кубок. Настоящий кокошник. Подлинную ткань. Старинную мебель. Но если собрать всё это в одной комнате, получится ли автоматически точная реконструкция XVII века? Нет. История не складывается как на-

тюрморт. Нужно знать: кто мог носить такую одежду; в какое десятилетие; при каком обряде; какие предметы могли одновременно находиться в одном помещении; как именно рассаживались гости; что подавали; какие жесты были допустимы; что считалось праздничным; что повседневным. Маковский интересовался стариной всерьёз, но его задача была не задачей современного музейного реконструктора. Он создавал зрелище прошлого.

Именно зрелище

Картина огромна. Почти четыре метра в ширину. Без рамы её размер — примерно 236 × 391 сантиметр. Написана она в 1883 году в Санкт-Петербурге. Сегодня полотно находится в музее Hillwood Estate, Museum & Gardens в Вашингтоне. Перед таким размером зритель не просто рассматривает семейный праздник. Он почти входит в зал. Фигуры получают физическое присутствие. Стол растягивается перед нами. Ткани становятся почти осязаемыми. И становится понятнее, почему Маковский так любил подробность. На полотне такого масштаба она не превращается в мелочь. Она работает как часть спектакля.

Спектакль — важное слово

Музей Hillwood, где хранится картина, связывает её художественный язык с традицией *tableaux vivants* — «живых картин»: костюмированных постановок, в которых участники замирали в позах, изображая историческую или литературную сцену. Такие развлечения были популярны в состо-

ательной среде XIX века и были знакомы самому Маковскому. И если посмотреть на «Боярский свадебный пир» с этой мыслью, многое встаёт на место. Люди здесь действительно немного похожи на участников великолепной постановки. Каждый хорошо виден. Каждый одет так, чтобы костюм можно было рассмотреть. Жесты выразительны. Группы красиво расставлены. Свет словно театрально выхватывает лица, серебро и ткани. Мы почти слышим:

— Замрите.

И художник начинает писать.

Что именно происходит?

Hillwood объясняет сцену как момент свадебного пира, когда гости обращаются к молодожёнам с традиционным возгласом, требующим поцелуя; справа стоят жених и невеста, а за невестой находится сваха или распорядительница обряда, подталкивающая её к необходимому действию. В то же время слева в глубине слуга вносит жареного лебедя — торжественное блюдо, которое музейное описание связывает с заключительной частью застолья. То есть Маковский выбирает не начало свадьбы. Не венчание. Не встречу гостей. А момент, когда праздник уже набрал силу. Люди разогрелись. Кубки подняты. Внимание всех обращено к молодой паре. И особенно — к невесте.

Где же она?

Теперь стоит позволить взгляду уйти вправо. Там, среди плотной группы людей, находится молодая женщина в бо-

гато украшенном головном уборе и тяжёлой праздничной одежде. Она не занимает геометрический центр полотна. Но эмоционально постепенно становится одним из главных персонажей. Вокруг шум. Гости веселятся. Кто-то поднял чашу. Кто-то ждёт. А она кажется гораздо тише остальных. Именно эта разница делает сцену живой.

Праздник для всех — и отдельная история для одного человека

Любая свадьба существует как минимум в двух измерениях. Для гостей — событие. Еда. Шум. Поздравления. Музыка. Одежда. Веселье. Для двух людей в центре — изменение собственной жизни. Это совсем другой масштаб. Макаровский окружает невесту роскошью, но её лицо от этого не становится праздничнее. Возможно, она смущена. Возможно, тревожится. Возможно, просто вынуждена выдерживать всеобщие взгляды. Мы не можем точно назвать её чувство. И именно поэтому оно интересно.

Можно приблизить лицо невесты

Если цифровая репродукция достаточно качественная, здесь стоит остановиться. Не на жемчуге. Не на вышивке. На лице. Оно написано мягче окружающих драгоценностей. Материя сверкает. Лицо живёт. Так возникает почти незаметное противоречие. Картина, знаменитая изобилием предметов, всё-таки удерживается человеком. Если бы не было этого внутреннего напряжения, перед нами осталась бы великолепная декоративная панорама.

Жених

Он находится рядом. Но эмоционально воспринимается иначе. Его костюм тоже богат. Поза включена в общий свадебный ритуал. Однако именно невеста сильнее притягивает зрителя. Возможно, потому что мужчинам вокруг позволено быть активными. Они поднимают чаши. Разговаривают. Смеются. У женщины справа движение более сдержанное. Она словно одновременно принадлежит празднику и немного отделена от него.

Кто все эти люди?

Маковский не писал конкретное историческое событие с известными государственными персонажами. Перед нами не свадьба, которую можно точно найти в летописи. Это обобщённый образ богатого боярского торжества. Hillwood описывает сцену как союз двух влиятельных боярских семей — социально и политически значимое событие московской жизни XVI–XVII веков. Поэтому нет смысла разыскивать:

— А как звали именно эту невесту?

У неё нет обязательной исторической биографии. Это тип. Но тип, которому художник дал индивидуальное лицо.

Так было или так хотелось видеть?

Очень важный вопрос. Во второй половине XIX века интерес к допетровской Руси заметно усилился. Архитекторы, художники, коллекционеры и заказчики обращались к древнерусским формам, орнаменту, костюму, предметам быта. В исследованиях «Боярский свадебный пир» рассматривается

как одно из заметных произведений русского историзма и «русского возрождения», где прошлое предстает идеализированным, богатым и цельным. Hillwood также прямо связывает картину с русским возрожденческим стилем, обращённым к культуре допетровской Руси. И вот здесь становится ясно: Маковский пишет XVII век. Но смотрит на него глазами XIX.

После Петра Великого прошлое стало особенно заметным

Петровская эпоха традиционно связывалась с резким поворотом России к западноевропейским формам жизни. Через полтора столетия возник естественный вопрос: а что было до этого? Как выглядела «старая Русь»? Во что одевались? Как праздновали? Как украшали дома? Как выглядела национальная традиция до масштабной европеизации? Для части общества XIX века этот вопрос становился не только историческим. Он касался настоящего. Что считать «своим»? Что — заимствованным? Где искать национальную форму? Картины Маковского попадали точно в этот интерес.

Но Маковский не археолог

И хорошо. Потому что если смотреть на полотно исключительно как на учебную иллюстрацию: «Так проходила боярская свадьба XVII века», мы сразу попадём в ловушку. Это художественное произведение. Маковский выбирает. Усиливает. Комбинирует. Декорирует. Он хочет, чтобы прошлое было зрелищным. Поэтому правильное воспринимать карти-

ну не как фотографию XVII века, которой быть не могло, а как представление позднего XIX века о красивом национальном прошлом. Это гораздо интереснее.

Слишком красиво?

Современники Маковского нередко именно за это и спорили с ним. Он был связан с передвижниками: являлся членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок и участвовал в его выставках. Но со временем его живопись всё сильнее отходила от той социальной проблематики и сурового реализма, которые мы видели у Перова, Ярошенко или раннего Репина. Русский музей фиксирует Маковского как одного из основателей Товарищества и одновременно художника, чья выставочная деятельность охватывала академические, передвижные и международные площадки. Маковского всё больше интересовали эффектность, красота, исторический костюм, салонный портрет. И публика любила это.

Нужно ли за это ругать художника?

Не обязательно. Живопись не обязана постоянно быть суровой. В ней есть право на наслаждение цветом. На декоративность. На красивую материю. На праздник. Проблема появляется только тогда, когда мы начинаем путать разные задачи. Перов спрашивает: как живут бедные дети? Верещагин: что остаётся после войны? Ярошенко: кто эта новая женщина на городской улице? Маковский спрашивает иначе: каким прекрасным может выглядеть прошлое? Это тоже

художественный вопрос.

Красное, золотое, белое

Попробуем на минуту перестать видеть предметы. Не кубок. Не кафтан. Не кокошник. А только цветовые массы. Тёплые красные. Глубокие коричневые. Золотистые. Белые пятна тканей и лиц. Чёрные и тёмно-зелёные участки, которые позволяют всему остальному загореться. Картина перестаёт быть каталогом старинных вещей. Она становится сложной цветовой конструкцией. Маковский прекрасно понимал, что богатство нужно показывать не количеством золота, а контрастом. Если всё сделать одинаково ярким, ничего не будет сиять.

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.