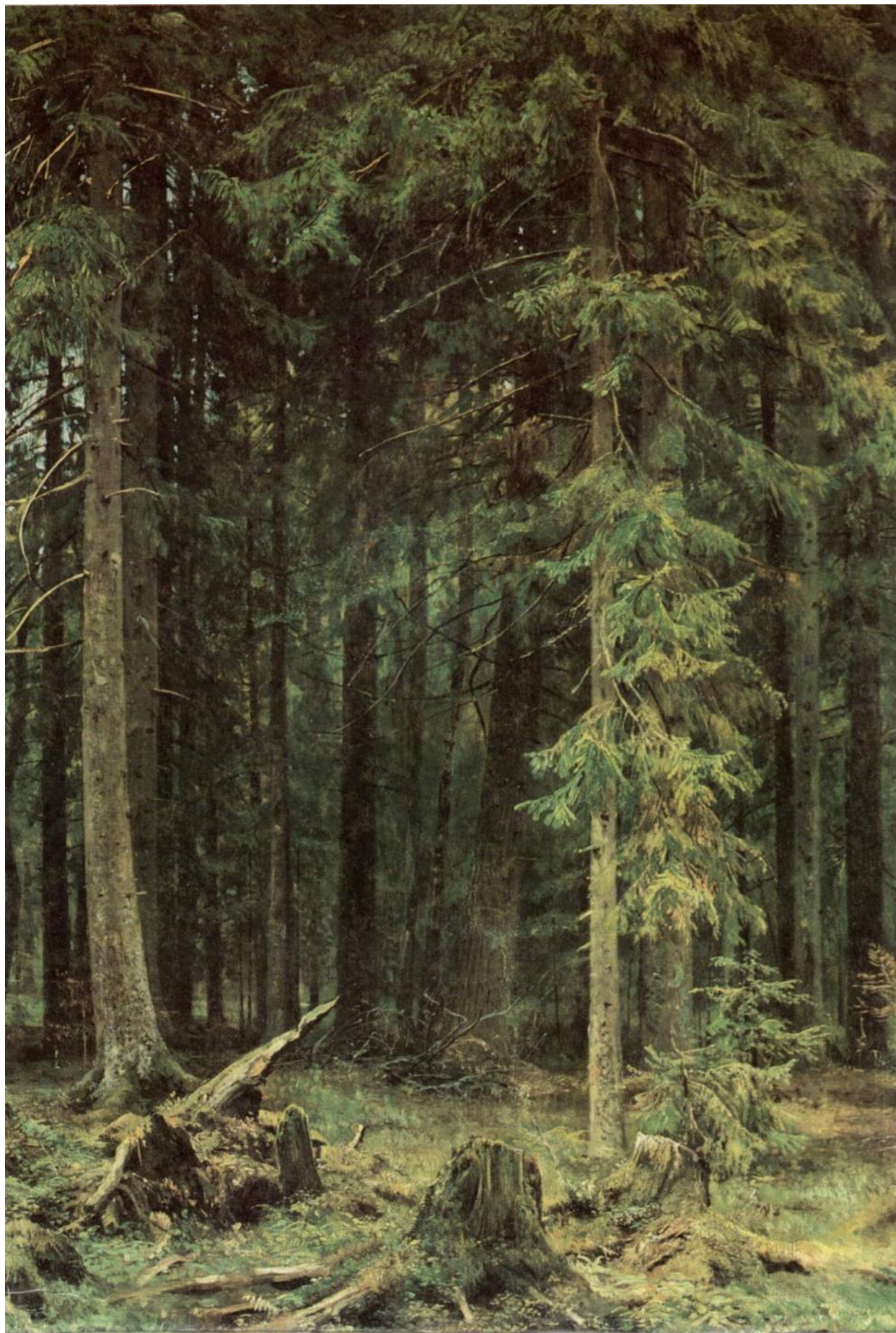
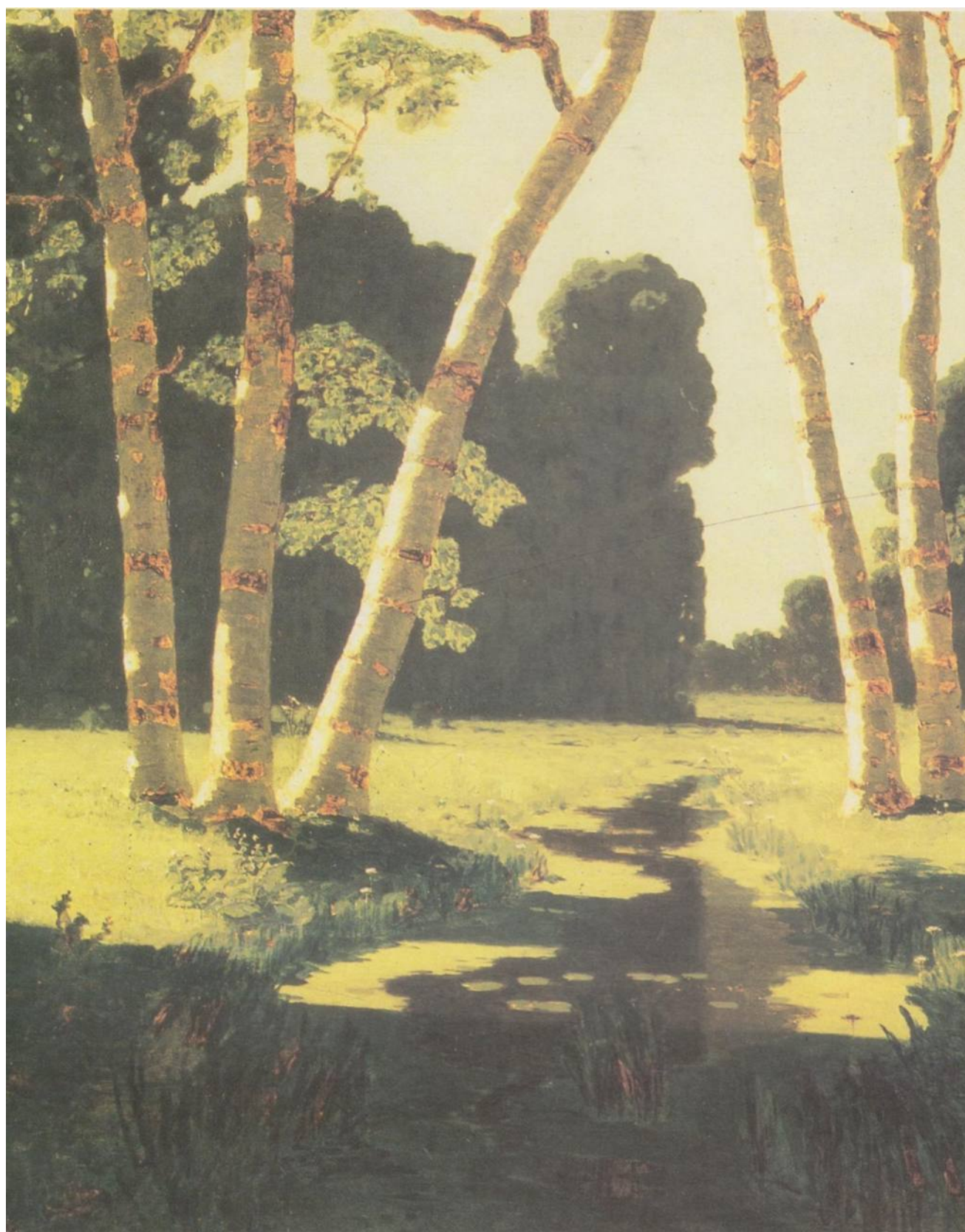


ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

РУССКИЕ
ЖИВОПИСЦЫ
XIX ВЕКА



«ХУДОЖНИК РОССИИ»



В. Н. ПИЛИПЕНКО

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ

Valery Pilipenko

RUSSIAN LANDSCAPE

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ «ХУДОЖНИК РОССИИ» 1994

Пилипенко В. Н.

П. 32 Пейзажная живопись.— СПб.: Художник России. 1993.— 208 с, ил.

ISBN 5-7370-0315-9

Альбом посвящен истории развития русского пейзажа XIX века. Во вступительной статье прослеживается путь эволюции этого жанра на протяжении всего столетия, затрагивается широкий круг проблем, связанных с художественными особенностями эпохи на каждом из исторических этапов. В альбоме воспроизводятся наиболее известные произведения таких крупных пейзажистов, как С. Ф. Шедрин, М. Н. Воробьев, А. И. Куинджи, А. К. Саврасов, И. И. Левитан и другие.

ISBN 5-7370-0315-9

85.143(2)7

4903020000-007

Девятнадцатый век был временем выдающихся достижений русской культуры. Значительный вклад в успехи русской живописи этого времени внесли пейзажисты. Все глубже постигая сложные отношения человека и природы, пейзажная живопись сыграла важную роль в поисках новых художественных средств, оказав влияние на другие жанры. Одновременно пейзажисты использовали художественный опыт других жанров живописи. Такое взаимодействие во многом определило подъем отечественного искусства во второй половине XIX века.

Пейзажная живопись отображает одну из важнейших составных окружающей человека действительности — мир природы. Эволюция пейзажной живописи во все времена была связана с изменением взглядов человека на природу, на место человека в ней, что определялось осознанием роли человека в процессе исторического развития. Мировоззрение художника в пейзажной живописи имеет не меньшее значение, чем в других жанрах. Примечательно, что периоды успехов в развитии пейзажной живописи, как правило, приходятся на время подъема науки, и это свидетельствует об особой познавательной функции пейзажа. Существуют определенные внутренние связи между логикой исследователя природы и эстетическим чувством ценителя ее красоты.

Передовые художники XIX века, решая художественные задачи, всегда стремились наполнить образ природы гуманистическим философским содержанием. Взгляд на природу был связан у русских художников с определенными демократическими идеалами красоты, вызванными размышлениями о Родине, о жизни народа, его настоящем и будущем.

Никто не предвидел блестящих успехов и художественных открытий в богатом событиями XIX столетии.

В начале XIX века в искусстве все ошутимее заявлял о себе романтизм. Он не стал явлением со строго очерченными границами. Провозгласив свободу творческой личности, романтическая теория открыла перед художниками невиданный до того времени простор. В первые десятилетия XIX века с романтизмом связывали Все новое, оригинальное. На отсутствие ограничений в романтической эстетике указывал в своей известной работе В. В. Ванслов: «Романтическая эстетика менее всего походила на стройную и законченную теоретическую систему с четкими дефинициями основных понятий и разработанной классификацией категорий»¹.

Несформулированность романтической теории, ее установка на универсальность позволяли живописцам открывать эстетические ценности в новых сюжетах, переосмысливать отношение к художественному наследию прошлых времен. Наиболее талантливые мастера вступили в своеобразный диалог с действительностью, увидели в самой реальности новые качества, исключавшиеся нормативами классицистической эстетики.

Романтическая теория с ее установкой на постижение взаимосвязи явлений, с приоритетом свободного творчества, в котором большая роль отводилась художественной интуиции, открывала перед живописцами новые пути. Сложность оценок романтизма как явления происходит оттого, что в нем все внимание решительно перенесено с «объекта» на «субъект». Таким образом романтизм индивидуализировал процесс творчества. Систему правил романтики заменяют понятием вкуса, «основанного исключительно на непосредственном эстетическом чувстве, не подчиняющемся законам разума»². В связи с этим особое значение приобретает концепция подражания. Исследователь русской эстетики З. А. Каменский справедливо отмечает, что «только в свете концепции подражания все частные идеи романтизма объединяются в некое единство, вступают в связь и приобретают философский смысл»³. На эту особенность романтизма обращал внимание Пушкин. В статье «О поэзии классической и романтической» он писал: «Если вместо формы стихотворения будем брать за основание только дух, в котором оно написано,— то никогда не выпутаемся из определений»⁴.

Отвергая классицистическую теорию подражания, романтизм не выдвигал жестких требований к характеру художественной формы. Его стиль определялся внутренней необходимостью. Ф. Шеллинг, рассматривая соотношение видимой реальности и ее изображения, утверждал: «В искусстве не существует абсолютного требования, чтобы присутствовал *обман чувств*, который возникает, как только видимость принимается в большем объеме, нежели [необходимо] для истины *самой по себе и для себя*, следовательно, когда эта видимость доходит до *эмпирической* чувственной истины. Категорического императива иллюзии нет. Но не существует также и противоположного категорического императива. Уже то, что искусство, порождая обман чувств или видимость, свободно вплоть до эмпирической истины, доказывает, что в этом оно переходит границу строгой закономерности, вступая в царство свободы, индивидуальности, где индивидуум сам по себе закон». Изобразительная свобода романтизма вытекает из основополагающего положения его теории, что «индивидуум сам по себе закон». Если согласно классицистической системе в изображение должны были привноситься заранее обусловленные качества, то живописец романтического направления, решая образно-художественную задачу, сам определял необходимую степень приближения или «остранения» реальности.

В отношении живописца к изображаемой реальности наглядно проявлялась диалектичность романтической философской мысли. Подобная позиция художника одновременно ставила под сомнение основной принцип романтизма — индивидуализм. В практике романтизма индивидуализм получил достаточное распростране-



Ф. Я. Алексеев. Соборная площадь в Московском Кремле. 1800-е гг.

Fedor Alexeyev. Cathedral Square in the Moscow Kremlin. 1800s

ние, однако он не был обязательным условием творчества. Романтизм предполагал в первую очередь не индивидуализм, а свободу творческой индивидуальности. Тем самым индивидуализм мог быть следствием творческой свободы, однако творческая свобода не всегда предполагает индивидуализм. Это необходимо иметь в виду при исследовании проблем русского романтизма, в котором в силу своеобразия исторического развития индивидуализм не получил широкого распространения.

Решительно опровергая классицистическую теорию, декларативно отказываясь от прямых преемственных связей, романтизм находил опору в идеях историзма. Романтики осознавали себя участниками определенного периода исторического движения человечества. Представление об историческом процессе как развитии романтики распространили на искусство и его закономерности. Опираясь на идеи историзма, романтическая теория пришла к мысли о том, что искусство в ходе своей эволюции приобретает не только конкретные, исторически обусловленные черты, но и развивается под влиянием определенных национальных традиций. Поэтому романтизм, ориентируясь на национальные формы искусства, включал в сферу своего внимания

отечественную историю, народное искусство (на первых порах — литературное творчество), народные обычаи, костюм и тому подобное. В пейзаж вкладывали прежде всего гуманистическое содержание. Образное постижение действительности становилось все более актуальным.

В XVIII веке пейзажная живопись восприняла идеи сентиментализма. Усложненное восприятие природы, выявление посредством пейзажа определенных состояний, созвучных человеческим настроениям, заметно в творчестве зачинателя русского видового пейзажа Семена Щедрина. Однако подобные черты уже вступали в некое противоречие с классицистической эстетикой. Щедрин широко понимал задачи пейзажной живописи. Он внес значительный вклад в развитие русского искусства. Влияние этого мастера на дальнейший ход пейзажной живописи определялось не только его творчеством, но и тем, что он был первым профессором пейзажной живописи и руководителем специального пейзажного класса Академии художеств. А. А. Федоров-Давыдов, характеризуя значение творчества С. Ф. Щедрина, писал: «Это был исходный пункт, с которого началось самостоятельное развитие русской пейзажной живописи. И чем быстрее русские пейзажисты преодолевали «манеру», «стиль» Щедрина, тем вернее развивали они существенное и принципиальное в его творчестве — открытие пейзажного образа природы»⁶.

Это «открытие» происходило в творчестве Щедрина на материале отечественного пейзажа. Он пишет окрестности Петербурга. Встречаются в произведениях Щедрина и изображения видов русского леса. В его картине «Вид в окрестностях Старой Руссы» (1803) угадывается направление будущих поисков русской пейзажной живописи. Не вступая в конфликт с традицией, Щедрин изобразил на первом плане пастушескую сценку. В одежде и характере персонажей ощущаются определенная естественность, стремление отступить от общепринятых форм интерпретации штафажных фигур. Этот лесной пейзаж отличается и более сложной композиционной организацией пространства. Вместо испытанного кулисного построения планов движение в глубину картины развивается по S-образной линии.

Интерес к «естественному человеку», возникший в эпоху сентиментализма, приводил к определенным представлениям о «естественном пейзаже». Самое чувство природы становилось более непосредственным, искусственность критиковалась. Эти взгляды получили широкое распространение, обсуждались любителями живописи. Очевидно и К. Н. Батюшков рассчитывал на понимание, когда в статье «Прогулка в Академию художеств» (1814) писал: «Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?»⁷.

Уже в первом десятилетии XIX века пейзажистами руководило желание достичь совершенного сходства с природой. Современники хотели не только созерцать, но сопереживать вместе с художниками. В искусстве искали правды чувств. В рецензии на выставку 1820 года, состоявшуюся в Академии художеств, Н. И. Гнедич в журнале «Сын Отечества» писал о картине Сильвестра Щедрина «Вид на стрелку Васильевского острова» и двух пейзажах Петровского острова: «Эффекты в самом деле в некоторых частях ложны, постепенности в планах не явственны. Между зрителями и



М. Н. Воробьев. *Уборка сена*. 1812

Maxim Vorobyev. *Haymaking*. 1812

предметами картины мало воздуха. Но что важнее всего, в картинах нет красок неба и земли итальянской, какие рабский подражатель до сих пор употребляет в пейзажах русских. Колорит местной, верной и живой»⁸. В этом же журнале, в следующей его части, А. А. Бестужев-Марлинский писал о видах Крестовского острова и Московского Кремля М. Н. Воробьева, что они «суть живые портреты с натуры. На Кремле углы выходят и впадают, тени легли сами, а не нарисованы, и взор, скользя по неприметным ступеням постепенности, сливается с синей далью»⁹.

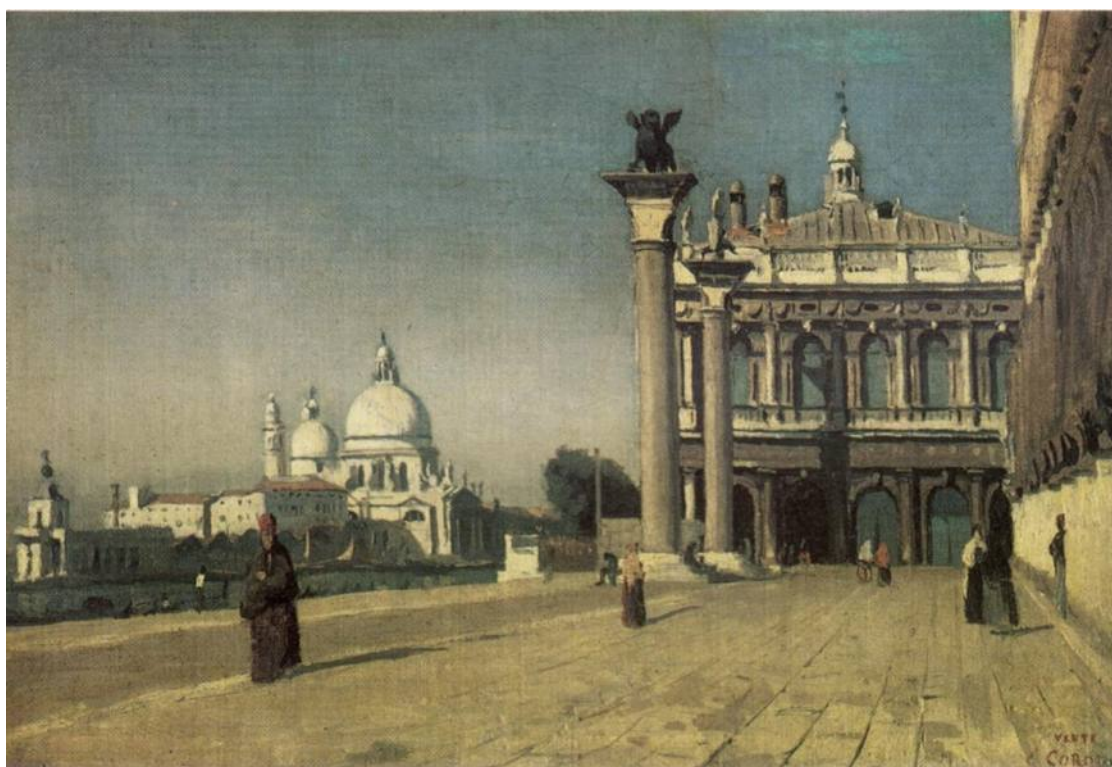
Со временем Воробьев стал одним из ведущих пейзажистов XIX века. Он был старше Сильвестра Щедрина всего на четыре года. Широко образованный человек, тонкий знаток искусства, незаурядный скрипач, Воробьев рано почувствовал необходимость отказаться от устаревших форм и правил. Он понял, что пришло время обратиться непосредственно к изучению природы.

Первыми работами, в которых проявилась самобытность Воробьева, были рисунки и акварели, выполненные в Никольском-Тверском имении Л. Н. Львова. В мае 1812 года на пути в Москву молодой художник остановился у Львова. Здесь Воробьевым было создано много рисунков, свидетельствовавших не только о его недюжинном таланте, но и о новом отношении к жанру пейзажа.

В Никольском Воробьев наблюдал повседневную сельскую жизнь и крестьянский труд. Живописцу нетрудно было увидеть во всем этом явления, достойные художест-

К. Коро. *Утро в Венеции. 1834*

Camille Corot. *Morning in Venice. 1834*



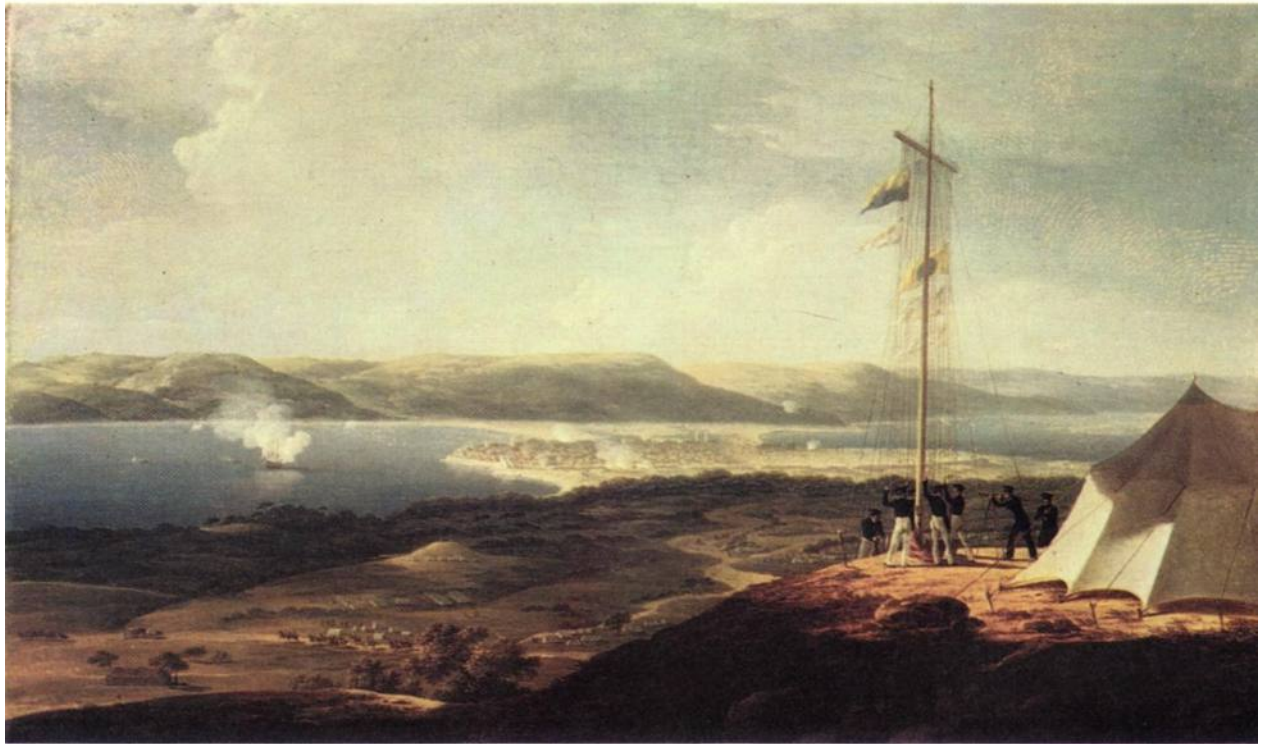


М. Н. Воробьев. *Исаакиевский собор и памятник Петру I*. 1844

Maxim Vorobyev. *Sr. Isaac's Cathedral and the Monument to Peter the Great*. 1844

венного воплощения. Изображая крестьян, обремененных повседневными заботами, Воробьев придает им больше значения, чем традиционно отводилось стаффажу. В рисунках молодого художника происходит естественное взаимодействие человека с природой. На творчество Воробьева повлиял его учитель Ф. Я. Алексеев, в картинах которого трудно было найти случайные фигуры людей.

Сопоставление работ, выполненных в Никольском, позволяет предположить, что Воробьев преследовал более широкие задачи, нежели штудии сельских видов. Очевидно, художник собирал материал для задуманного им цикла. Об этом свидетельствует завершенность ряда листов. Воробьев сосредотачивает внимание на необычном облике тверской деревни — изображает добротные дома с широкими окнами, построенные по проекту и землебитной технологии архитектора Н. А. Львова, каменную мельницу и тому подобное. В Никольском же Воробьев написал небольшой этюд маслом «Уборка сена». Внимание художника привлёк заурядный мотив — два мужика в длинных рубахах увязывают воз сена, на заднем плане видна знакомая по



М. Н. Воробьев. Вид военного телеграфа под Варною. 1829
Maxim Vorobyev. View of the Military Telegraph near Varna. 1829

другим рисунком мельница. В телегу впряжена белая лошадь, причем Воробьев с особым тщанием изображает это натруженное животное. И сам мотив, и отношение к нему художника содержат новые качества, не известные ранее. В «Уборке сена» молодой Воробьев ставит и решает задачу поэтизации обыденной жизни. В небольшом этюде впервые в русской живописи мы встречаемся не с созерцанием крестьянской жизни, а с художественным ее осмыслением. Такое отношение к народу мы называем теперь «венециановским». Не случайно многие ученики Венецианова были и учениками Воробьева.

Цикл работ, выполненных в Никольском, представляет несомненный интерес, он включает внушительное количество рисунков и акварелей, созданных в очень короткий месячный срок. Эти работы относятся к периоду возникновения романтизма в русской пейзажной живописи и принадлежат художнику, влияние творчества которого сохраняется в искусстве почти до конца XIX столетия.

Мы можем лишь предполагать, что работа Воробьева над циклом пейзажей могла иметь продолжение. Возможно, вслед за «Уборкой сена» появились бы и другие картины с изображением жизни народа. Однако события 1812 года изменили все намерения и планы. Армия Наполеона вторглась в пределы России. Началась Отечественная война. Во время войны Воробьев был приписан к Главной квартире. Известны лишь две картины маслом, датируемые 1814 годом, — «Площадь с обелиском в городе Арле» и «Торжественное молебствие русских войск в Париже» (не сохранилась).

За последнюю Воробьеву было присвоено звание академика. С апреля 1815 года он был назначен в помощь Ф. Я. Алексееву преподавателем в живописном классе «архитектуры и перспективы, а также декорационной живописи акварелью».

В 1817 году Воробьев совершил поездку в Москву. По эскизам, выполненным там, он написал две картины маслом: «Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста» и «Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста». Художник изобразил город, ставший особенно дорогим после наполеоновского нашествия. В Москве еще оставались следы пожаров. Хотя эти произведения во многом сходны с работами Ф. Я. Алексеева, они открывают новый этап в развитии пейзажа, и не только городского. В московских видах появилось новое «пейзажное чувство», замеченное и оцененное современниками. Особенно явно это новое эстетическое чувство пейзажа проявилось в творчестве Воробьева после путешествия по Среднеземноморью и на Ближний Восток. На академической выставке 1820 года художник экспонировал две картины — «Вход в храм Воскресения Христова в Иерусалиме» и «Вид петербургский с Невы-реки во время лунной ночи». Воробьев был первым русским художником, побывавшем в Иерусалиме. Очевидно, соединение иерусалимского и петербургского видов на одной выставке было с его стороны сознательным шагом. Воробьев тем самым утверждал новый взгляд на пейзажную живопись.

Лунные ночи были излюбленным состоянием природы в романтическом искусстве. Шеллинг писал: «Свет — положительный полюс красоты и эманация вечной красоты в природе. Однако он обнаруживается и проявляется только в борьбе с ночью, которая, как вечная основа всякого существования, сама не *есть*, хотя и обнаруживается как сила через свое неизменное противодействие»¹⁰.

Воробьев увидел в ночном пейзаже не трансцендентальное состояние природы, а ее естественное бытие. Природа на картине художника имеет земную, чувственную основу. Архитектуре отводится очень незначительная роль — она лишь обозначает место. Ночной пейзаж с изображением воды, залитой лунным светом, является для художника не средством выражения своих философских представлений, что было свойственно романтикам, а очевидным фактом бытия. Природа на картине Воробьева прекрасна, но не глубокомысленна.

Одновременно с Воробьевым свой творческий путь начал Сильвестр Щедрин. Уже первые его работы «Вид с Петровского острова на Тучков мост» (1815) и «Вид на Биржу с набережной Невы» обратили на себя внимание живым отношением к природе, хотя влияние традиционных приемов ощущалось в них достаточно сильно.

В 1818 году Щедрин отправляется в Италию для совершенствования живописного мастерства. Примечательно, что уже на пути в Рим Щедрин свежо и точно оценивает картины, увиденные им в коллекциях европейских музеев. Об одном из «двориков» Питера де Хооха из берлинской Юстинианы он пишет: «Картина сия есть совершенный отпечаток натуры, освещено просто, художник не прибегая ни к каким средствам, отделяющим произведение от природы, и немало не затемняя воздуху и стен, чтобы отделить через то какую-нибудь малость, дал каждой вещи свой колер и свет и тень и каждая вещь приметно освещается солнцем»¹¹. Подобных записей

Сильвестр Щедрин оставил довольно много. И всегда в своих суждениях об искусстве он выше всего ставил близость к натуре.

Развитие творчества Щедрина было не просто быстрым, а стремительным. В Риме, который всегда славился как мировой художественный центр, работали художники разных направлений. Утрачивал свою ведущую роль в искусстве классицизм, но еще не утвердился едва сформировавшийся романтизм. Общее стремление к искренней передаче чувств, к изучению природы с трудом воплощалось в практике. Щедрин в числе первых среди европейских художников XIX века осознал, что пути будущего развития живописи связаны с изучением и совершенствованием колорита. Без этого не могла быть воспроизведена правда бытия природы. Первый этап творчества Щедрина характеризуется исследованием индивидуальных особенностей конкретного мотива. Художник пишет пейзаж «портретным образом». Таков «Колизей» (1819), виды водопадов в Тиволи. Один и тот же мотив повторяется по нескольку раз, причем значение имеет не сам предмет изображения, а исследование его состояний.

В 1823—1825 годы Щедрин пишет цикл видов нового Рима, который стал этапом не только в творчестве художника, но и в русской пейзажной живописи в целом. Суть открытия Щедрина заключалась не в том, что он изобразил «Новый Рим», хотя уже в самом названии содержалось противопоставление городу античных времен, привлекавшему многие поколения художников своими памятниками. Главным было то, что Щедрин, ощутив жизнь природы как процесс, запечатлел определенное ее состояние, что неизбежно требовало и более конкретной характеристики всех моментов освещения. Интерес к воплощению подобных явлений природы появляется у Щедрина в конце 1810-х годов. Щедрин не был единственным художником, решавшим проблему передачи естественных состояний природы. Ее ставили перед собой многие живописцы. Т. Жерико в 1821 году писал О. Берне из Лондона, что «только здесь понимают и чувствуют свет и освещение»¹². К. Коро в 1826 году пишет: «Это солнце приводит меня в отчаяние. Я чувствую все бессилие своей палитры»¹³. Два года спустя он сообщил другу семьи Т. Дювернею, что работает в Риме на воздухе. Д. Констебл, наиболее тонко чувствовавший природу из всех пейзажистов начала XIX века, писал своему другу: «Может быть я жертвую слишком многим ради света и яркости, но ведь они самое главное в пейзаже»¹⁴.

В начале 1820-х годов проблемами освещения в живописи заинтересовался Венецианов. К решению этих вопросов художника подтолкнуло знакомство в 1820 году с картиной Ф. Гране «Внутренний вид капуцинского монастыря в Риме». Более месяца каждый день художник сидел перед ней в Эрмитаже, постигал, каким образом в картине достигнут эффект иллюзорности. Впоследствии Венецианов вспоминал, что всех тогда поразило ощущение материальности предметов. Причину этого видели в характере освещения: «Некоторые Артисты уверяли, что в картине Гранета фокусное освещение причиною сего очарования и что *полным светом, прямо освещающим* (подчеркнуто мной.— В. П.), никак невозможно произвести сего разительного животворения предметов, ни одушевленных, ни вещественных. Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать»¹⁵.



А. Г. Венецианов. *На пашне. Весна. Первая половина 1820-х гг.*
 Alexey Venetsianov. *In the Field. Spring. First half of the 1820s*

В деревне Венецианов написал две удивительные картины — «Гумно» (1821 — 1823) и «Утро помещицы» (1823). Впервые в русской живописи образы и быт крестьян были переданы с впечатляющей достоверностью. Впервые художник попытался воссоздать атмосферу той среды, в которой действуют люди. Венецианов, пожалуй, одним из первых осознал картину как синтез жанров. В дальнейшем подобное соединение разных жанров в одно целое станет важнейшим завоеванием живописи XIX века.

i

В «Гумне», как и в «Утре помещицы», свет помогает не только выявить рельефность предметов — «одушевленных» и «вещественных», как говорил Венецианов, а, выступая в реальном взаимодействии с ними, служит средством воплощения образного содержания. В «Утре помещицы» художник ощутил сложность взаимосвязи света и цвета, но пока лишь ощутил. Отношение его к цвету все еще не выходит за рамки традиционных представлений, во всяком случае в теоретических рассуждениях. В середине 1830-х годов Венецианов, например, писал: «Краски — вещь последняя, они должны сами собой явиться при точном выполнении рисунка и града-

ций оного, они только удобняют выполнение оного. Лучше иметь их на палитре меньше, чтобы не затрудняться в рисунке»¹⁶. Подобных взглядов придерживался и Воровьев. Он разъяснял своим ученикам: «Чтобы лучше видеть превосходство идеалиста над натуралистом, надобно видеть гравюры с Пуссеня и Рюиздаля, когда тот и другой являются перед нами без красок»¹⁷.

Подобное отношение к цвету было традиционным и вело свое начало от мастеров Возрождения¹⁸. В их представлении цвет занимал промежуточное место между светом и тенью¹⁹. Леонардо да Винчи утверждал, что красота красок без теней приносит художникам славу лишь у невежественной черни²⁰. Суждения эти свидетельствуют вовсе не о том, что художники Возрождения были плохими колористами или ненаблюдательными людьми. На наличие рефлексов указывал Л.-Б. Альберти, Леонардо же принадлежит известная теорема о рефлексах²¹. Но главным для них было выявление постоянных качеств реальности²¹. Подобное отношение к миру соответствовало взглядам того времени. На особенность мировоззрения в период с середины XV века до времени Ньютона и Линнея указывал Ф. Энгельс: «Но что особенно характеризует рассматриваемый период, так это — выработка своеобразного общего мировоззрения, центром которого является представление *об абсолютной неизменяемости природы*. Согласно этому взгляду, природа, каким бы путем она не возникла, раз уже имеется налицо, оставалась всегда неизменной, пока она существует»²³.

К началу XIX века взгляды не только на природу, но и на самого человека принципиально изменяются. Художник, решившись писать природу «портретным образом», должен был прежде чем взяться за кисть, определить, что он видит в «портретируемой» природе. Романтики пытались установить самые непосредственные отношения между человеком и природой. Николай Бестужев, пенявший своему брату Александру Марлинскому за романтические блески его прозы, дает такой сугубо романтический портрет К. Ф. Рылеева накануне восстания: «В этот роковой вечер, решавший туманный вопрос: «To be or not to be», его лик, как луна бледный, но озаренный каким-то сверхъестественным светом, то появлялся, то исчезал в бурных волнах этого моря, кипящего различными страстями и побуждениями»²⁴. Мы видим, как непринужденно декабрист Бестужев переносит характеристики, присущие пейзажу, на образ человека. Этот отрывок интересен и тем, что речь в нем ведется не о литературном герое, а о реальном человеке, находящемся в реальных обстоятельствах, — о Рылееве, присутствовавшем на совещании декабристов 13 декабря 1825 года.

Романтики видели ценность природы в разнообразии и изменчивости ее состояний, в особом проявлении ее «страстей». Природа воспринималась как нечто одухотворенное, наполнялась, порой с избытком, человеческими эмоциями. В свою очередь, свойства природы переносились и на людей. Пейзажисты постигали природу двумя путями, которые, в конечном итоге, вели к двум концепциям образности: привнесение в природу субъективных настроений или извлечение настроения из состояния природы. Первый путь, гносеологический, был связан с классицистической концепцией подражания, второй — вел к постижению природы как таковой.



К. И. Рабус. Вид на Симонов монастырь
Karl Rabus. View of Simon's Monastery.

Важным этапом в развитии пейзажа стали 1820-е годы. В это время теория романтизма подошла к новому и чрезвычайно важному периоду своего становления — периоду самосознания²⁵. Художники вступили на путь углубленных размышлений о том, чем является для них романтизм и какое место занимает романтическое искусство в общем процессе исторической эволюции.

Решающим условием в формировании романтизма стали конкретные исторические условия и национальные традиции искусства. В начале XIX века культурный обмен между европейскими странами проходил достаточно интенсивно. И вместе с тем период романтизма отличается от всех предыдущих более определенной и осознанной дифференциацией национальных школ.

На становление русского романтизма в значительной степени повлияли идеи декабризма. Об изобразительном искусстве писали А. А. Бестужев-Марлинский, В. К. Кюхельбекер, О. М. Сомов и близкие к кругам декабристов Н. И. Гнедич, К. Н. Батюшков. Общность их взглядов на искусство «рождалась из сочетания гражданственных идей просветительского классицизма и представлений о личности героя, о месте художника в обществе, почерпнутых из теории литературного романтизма»²⁶.

В целом взаимоотношения классицизма и романтизма — проблема чрезвычайно важная. Русские романтики сознательно отделяли классическое искусство от классицистических наслоений. В основе романтизма как направления лежала идея историзма, заключавшаяся прежде всего в том, что искусство должно отвечать духу времени, выражать его в художественной форме. Кроме того, романтиками решался и не менее важный вопрос о месте современного искусства в общем историческом процессе. А. И. Галич в «Опыте науки изящного» (1825) и Д. В. Веневитинов в «Разборе рассуждения г. Мерзлякова» (1825) — высказали мысль, что объективная (античная) и субъективная (романтическая) художественные формы в результате их слияния синтезируются в третью форму. Таким образом, романтизм воспринимался не высшей стадией развития искусства, каким он порой казался современникам, а как искусство переходного времени.

В начале 1840-х годов В. Г. Белинский писал: «Г-н Надеждин первый сказал и развил истину, что поэзия нашего времени не должна быть ни классическою (ибо мы не греки и не римляне), ни романтической (ибо мы не палладины средних веков), но что в поэзии нашего времени должны примириться обе эти стороны и произвести новую поэзию». Здесь же Белинский добавил: «Мысль справедливая и глубокая»²¹.

В начале 1820-х годов под знаменем романтизма выступало все новое, передовое. Развитие получил и новый образ пейзажа, в котором запечатлевались не только виды Италии, но и России. Менялось отношение к пейзажу и в стенах Академии художеств. С начала XIX века заметно эволюционировали программы живописцев. От «героических» руин пейзажисты переходили к изображению более земных голландского толка видов²⁸. В 1821 году в конкурсе на звание пейзажного живописца участвовал К. И. Рабус. Он написал картину по программе, требующей изобразить «приморское место подле берегов речки, текущей по камням, с одной стороны мост, вдаль возвышенные места и на покате деревня русская, к реке пастух в русском платье пригнал несколько коров на водопой»²⁹. В рецензии на академическую выставку П. П. Свинын упомянул и эту картину: «Рабус обещает отличного художника, когда он познакомится с Природою и красками, из коих первую он еще не изучивал, а потому весьма мудрено, а по мне и непонятно, как мальчик, не видавший Натуры, мог сочинить еще столь сложную тему»³⁰.

Свинын ничуть не сомневался, утверждая, что Рабус еще познакомится с природой и красками. В этом ему виделось главное условие дальнейшего развития живописи. Действительно, русский пейзаж эволюционировал именно в направлении постижения натуры. Уже через несколько лет после программы, исполненной Рабусом, Академия художеств наградила малой золотой медалью Н. С. Крылова за картину «Зимний пейзаж (Русская зима)» (1827), изображавшую реку Тосно близ села Никольского. Крылов писал эту картину в возрасте двадцати пяти лет. С молодых лет он был странствующим живописцем, пока в 1825 году стараниями Венецианова не был принят в число пенсионеров Общества поощрения художников. Поначалу Крылов создавал преимущественно портреты и жанровые композиции. Однажды он написал небольшую картину — вид палисадника с двумя играющими детьми, кото-



С. Ф. Щедрин. Скалы Малой гавани на острове Капри. Не ранее 1827 г.

Sylvester Shchedrin. Rocks in the Smaller Harbour on the Island of Capri. Not earlier than 1827

рая удалась ему, после чего Крылов решился обратиться к натуре. Художник пишет русскую зиму и ставит перед собой задачу по тем временам чрезвычайно сложную — изобразить большие, покрытые снегом пространства. Картина «Русская зима» стала несомненной удачей художника.

В том же 1827 году А. В. Тыранов написал летний пейзаж «Вид на реке Тосно близ села Никольского». Картина создана словно в пару к «Русской зиме». Вид открывается с высокого берега и охватывает обширные дали. Так же, как и на картине Крылова, люди исполняют здесь не роль стаффажа, а образуют жанровую группу. Обе картины являются, что называется, чистыми пейзажами.

Судьба Тыранова во многом близка судьбе Крылова. Он также занимался живописью, помогая своему старшему брату-иконописцу. В 1824 году, благодаря хлопотам Венецианова, приехал в Петербург, а год спустя получил помощь от Общества поощрения художников. Картина «Вид на реке Тосно близ села Никольского» была создана девятнадцатилетним юношей, делавшим лишь первые шаги в овладении профессиональными приемами живописи. К сожалению, в творчестве обоих художников опыт обращения к пейзажной живописи не получил развития. Крылов умер четыре года спустя во время эпидемии холеры, а Тыранов отдал себя

жанрам «в комнатах», перспективной живописи, успешно писал заказные портреты и завоевал на этом пути славу.

Во второй половине 1820-х годов талант Сильвестра Щедрина набирал силу. После цикла «Новый Рим» он написал полные жизни пейзажи, в которых сумел передать естественное бытие природы на террасах и верандах. В этих пейзажах Щедрин окончательно отказался от традиции стаффажного распределения фигур. Люди живут в неразрывном единстве с природой, придавая ей новый смысл. Смело развивая достижения своих предшественников, Щедрин опоэтизировал будничную жизнь итальянского народа.

Воплощение нового содержания искусства, новизна образных задач неизбежно вовлекают художника в область поиска соответствующих художественных средств. В первой половине 1820-х годов Щедрин преодолевает условность «музейного» колорита и отказывается от кулисного построения пространства. Он переходит к холодному колориту и строит пространство с постепенным развитием в глубину, отвергнув реперсуары * и планы. При изображении больших пространств Щедрин предпочитает такие состояния атмосферы, когда дальние планы пишутся «с туманцем». Это было существенным шагом в приближении к проблемам пленэрной живописи, но до живописи на пленэре предстояло пройти значительный путь.

О живописи на пленэре много написано. Чаще всего пленэр связывают с изображением световоздушной среды, но это лишь один из его элементов. А. А. Федоров-Давыдов, анализируя цикл «Новый Рим», писал: «Щедрина интересует не изменчивость освещения, а открываемая им впервые проблема света и воздуха. Он передает не свои ощущения, а объективную реальность и ее ищет в верности освещения и передачи воздушной среды»³¹. Несколько лет спустя, характеризуя раннее творчество Левитана, Федоров-Давыдов писал: «Суть этой правды видения заключалась в том, что реализм теперь понимался уже не только как вопрос изображения предметов, как мы их знаем и представляем себе, но как изображение их именно во всей верности и тонкости передачи зрительного ощущения такими, как их в природе при данной погоде и условиях освещения видит глаз художника. Это было вместе с тем и утверждением пластической, выразительной ценности предметов самих по себе»³². Творчество Щедрина и Левитана сближает определенный демократизм взглядов, а разделяет полувековой период развития искусства. За это время произошло значительное расширение возможностей живописи. Помимо решения проблем световоздушной среды, утверждается цветовая пластическая ценность самих изображаемых предметов.

Русские пейзажисты эпохи романтизма ставили целью передать «правду местности», приблизиться к естественной природе, отказавшись от условных приемов, основанных на априорных знаниях. Они наблюдали световые природные эффекты и связанные с ними превращения. Исходя из этого, В. С. Турчин справедливо соотносит пейзажную живопись романтизма с пленэром: «Романтизм, приближаясь к пле-

* Нарочитое затемнение первого плана в картине, чтобы усилить впечатление глубины пространства.



С. Ф. Щедрин. Вид Сорренто близ Неаполя. Конец 1820-х гг.
 Sylvester Shchedrin. View of Sorrento near Naples. Late 1820s

нэру, хотел найти и выразить живописную окраску воздуха, но это ведь только часть пленэра, если сам пленэр понимать как определенную систему, куда входит и проблема «оптической среды», где все отражается и проникает друг в друга»³³. Выявив, насколько и в какой мере романтизм приближался к пленэру, мы сможем более определенно судить о связях его с творчеством следующего поколения живописцев. Проблема пленэра важна не только для понимания задач пейзажной живописи. В своем известном труде «Цвет в живописи» Н. Н. Волков так определяет ее значение: «Проблема пленэра — это проблема отношения к цвету прежде всего. Открытие пленэра было едва ли не самым радикальным переворотом в отношении художников нового времени к цвету. Проблема пленэра заслуживала бы отдельного труда. Я не представляю себе современного видения цвета без понимания пленэра и всего, что с ним связано в истории живописи»

Пленэр в живописи возник на почве нового отношения к природе, к ее бытию. Достижения пленэристической живописи были косвенно связаны с развитием научных знаний о мире. Основы современного естествознания сложились в XVI—XVII веках. Горизонты знаний о мире тогда раздвинулись настолько стремительно, что ныне мы называем этот период научной революцией. Интерес к науке был чрезы-

чайно велик. Возникла даже мода на занятие всевозможными научными опытами. Собственные лаборатории имели и некоторые художники. Наблюдения природных явлений, небесных светил, решения математических задач и тому подобное возводилось в основу знаний. Природа наполнилась новым смыслом и содержанием. Пейзаж в этот период достигает небывалого расцвета в творчестве голландских художников. Пишет пейзажи и Н. Пуссен. Его произведения свидетельствуют о том, как изменились со времен Ренессанса представления человека о мире и самом себе. Гармонически организованный мир раздвинулся до огромных, порой пугающих размеров, и человек виделся уже не центром, а частицей этого мира.

Голландские пейзажисты воспринимали отношения природы и человека как взаимодействие. Человек выступал перед лицом природы носителем деятельного начала. Поэтому в пейзажах голландцев было развито непосредственное ощущение реальности, живой взгляд на природу, и это сближало их с живописцами первой половины XIX века. Но многое их и разделяло. От художника XIX века ждали не только воспроизведения увиденного, но и проникновения в жизнь природы, воздействия на душевные струны зрителя. Все большее значение приобретало выявление эмоциональных возможностей цвета, посредством которого передавалось определенное состояние природы. Ввести эти качества в арсенал живописных средств можно было только работая на пленэре.

Пленэрная живопись стала следствием натурных наблюдений, работы красками непосредственно на природе. Вместе с тем развитие пленэра было вызвано появлением новых сюжетов в пейзажной живописи, как, например, в творчестве Сильвестра Щедрина.

Александра Иванова к исследованию проблемы пленэра привела логика его метода, также подчиненного решению новых образных задач.

Главные положения теории пленэра действительны и для живописцев второй половины XIX века, поэтому, рассматривая их творчество, нет смысла повторять основные принципы живописи на пленэре.

Пленэрная живопись как «проблема отношения к цвету прежде всего» не могла возникнуть ни в XVII веке, ни раньше, ибо художник должен был с уверенностью чувствовать, что локальный цвет (собственный цвет предмета) — это результат воздействия на предмет солнечного света, и в определенных условиях локальный цвет может претерпевать разительные изменения под воздействием того же света. Были наблюдения, но не было знания. Ф. Энгельс писал в «Диалектике природы»: «К нашему глазу присоединяются не только еще другие чувства, но и деятельность нашего мышления»³⁵. Ньютон опубликовал «Оптику» в 1704 году. Подводя итоги многолетним исследованиям, он пришел к выводу, что явление цветов возникает при расщеплении обычного белого (солнечного) света. Несколько раньше, в 1667 году, Роберт Бойль, известный физик, попытался применить оптическое учение о свете к теории красок, издав в Лондоне книгу «Опыты и рассуждения, касающиеся красок, первоначально написанные случайно среди других опытов другу, а затем выпущенные в свет в качестве начала экспериментальной истории красок».



С. Ф. Щедрин. Вид с Петровского острова в Петербурге. 1816
Sylvester Shchedrin. View from the Petrovsky Island in Petersburg. 1816

Классицистическая живопись оперировала рациональными категориями, живопись эпохи романтизма ориентировалась на передачу чувств. Поэтому перед романтиками возникла необходимость выработать свою концепцию подражания. Примечательно высказался о романтизме в 1827 году П. А. Вяземский: «Вот, может быть, одна из характеристических примет романтизма: освобождаясь от некоторых условных правил, он покоряется потребностям. В нем должно быть *однообразие*, но это однообразие природы, которое навсегда ново и заманчиво. Классицизм (разумеется, классицизм нынешний, то есть прививной, ибо в свое время он тоже был выражением века) разнообразнее в своих наружных явлениях, как игра искусственных огней разноцветнее сияния солнца, как ложь может быть разнообразнее истины. Истинное должно быть однообразно: в верном выражении чувства, в сличении видимого с желаемым, в отголоске ощущений и понятий, настроенных событиями, должен быть у возвышенных людей одного времени один общий диапазон»³⁶.

Для русского пейзажа концепция подражания приобретала особое значение, ибо отечественная пейзажная живопись не имела глубокой исторической традиции. Это в определенной мере обусловило самобытность развития русского пейзажа в первой

половине XIX века. Эволюция изобразительных средств пейзажной живописи определялась развитием образных задач. В практике отечественной пейзажной живописи имело место сложное взаимодействие идей классицизма и романтизма. Отказываясь от классицистической концепции подражания⁶¹, в процессе творчества художники должны были преодолевать классицистические представления, которые сложились в течение долгого времени в цельную сгармонизированную живописную систему. Противопоставить ей можно было только принципы, выработанные при непосредственном наблюдении природы.

Прежде всего пейзажисты обратили внимание на проблемы построения пространства. В 1820—1830-е годы изучением перспективы занимаются многие художники, среди них в первую очередь следует назвать Воробьева и Венецианова. Впечатление естественности при передаче пространства в их работах приобретает главенствующее значение. Перед отъездом Воробьева на Ближний Восток президент Академии художеств А. Н. Оленин вручил ему пространную «инструкцию», датированную 14 марта 1820 года. Среди прочих дельных наставлений там можно прочесть следующее: «Вы верно станете убеждать всего, что посредственное дарование принуждено иногда выдумывать, чтобы дать более силы произведениям искусства. Я говорю это об *penusсуарах*, существующих токмо в воображении, а не в натуре, и употребляемых живописцами, не умеющими изображать природу, таковую как она есть, с той разительною истиною, которая, по моему мнению, делает очаровательными произведения искусства»^{3й}. Оленин не раз утверждал мысль о сближении произведения искусства и природы. В 1831 году, например, он писал: «Если выбор предмета в природе будет сделан со вкусом (чувство, которое так же трудно определить, как и самое изящное в художествах), тогда, говорю я, предмет будет в своем роде изящен по верному выражению самой природы»⁴¹. Вкус — категория романтическая, а находить изящное в самой природе, не привнося его извне, — мысль, содержащая критику классицистической концепции подражания.

В 1820—1830-е годы в стенах Академии художеств отношение к работе с природы было скорее положительным, чем отрицательным. Окончивший в 1824 году портретный класс Ф. Г. Солнцев вспоминал, что Спасителя на кресте обычно рисовали с натурщика: «Минут через 5 натурщик начинал бледнеть и затем снимали его уже изможденного»^{4и}. Далее Солнцев вспоминает, что при осмотре его конкурсной работы «Крестьянское семейство» Оленин, «заметив, что молоко плохо написано, тут же призвал нашего эконома и приказал ему отпускать мне ежедневно на завтрак кринку неснятого молока»⁴¹. После 1830 года руководитель пейзажного класса Воробьев был уравнен в правах с профессорами исторической живописи, а ученикам пейзажного класса было разрешено заменять классные занятия по рисунку работой на природе.

Все это говорит об определенных процессах, происходивших в системе преподавания Академии художеств.

Отношения между романтизмом и классицизмом в русской живописи не имели антагонистического характера. Отрицая классицистическую нормативность, роман-

тизм полностью признавал эстетическую ценность античного искусства, видя в нем один из важных этапов развития культуры человечества. Гнедич, например, называл Илиаду «превосходнейшей энциклопедией древности», заключающей в себе «целый мир не мечтательным воображением украшенный, но списанный таким, каков он был»⁴². Близкий к декабристам О. М. Сомов писал: «Не должно смешивать классическую поэзию французов с классической поэзией древних греков и римлян. У первых она была холодна и тоща, ибо чужда тому народу, который ее принял, у вторых жива и пламенна, ибо живописует их нравы, образ жизни и господствующие понятия того времени»⁴³. Почти та же мысль, но полемически заостренная, была высказана К. Ф. Рылеевым: «Таким образом, поэзией романтической называли поэзию оригинальную, самобытную, а в этом смысле Гомер, Эсхил, Пиндар — словом, все лучшие

греческие поэты — романтики»⁴⁴. Для художников-романтиков стало очевидным, что эволюция исторических процессов требует изменения художественной формы, требует искусства, которое должно не подчиняться заранее определенным правилам, а развиваться под влиянием идеи, ими же воплощаемой.

Классицистические тенденции в русской живописи ощущались особенно сильно по сравнению с другими школами романтического направления. Этому во многом способствовала академическая система обучения. К пейзажу академическая школа предъявляла менее жесткие требования, чем к исторической живописи. Например, В. И. Григорович писал в статье «Науки и искусства» (1823): «Отличительный признак изящных искусств состоит в изображении всего изящного и приятного». И далее: «Портрет человека, написанный с натуры, есть изображение, а историческая картина, расположенная и исполненная по правилам вкуса, есть подражание». Если считать, что пейзаж «должен быть портрет», то пейзаж также следует рассматривать как изображение, а не подражание. Это положение, сформулированное Григоровичем в отношении портрета, не расходится с размышлениями И. Ф. Урванова о пейзаже, изложенными в трактате «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» (1793): «Ландшафтного рода искусство состоит в умении совокуплять в один вид несколько предметов какого-нибудь места и правильно начертовать их, чтобы доставить зрению удовольствие и чтобы смотрящие на таковой вид воображали, будто бы его в натуре они видят»⁴⁶. Таким образом, русская классицистическая теория в определенном смысле требовала от пейзажа и портрета сходства с натурой. Этим отчасти объясняется бесконфликтное соседство классицизма с романтическими поисками в пейзажном и портретном жанрах. В романтическом искусстве лишь более остро стоял вопрос о том, как достичь этого сходства. Чувство природы, окрашенное человеческим отношением, проявилось в творчестве зачинателя русского видового пейзажа Семена Щедрина. Хотя виды Гатчины, Павловска, Петергофа, написанные им, несут черты некой сочиненности, они проникнуты чувством вполне определенного отношения к природе.

В некрологе Семена Щедрина И. А. Акимов писал: «Первую подмалевку своих картин, особенно воздух и дальность, писывал он с большим мастерством и удачно,

что желательно было дабы и при отделывании была сохраняема та же твердость и искусство»⁴⁷. Позже Сильвестр Щедрин в картинах мастера классицистического пейзажа Ф. М. Матвеева отмечал «главнейшее достоинство», которое «состоит в искусстве писать дальние планы»⁴⁸.

Достижения русских пейзажистов первой половины XIX века опирались на опыт предшественников. Учитель Сильвестра Щедрина М. М. Иванов прекрасно владел основами перспективных знаний, был отменным рисовальщиком. Знание перспективы и акварельной техники помогало Иванову решить одну из главных проблем пейзажной живописи — построение пространства, убедительно передать образ родной природы. Акварельные виды Крыма, Кавказа, Южной Украины — свидетельство того, как смело и мастерски Иванов справлялся с этой задачей. После периода создания декоративных по колориту акварелей Иванов в 1784—1785 году приходит к светлой холодной гамме.

Значение акварели в колористических достижениях масляной живописи очевидно. Именно с развитием акварельного искусства связан расцвет английского пейзажа. Этому способствовало и то, что этюды к картинам маслом писались нередко акварелью, и то, что с середины XVIII века акварельные пейзажи вошли в Англии в большую моду и стали предметом страстного коллекционирования. До этого акварель редко выходила из стен мастерских художников. Техника акварели оказалась более удобной при передаче эффектов воздушной среды и колористических особенностей изображаемого пейзажа, над ней менее тяготели традиционные приемы. Конец XVIII — начало XIX века характерны тем, что масляная живопись «училась» у акварельной.

Если М. М. Иванов повлиял на развитие колористических возможностей, то Ф. Я. Алексеев благодаря своим произведениям, изображающим верно увиденные сцены повседневной жизни, способствовал постепенному превращению городских видов в пейзажные картины. В Италию Щедрин, таким образом, отправлялся, зная, что для него является главным в пейзажной живописи, именно поэтому его профессиональное мастерство развивалось столь стремительно и по восходящей. Щедрин пристально наблюдал природу Италии, жизнь ее простого народа. Не только «садом Европы» была для русского художника Италия, он видел ее бедность и нищету, особенно явные в южных провинциях⁴⁹.

В конце 1820-х годов Щедрин обратился к изображению пейзажей с луной. На первый взгляд это может показаться обращением к традиционным романтическим мотивам. Романтики любили «томительную ночи повесть»⁵⁰.

К середине 1820-х годов многие романтические аксессуары в поэзии превратились в шаблон⁵¹, в живописи же образно-эмоциональные качества пейзажа, и в частности поэтика ночи и туманов, еще только открывались.

Щедрин писал ночные пейзажи, не оставляя работы над иными итальянскими видами. В эти годы им были созданы такие замечательные произведения, как «Терраса на берегу моря» (1828), «Набережная Мерджеллина в Неаполе» (1827), виды в Вико и Сорренто. Пейзажи при лунном свете появились одновременно со знаменитыми



С. Ф. Щедрин. *На веранде*. 1829

Sylvester Shchedrin. *On the Verandah*. 1829

террасами не случайно. Они стали естественным продолжением поиска углубленного образа природы, ее многогранных связей с человеком. Эта связь ощущается не только благодаря людям, которых Щедрин часто и охотно включает в свои пейзажи, но и обогащена чувствами самого художника, которые одушевляют каждый холст.

Очень часто в ночных пейзажах Щедрин использует двойное освещение. Например, в этюде «Вид из грота на Везувий и Каstellо дель Ово в лунную ночь» (вторая половина 1820-х гг.) совмещены свет луны и свет от костра в гроте. Известная в нескольких вариантах картина «Неаполь в лунную ночь» (1829) также имеет два источника света — луну и костер. В этих случаях сам свет несет в себе разные колористические возможности — более холодный свет от луны и теплый от костра, при этом локальный цвет значительно ослабляется, поскольку дело происходит ночью. Изоб-

ражение двух источников света привлекало многих художников. Этот мотив разрабатывают А. А. Иванов в акварели «Ave Maria» (1839), И. К. Айвазовский в картине «Лунная ночь» (1849), К. И. Рабус в картине «Спасские ворота в Москве» (1854). В решении живописных задач мотив двойного освещения ставил перед художником проблему непосредственной взаимосвязи света и предметного мира.

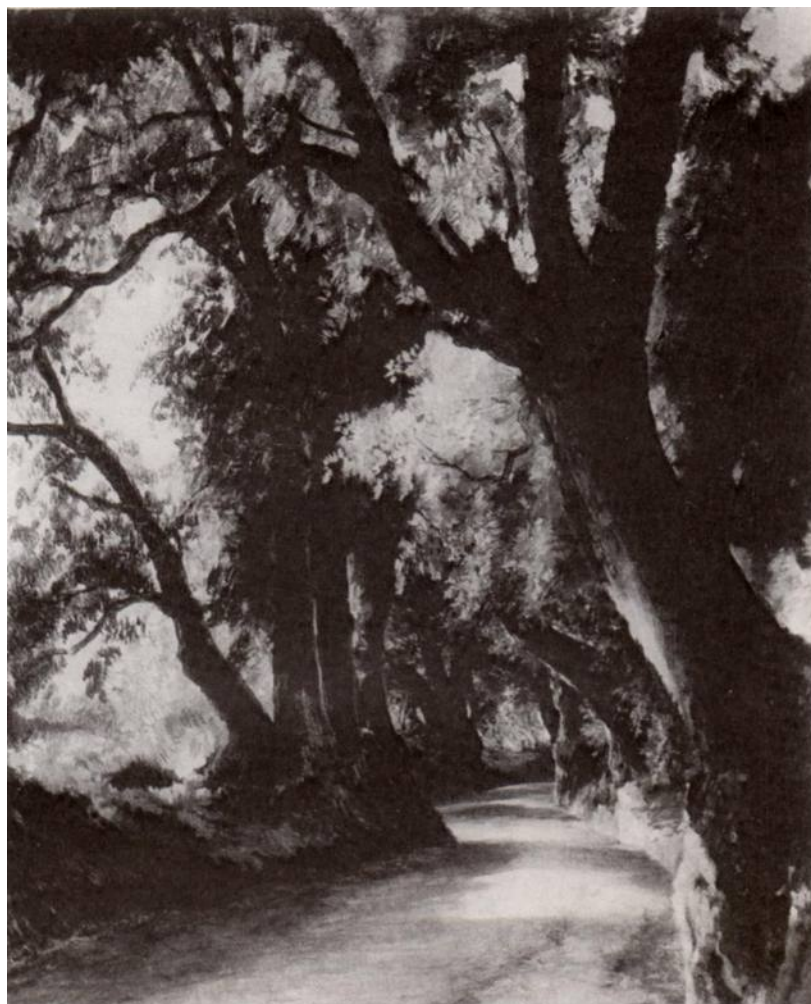
Однако для того чтобы в полной мере воплотить все богатство цветовой картины мира, его непосредственную красоту, пейзажисты должны были выйти из мастерских на пленэр. После Венецианова в русской живописи одним из первых такую попытку предпринял Крылов, работая над картиной «Зимний пейзаж» (Русская зима»). Однако едва ли молодой художник до конца осознавал стоящую перед ним задачу^{3\}

Важнейшими открытиями в жанре пейзажа ознаменовались 1830-е годы. Художники все чаще обращались к обыденным мотивам. Так, в 1832 году М. И. Лебедев и И. Д. Скориков получили от Академии художеств серебряные медали за пейзажи Петровского острова, в следующем году Лебедев за картину «Вид в окрестностях Ладожского озера», а Скориков за работу «Вид в Парголове из Шуваловского парка» получили золотые медали. В 1834 году А. Я. Кухаревский за картину «Вид в Парголове» и Л. К. Плахов за картину «Вид в окрестностях Ораниенбаума» также получили золотые медали. В 1838 году К. В. Круговихин был удостоен серебряной медали

Ян ван Рейсдал. Речка в лесу. 1600-е гг.
Jacob van Ruysdael. Rivulet in the Forest. 1600s



М. И. Лебедев. *Аллея в Альбано. Неоконченный этюд.* 1837
Mikhail Lebedev. *Alley in Albano.*
Unfinished study. 1837



за картину «Ночь». Ученики Воробьева пишут Парголово (где находилась дача Воробьева), окрестности Ораниенбаума и Ладожского озера, Петровский остров. Программы на сочинение уже не предлагаются конкурентам. Темы избираются ими самостоятельно. В число образцов для копирования были включены картины Сильвестра Щедрина⁵³.

Воробьев, ведущий класс пейзажной живописи в Академии художеств, также продолжает работать над раскрытием эмоционального содержания и природы. Он выбирает сюжеты в духе романтической поэтики, связанные с определенным состоянием атмосферы или освещения, но остается чуждым тому, чтобы привносить в пейзаж черты философической медитации. Настроение пейзажа «Закат в окрестностях Петербурга» (1832) создается противопоставлением светоносного пространства северного неба и его отражения в воде. Ясный силуэт вытасченного на берег баркаса подчеркивает безграничную даль, в которой водная стихия незаметно смыкается с «воздухом». Пейзаж с изображением стоящей на берегу лодки несет в себе поэтическую интонацию — отделённая от водной стихии, лодка как бы становится элегической



В. Е. Раев. *Останкино. Вид усадьбы со стороны пруда. 1858*
Vasily Rayev. *Ostankino. View of the Estate from the Pond. 1858*

метафорой прерванного плавания, символом каких-то несбывшихся надежд и намерений. Этот мотив получил широкое распространение в живописи эпохи романтизма.

Пейзаж, ставящий целью изучение характера состояний атмосферы, всегда привлекал Воробьева. В течение многих лет он вел дневник метеорологических наблюдений. В середине 1830-х годов он создает значительный по своим художественным достоинствам цикл видов новой пристани перед Академией художеств, которую украсили сфинксы, привезенные из древних Фив. Воробьев изобразил ее в разное время дня и года.

В основу картины «Набережная Невы у Академии художеств» (1835) лег мотив раннего летнего утра. Белая ночь незаметно уходит, и свет невысокого солнца, как бы соприкасаясь с воздухом над Невой, сообщает пейзажу настроение легкости. На плотиках у пристани прачки полощут белье. Соседство древних сфинксов с этой прозаической сценой свидетельствует о свежести взгляда художника на явления жизни. Воробьев умышленно снимает репрезентативность в характере изображения, подчеркивая прелесть естественности бытия. Поэтому главное внимание сосредоточено на колористическом решении пейзажа, на выражении неповторимого, но вполне определенного настроения. «У нас Нева — красавица,— наставлял своих учеников Во-

робьев,— вот мы должны ее воспевать; на тона надо смотреть, на тона — ими художник хотел воспеть!»⁵⁴

Воробьев обладал глубоким чувством поэзии природы, в этом он видел назначение художника и смысл пейзажной живописи. Н. Рамазанов вспоминал, что некий француз, посетивший мастерскую Воробьева, восхищался изображением небольших волн на картине. Художник пояснил, что подобным образом написать картину ему подсказал Моцарт, и видя недоумение собеседника, взял скрипку и сыграл мелодию композитора .

В середине 1830-х годов Воробьев находился в зените своей славы и тем не менее после цикла видов пристани со сфинксами он почти оставил работу над петербургскими пейзажами — писал в основном заказные работы, фиксирующие этапы строительства Исаакиевского собора, вид Константинополя и *для себя* вид на Неве в летнюю ночь⁵⁶. С 1838 по 1842 год, кроме официального заказа «Поднятие колонн на Исаакиевский собор», Воробьев писал исключительно виды Парголова. Это свидетельствует о том, что маститый художник почувствовал необходимость углубить свои знания работой на натуре. К сожалению, результаты этих наблюдений не нашли отражения в его творчестве⁵⁷. В 1842 году под впечатлением смерти жены Воробьев написал символическую картину «Дуб, разбитый молнией». Эта картина осталась единственным примером символического романтизма в его творчестве .

Среди выпускников пейзажной мастерской значительную роль в развитии русской живописи сыграли золотые медалисты М. И. Лебедев, И. К. Айвазовский, большие надежды подавал В. И. Штернберг, умерший двадцати семи лет — через шесть лет после окончания Академии художеств.

Лебедев, несомненно, должен был стать одним из выдающихся пейзажистов своего времени. Зачисленный в Академию художеств восемнадцати лет, он уже через полгода получил малую золотую медаль, а в следующем году и большую. Уже в этот период Лебедев внимательно наблюдает Природу и людей⁵⁸. Пейзаж «Васильково» (1833) содержит в себе определенное настроение природы, несет ощущение простора. Небольшой холст «В ветреную погоду» (1830-е гг.) наделен теми качествами, которые в дальнейшем станут основополагающими в творчестве художника. Лебедева интересует не изображение некоего вида, а передача ощущения непогоды, порыва ненастного ветра. Он изображает разрывы облаков, полет потревоженных птиц. Обобщенной массой даны деревья, сгибаемые ветром. Первый план написан пастозно, энергичными мазками.

В Италии Лебедев проявил себя как незаурядный колорист и внимательный исследователь природы. Из Италии он писал: «Сколько мог старался копировать натуру, обращая внимание на Ваши мне всегда деланные замечания: расстояние, свет неба, рельеф — сбросить приятные глупые манеры. Клод Лоррен, Рейсдаль, вечные останутся образцы. Англичане, французы, немцы все только с натуры делают этюды, да потом зимой сочиняют, то Альбано, то Ариччо, то Неми; не люблю я их методу, впрочем, кто как чувствовать умеет. Мне кажется, что грешно в Италии (да и везде) работать без натуры, что можно сравнить с правдой!»⁵⁹.



И. К. Айвазовский. *Большой рейд в Кронштадте. 1836*
Ivan Aivazovsky. *Great Raid in Kronstadt. 1836*

Определенно Лебедев был сориентирован на работу с натуры не только на стадии этюдов, но и в процессе создания самих картин. В 1830-е годы пейзажная живопись расширяет круг своих сюжетов, у художников углубляется чувство природы. Не только события в мире природы: закат, восход, ветер, буря и тому подобное, но и будничные состояния все больше привлекают внимание пейзажистов.

В приведенном отрывке из письма ясно чувствуется присущий Лебедеву пристальный взгляд на природу, непосредственность в ее восприятии. Его пейзажи значительно приближены к зрителю и редко охватывают большие пространства. Свою творческую задачу художник видит в выяснении структуры пространства, состояния освещения, их связей с предметным объемом — «расстоянием, светом неба, рельефом». Это суждение Лебедева относится к осени 1835 года, когда им была написана «Аричча».

Как художник Лебедев развивался очень быстро, и трудно предположить, каких успехов он мог бы добиться, когда бы не его безвременная смерть. В своих картинах он шел по пути усложнения колористических задач, цветовой гармонии природы и не избегал писать сюжеты на «открытом солнце». Лебедев писал свободнее, смелее Воробьева, он уже принадлежал к новому поколению живописцев.

Другой известный ученик Воробьева Айвазовский также еще со времен ученичества стремился писать с натуры. Образцом для себя он считал Сильвестра Щедри-

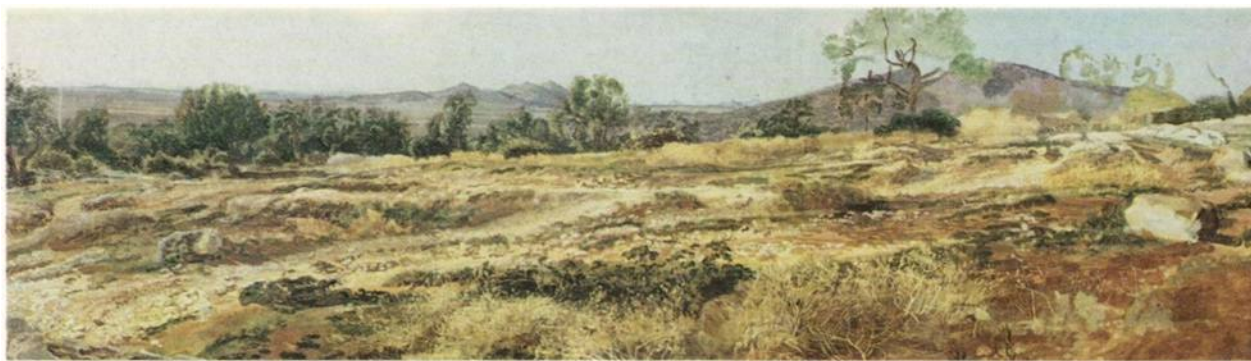


И. К. Айвазовский. Корабль «Императрица Мария» во время шторма. 1892
Ivan Aivazowsky. Boat "Empress Maria" During the Storm. 1892

на. Будучи учеником Академии он исполнил копию с картины Щедрина «Вид в Амальфи близ Неаполя», а приехав в Италию, дважды принимался писать с натуры в Сорренто и в Амальфи мотивы, известные ему по картинам Щедрина, но без особого успеха.

Произведения Айвазовского выделялись среди работ современных ему живописцев колористическими качествами. В 1840-е годы во время прохождения выставки картин Айвазовского в Берлине рецензент местной газеты объяснил повышенное звучание цвета в работах русского художника тем, что он де глухонемой и этот недостаток компенсирован обостренным зрением. Строгий критик И. Н. Крамской писал П. М. Третьякову: «Айвазовский, вероятно, обладает секретом составления красок, и даже краски сами секретные; таких ярких и чистых тонов я не видел даже на полках москательных лавок»⁶¹.

Свое отношение к природе Айвазовский сформулировал следующим образом: «Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немыслимо с натуры»⁶². В этом высказывании художник исходит из поэтики романтического пейзажа. Но следует оговориться, что Айвазовский обладал острой колористической памятью и постоянно пополнял ее запас наблюдениями природы. Прославленный маринист, пожалуй, больше других учеников Воробьева был близок к своему учителю. Но менялись времена, и если произведения Воробьева во



А. А. Иванов. *Монтичелли близ Тиволи*
 Alexandre Ivanov. *Monticelli near Tivoli*

всех рецензиях заслуживали неизменные похвалы, то Айвазовский наряду с похвалами получал и упреки.

Еще в 1834 году Гоголь писал: «Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целью и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий — от первого до последнего — торопится произвести эффект, начиная от поэта до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век по странной причуде своей наконец обратится ко всему безэффектному. Впрочем, можно сказать, что эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всем том, что видим нашими глазами»⁶³.

Допуская эффекты в живописи, Гоголь совершенно не приемлет их в литературе. Но и в живописи уже начался процесс движения от внешних эффектов к изображению повседневных состояний природы.

Одновременно с Лебедевым работал В. И. Штернберг. Он окончил пейзажный класс Академии художеств в 1838 году с большой золотой медалью за картину «Освещение пасок в малороссийской деревне», не сочиненную, а писанную с натуры. Хотя Штернберг написал ряд интересных пейзажей, в своем творчестве он ощущал сильную тягу к жанровой живописи. Уже в конкурсной работе он соединил пейзаж с жанровой живописью. Такой синкретизм сближает его и с венециановской традицией, и с проблемами, которые решались в отечественной живописи во второй половине XIX века.

Чрезвычайно привлекательна небольшая картина-этюд, принадлежащая кисти Штернберга «В «Качановке», имении Г. С. Тарновского». На ней изображены композитор М. И. Глинка, историк Н. А. Маркевич, владелец Качановки Г. С. Тарновский и сам художник за мольбертом. Эта жанровая композиция «в комнатах» написана свободно и живо, свет и цвета переданы остро и убедительно. За окном открывается огромное пространство. В законченных работах Штернберг более сдержан, в них только угадывается присущий художнику дар обобщенного видения и талант колориста.

В числе многих проблем, находившихся в центре внимания Александра Иванова,



А. А. Иванов. *Явление Христа народу (Явление Мессии)*. 1837—1857
Alexandre Ivanov. *Advent of Christ to the People (Advent of the Messiah)*. 1837—1857

важное место занимали вопросы соотношения жанров, новые открытия колористических возможностей живописи, наконец, сам метод работы над картиной. Пейзажные этюды Александра Иванова стали для русской живописи открытием пленэра. Около 1840 года Иванов осознает зависимость цвета предметов и пространства от солнечного освещения. Пейзажные акварели этого времени и этюды маслом к «Явлению Мессии» свидетельствуют о пристальном внимании художника к цвету. Иванов очень много и старательно копировал старых мастеров и, надо полагать, при этом еще яснее ощутил разницу мировосприятия эпохи Ренессанса и XIX века. Естественным следствием такого вывода могло быть только тщательное штудирование природы. В творчестве Александра Иванова получила практическое завершение та эволюция, которую прошла русская живопись от классицистической системы к пленэрным завоеваниям. Иванов исследовал диалектические отношения света и цвета в многочисленных этюдах, выполненных с натуры, каждый раз сосредоточиваясь на определенной задаче. В первой половине XIX века такая работа требовала от художника титанических усилий. Тем не менее Александр Иванов решил практически весь комплекс задач, связанных с живописью на пленэре в этюдах 1840-х го-



Г. В. Сорока. Вид на озеро в Островках. Конец 1840-х гг.
Grigory Soroka. View of the Lake in the Ostrovki. Late 1840s

дов. С такой последовательностью подобные задачи не решал ни один из его современников. Иванов исследовал цветовые соотношения земли, камней и воды, нагого тела на фоне земли, а в других этюдах — на фоне неба и пространства большой протяженности, соотношения зелени ближних и дальних планов и тому подобное. Время в пейзажных этюдах Иванова приобретает конкретное значение: это не время вообще, а определенное время, характеризующееся данным освещением⁶⁴.

Метод работы Иванова был понятен далеко не всем современникам. Близкий к Иванову Ф. И. Иордан с искренним недоумением писал в воспоминаниях: «Он слишком был нерешителен, слишком много времени употреблял на этюды. Сколько раз я ему говорил: «Как это вы можете, Александр Андреевич, терять понапрасну самое дорогое время в году? Придет лето — тут только бы и работать, смотришь, а вы как раз тотчас уезжаете: то в Венецию, то в Неаполь, то в Субиако, то в Перуджию! Как это можно? Этак вы и в сто лет не кончите картину». — «А как же-с, нельзя-с так», —

отвечает Иванов: «Этюды, этюды — мне прежде всего-с нужны этюды с натуры, мне без них-с никак нельзя с моей картиной»⁶⁵. Даже в 1876 году Иордан, писавший свои воспоминания, вероятно, не до конца понимал, что Иванов был занят изучением нового метода воспроизведения реальности и что актуальнейшая проблема этого метода заключалась в работе на пленэре. Природа в глазах Иванова имела объективную эстетическую ценность, являющуюся источником более глубокой образности, чем побочные ассоциации и надуманные аллегории. Когда художник изобразил Аппиеву дорогу,— любимое место своих прогулок, то с опасением заметил: «Пожалуй, могут толковать, что торжествующий Петр или католицизм над древним миром находится при своем закате»⁶⁶.

Романтические художники, как правило, не ставили своей целью воспроизвести природу во всем многообразии ее объективного бытия. Как мы видим на примере творчества Воробьева, натурный подготовительный материал ограничивался карандашными рисунками, черной акварелью или сепией, в которых давалась только тональная характеристика пейзажа. Иногда натурный этюд являл собой рисунок, слегка подцвеченный акварелью для определения теплых-холодных отношений. Цветовая характеристика пейзажа в глазах романтиков, и это соответствовало классицистической традиции живописи, должна была определиться сама как следствие общих колористических поисков. Ограничивало романтиков в первую очередь то, что в центре их внимания оставались светотональные отношения. Так видел натуру Воробьев, так он учил видеть натуру и своих питомцев. Для первой половины девятнадцатого века подобный взгляд был вполне естествен, ибо был освящен традицией.

В середине 1850-х годов молодой А. К. Саврасов ориентируется в своих поисках на аналогичный метод работы⁶⁷. Он был близок к школе Воробьева благодаря своему учителю Рабусу, который учился у Воробьева. В 1848 году Саврасов копировал Айвазовского, интересовался работами Лебедева и Штернберга. Направление в пейзажной живописи, начатое Сильвестром Щедриным и продолженное Лебедевым, к середине XIX века получило широкое распространение. В это время теоретически всеобъемлющий, но практически ограниченный романтизм не мог уже сохранить роль ведущего направления в искусстве. Критикуя односторонность использования романтических эффектов в пейзажной живописи, Майков писал в статье «Выставка картин Г. Айвазовского в 1847 году»: «Он является всегда каким-то гордым временщиком к своему морю, зная, что он им владеет,— является не другом спрашивать с участием, о чем оно думает, о чем страдает, и, узнав его грустную думу, отвечать на нее тихую грустью и долгою думою»⁶⁸.

Фундамент, заложенный романтиками, был прочен, но отношение романтиков к природе требовало определенной эволюции. Одним из художников, который развивал идеи Венецианова о первенствующей роли натуры, был Г. В. Сорока. В зимнем пейзаже «Флигель в Островках» (первая половина 1840-х гг.) Сорока уверенно пишет цветные тени на снегу. Этого талантливого художника отличала любовь к белому цвету, он часто включал в пейзажи людей в белой одежде, видел способность ахроматического цвета окрашиваться в зависимости от освещения. О том, что Сорока

сознательно ставил перед собой колористические задачи, внимательно наблюдал изменения цвета, свидетельствуют пейзажи, изображающие разное время дня. Например, картина «Вид озера Молдино» (не позднее 1847 г.) представляет состояние природы при утреннем освещении. Художник наблюдает цветные тени и сложную колористическую игру света на белых одеждах крестьян. В картине «Рыбаки» (вторая половина 1840-х гг.) Сорока очень верно передает двойное освещение — теплый свет от заходящего солнца и холодный свет от голубого неба.

Искренность художника, тонкое чувство красоты будничных проявлений природы придают произведениям Сороки обаяние и поэтичность.

Творчество Сильвестра Щедрина, М. И. Лебедева, Г. Б. Сороки свидетельствует о том, что обращение А. А. Иванова к работе на пленэре было не исключительным подвигом одиночки, а закономерным этапом развития отечественной живописи.

Отличительной особенностью русской пленэрной живописи была близость к классицистическому искусству, что выразилось прежде всего в особом внимании к рисунку, расценивавшемуся как основа пластической формы. Именно совершенная техника рисунка характеризует пленэрные произведения Александра Иванова.

В Петербурге Иванов экспонировал картину вместе с подготовительными этюдами. Это было время, когда многолетний труд Иванова, создавший, как говорил сам художник, «школу», еще не все могли оценить в полной мере. Пример Иванова

был труден особенно после «мрачного семилетия», когда гонениям подвергалось все мало-мальски выходящее за грань общепринятой системы. Пейзажная живопись не составляла исключения. Взгляд цензуры на «теорию» пейзажа проявился в запрещении следующего отрывка из рецензии И. С. Тургенева, написанной в 1853 году. «Природа,— писал Тургенев,— составляет одно великое, стройное целое — каждая точка в ней соединена со всеми другими,— но стремление ее в то же время идет к тому, чтобы каждая именно точка, каждая отдельная единица в ней существовала исключительно для себя, почитала бы себя средоточием вселенной, обращала бы все окружающее себе в пользу (...) Как из этого разъединения и раздробления, в котором, кажется, все живет только для себя,— как выходит именно та общая, бесконечная гармония, в которой, напротив, все, что существует,— существует для другого, в другом только

К. Тройон. *Приближение грозы (У водопада)*. 1851
Constant Troyon. *Storm is Coming (By the Horse-Pond)*. 1851





А. К. Саврасов. *Весенний день*. 1873
Alexey Savrasov. *Day in Spring*. 1873

достигает своего примирения или разрешения — и все жизни сливаются в одну мировую жизнь, — это одна из тех «открытых» тайн, которые мы все видим и не видим»⁷⁰. По мнению Б. Ф. Егорова, цензура вычеркнула этот отрывок, «боясь сложного теоретического осмысления природы и общества — мало ли, как могут истолковать подобную диалектику!»⁷¹.

В конце 1840-х и в 1850-х годах Академия художеств, находившаяся в ведении министерства императорского двора и имея президентами членов царской фамилии, вовсе превратилась в бюрократическую организацию. Академия обладала монопольным правом на присуждение художникам серебряных и золотых медалей за выполнение конкурсных программ. Попытки выхлопотать такое право для московского Училища живописи и ваяния твердо отклонялись. Традиции академического искусства ревностно охраняли исторический жанр, в котором сюжеты из истории конкурентам предлагались гораздо реже, чем сюжеты из мифологии или священного писания. Кроме того, картины предлагалось исполнять согласно определенным нормативам: сюжет воплощался по заранее обусловленным правилам композиции, мимика и жесты действующих лиц отличались нарочитой экспрессией, требовалось умение эффектно писать драпировки и ткани.

Между тем уже в середине 1840-х годов отчетливо заявила о себе «натуральная



П. А. Федотов. Зимний день. 20 линия Васильевского острова. Около 1851 г.
Pavel Fedotov. Winter Day. 20th Line of the Vasilyevsky Island.
About 1851

школа» в литературе, которая вела борьбу за честь и достоинство личности. В эти годы Белинский развивает взгляд на народность в искусстве и приближается к пониманию народности как явления, соединяющего в одно целое народное, национальное и общечеловеческое. Вызревают идеи, питающиеся убеждением о необходимости коренных социальных преобразований в России. Рубеж 1850—1860-х годов открыл новый, разночинский этап истории отечественной интеллигенции.

Под его влиянием выработалась определенная эстетическая программа русского искусства. Ее основы закладывал Белинский, дальнейшее развитие получила в работах Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Борьба велась за идейное искусство, за такое эстетическое его содержание, которое было бы неотделимо от демократических «нравственно-политических» идеалов. Белинский видел главную задачу литературы в отображении жизни. Развивая воззрения Белинского, Чернышевский в своей известной диссертации определяет основные черты демократического искусства несколько шире: воспроизведение жизни, объяснение жизни, приговор над жизнью. «Приговор» требовал от автора не только определенной гражданской позиции, знания жизни, но и чувства исторической перспективы.

Лучшие художники-шестидесятники создали значительные по своему идейному содержанию картины, обращенные непосредственно к проблемам жизни. Но отвечая своим творчеством на вопросы «кто виноват?» и «что делать?», они осознавали необходимость объединиться, с тем, чтобы противостоять идейно и организационно



В. Г. Перов. *Проводы покойника*. 1865
Vasily Perov. *Parting with the Deceased*. 1865

официальному искусству. Опытom первого такого объединения стала петербургская Артель художников, основное ядро которой составили участники «бунта» четырнадцати, происшедшего в 1863 году. Идейным вдохновителем Артели был И. Н. Крамской.

Значительным явлением в русском искусстве второй половины XIX века становятся художественные силы Москвы. Немалая заслуга в определении Москвы как центра демократического искусства принадлежит Училищу живописи и ваяния (с 1866 года — Московское училище живописи, ваяния и зодчества). Хотя обучение в нем велось по программе, аналогичной академической, сама обстановка, в которой существовало училище, отдаленность его от Петербурга, от художественных вкусов царской семьи, наконец, собирательская деятельность П. М. Третьякова, начавшаяся в 1856 году, благотворно влияли на учеников.

Первыми картинами, купленными Третьяковым, были «Искушение» Н. Г. Шиль-



Ф. С. Журавлев. *Отдых на сенокосе*. 1887
Firs Zhuravlev. *Rest During Haymaking*. 1887

дера и «Финляндские контрабандисты» В. Г. Худякова. Примечательно, что в этом же 1856 году В. В. Стасов опубликовал статью «О голландской живописи». Несмотря на, казалось бы, сугубо исторический аспект статьи, она вызвала горячую полемику, ибо Стасов вел речь о судьбах картины на современную тему. Таким образом, приобретая первые картины, Третьяков проявил обостренное чувство современности, которое редко изменяло ему в многолетней собирательской деятельности. Из пейзажной живописи для галереи одним из первых был приобретен «Вид в окрестностях Ораниенбаума» (1854) Саврасова.

В судьбах русской пейзажной живописи второй половины века Саврасову принадлежит особая роль: он был не только талантливым художником, но и педагогом. С 1857 года Саврасов в течение двадцати пяти лет возглавлял класс пейзажной живописи в московском училище. Он настойчиво ориентировал своих учеников на работу с натуры, требовал от них писать этюды маслом, учил искать красоту в самом незатейливом мотиве.

В эти годы пейзаж приобретает все большее значение в жанровых и исторических картинах.

Усиливается процесс синтеза жанров, и художники все чаще пишут пейзажные этюды. В творчестве В. Г. Перова, например, от картин «Сельский крестный ход на пасхе» (1861) и «Чаепитие в Мытищах» (1862) до «Проводов покойника» (1865) и «Утопленницы» (1867) прослеживается значительная эволюция в росте интереса художника-жанриста к пейзажу. Посредством пейзажа Перов усиливает эмоциональное звучание своих картин, острее передает чувство сопереживания.

Новое отношение к пейзажу воплощено в картине В. Г. Шварца «Вешний поезд



Л. Л. Каменев. Летний пейзаж с рекой. 1870-е гг.
 Lev Kamenev. Summer Landscape with the River. 1870s

царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868). Художник вписывает жанровую историческую сцену в обширный пейзаж. К подобному решению исторической картины пришел в 1848 году Айвазовский в полотне «Бриг Меркурий» после победы над двумя турецкими судами встречается с русской эскадрой». В основу сюжета картины легло не изображение боя, а последующие за ним действия, разворачивающиеся на втором плане. Пейзаж и изображенное событие выступают в неразрывном единстве, которого раньше историческая картина не знала.

Пейзаж в русской живописи постепенно приобретает все большее значение, и наиболее проницательные люди угадывали пути его дальнейшего развития. В рецензии «Выставка в Академии художеств за 1860/61 год» Ф. М. Достоевский писал по поводу картин Айвазовского: «Известно, что солнце делает чудеса своим светом и тенями, и кто присматривается к его эффектам, тот видал много непередаваемых, почти неуловимых — не столько красот, сколько странностей. Но передавая нам о чудесах, давайте же им настоящее их место, сделайте их редкими в той же мере, как они редки в течение дня и течение года; не забудьте передать нам и обычные, ежедневные, будничные подвиги солнца»⁷².

В 1869 году Саврасов написал пейзаж «Лосиный остров в Сокольниках», в основу композиции которого лег натурный этюд. В картине воплотились те длительные наблюдения природы, которые чувствуются в его ранних работах и этюдах. Своей картиной «Лосиный остров в Сокольниках» Саврасов предвосхитил открытие, сделанное им в прославленной работе «Грачи прилетели» (1871). «Грачи» и «Проселок» (1873) стали этапными произведениями в истории русской пейзажной живописи. В них Саврасов передал поэтическое звучание отечественного пейзажа. Проникновенная любовь к русской природе заставила художника взяться за кисть.



М. К. Клодт. *На пашне*. 1871
Mikhail Klodt. *In the Field*. 1871

Одновременно с Саврасовым работал его сверстник и ученик Л. Л. Каменев. Одна из лучших в творчестве этого художника картина «Зимняя дорога» (1866) продолжает традицию сближения пейзажа с жанровой живописью. Написанная с большим чувством, картина Каменева характерна для пейзажной живописи шестидесятых годов.

Талантливый и плодовитый художник М. К. Клодт воспринимал пейзаж масштабно с заметной долей романтического чувства. Но внимание ко всем проявлениям жизни природы предохраняет его от риторических решений. Пейзаж «Осень. Большая дорога» (1863) по своему настроению сближается с художественно-эстетической концепцией шестидесятников: дождь, непролазная вечная грязь и с трудом бредущие по ней крестьянские возы. Есть в творчестве Клодта и солнечные пейзажи. Лучшие из них — «Полдень» (1870) и «Стадо у реки в полдень» (1869), являющиеся вариантами одного мотива. Клодта привлекает возможность ощутить оптимизм природы, передать это чувство. Художник ставит перед собой большие творческие задачи. Современники отмечали его пейзаж «На пашне» (1871). Образ природы и пахаря осознается Клодтом как явление эпическое.

Также широко воспринимал природу И. И. Шишкин. В ранних работах этот мастер с излишней скрупулезностью передает все подробности лесного пейзажа. Рачительно всматривается он в природу, боясь упустить малейшую ее часть — все кажется ему важным и значительным — папоротник, мох, палый лист, грибы, могучие деревья, осторожная побежка лисы. Эта жадность к подробностям сложной



Г. Г. Мясоедов. *Страдная пора (Косцы)*. 1887
 Grigory Myasoyedov. *Harvest-Time (Haymakers)*. 1887

жизни леса происходила от огромной любви художника к природе. В картине «Рубка леса» (1867) он старается поведать сразу о многом, и оттого рассказ его многословен и сбивчив, но интересен, как рассказ всякого увлеченного человека.

В 1869 году художник написал картину «Полдень. В окрестностях Москвы», в которой, безусловно, угадывается живописный почерк самобытного художника. Этот пейзаж можно считать подводящим итоги шишкинскому творчеству шестидесятых годов, но в «Полдне» есть и ощущение перемен, назревавших в пейзажной живописи. Еще в 1866 году Шишкин написал картину «Полдень. Окрестности Москвы. Братцево» — мотив, который близок картине 1869 года, но решен более жанрово — крупнее взята группа косарей, клубящиеся облака ограничивают пространство неба. В картине 1869 года бездонное небо занимает большую часть холста, линия горизонта протянулась безбрежно и широко. Картина несет в себе большой заряд оптимизма.

К 1870 году активизировались внутренние процессы, происходившие в живописи. Одним из важнейших проявлений новых тенденций стало образование Товарищества передвижных художественных выставок. Передвижники идейно и организационно отмежевались от Академии художеств. После «Бунта четырнадцати» в системе преподавания Академии были предприняты попытки произвести некоторые усовершенствования, в том числе и в сфере пейзажной живописи. Профессор А. П. Боголюбов, известный пейзажист и основатель художественного музея в Саратове, 15 мая 1868 года обратился в Совет Академии с проектом организации особого

класса пейзажной живописи. «Пейзаж есть такая принадлежность живописи, в которой нуждаются все отрасли художества; исторический живописец одинаково со специалистом-пейзажистом,— писал Боголюбов.— Мы часто видим, как в картинах хорошо задуманных и прекрасно исполненных портит целостность произведения недостаток пейзажа и перспективы. Последняя между тем особенно удобно изучается на практике в пейзаже, конечно в обширном значении этого рода живописи»³. Как бывший офицер флота, Боголюбов кратко и ясно излагает причины, побудившие его обеспокоить Совет Академии.

В следующем, 1869 году граф Г. С. Строганов выступает с более радикальным проектом. В записке, обращенной к товарищу президента Академии художеств великому князю Владимиру Александровичу, Строганов обстоятельно и с должным тактом объясняет суть своего предложения: «В с-т Петербурге существует Академия художеств, история деятельности которой вполне известна, но, к несчастью, грустный климат петербургский не может не действовать вредно на эту Академию; короткое пребывание солнечного света, полное отсутствие оного в продолжении большей половины года, вследствие чего серый колорит монотонно разливается по не живописным болотистым окрестностям Петербурга, тощая растительность которых, кроме царских садов, не может давать живых мотивов художнику, холод и сырость, за исключением каких-нибудь двух месяцев в году господствует над

К. Тройон. *Отправление на рынок.* 1859
Constant Troyon. *Going to the Market.* 1859



неблагодарно-Петербургскою природою (...) Перенести Академию художеств куда бы то ни было из Петербурга было бы невозможно: Петербург — правительственный центр России на нравственной почве политической нейтральности. Итак, оставим Академию художеств в Петербурге, но почему же правительство не воспользуется местностью более одаренною красотою природы, основав в Киеве школу живописи, которая могла бы быть разветвлением Петербургской Академии художеств»⁷⁴.

Авторы упомянутых записок видели в пейзажной живописи жанр, обучение которому было необходимо всем художникам для развития колористического чувства.

В ответе графу Строганову ректор Ф. А. Бруни одновременно с отклонением проекта счел нужным сообщить о преимуществах Академии: «Лишен-



И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869
Ivan Shishkin. Noon. In the Moscow Suburbs. 1869



А. П. Боголюбов. *Молотьба в Московской губернии. 1860-е гг.*
Alexey Bogolyubov. *Threshing in the Moscow District. 1860s*

ная почти на полгода солнечного света, она имеет другое солнце, которое светит не менее ярко и лучи которого распространяют повсюду художественную жизнь. Художеству и художникам нужно первое: поощрение, а это Академия и художники имеют в священной особе государя императора и в членах императорской фамилии»⁷⁵. Реорганизация Академии произошла лишь в конце XIX века под влиянием стремительного развития художественной жизни. Что касается академического пейзажного класса, то попытка Боголюбова как-то изменить систему преподавания посредством привлечения учеников других жанров к изучению живой природы была обречена на неудачу. Боголюбов видел во главе пейзажной мастерской Шишкина, но руководство Академии назначило на эту должность Клодта, которому так и не удалось преодолеть инерцию отлаженной машины академического преподавания.

Искусство, обращенное к жизни, к человеку, думающему о современных проблемах, тем не менее развивалось и набирало силу. Периодом новых открытий пейзажной живописи стали 1870—1880-е годы. Накопленный к этому времени опыт позволял обратиться к более глубокому и разностороннему постижению образа пейзажа, увидеть новые возможности цветовой характеристики мотива. Началось время грандиозных перемен в художественной жизни.

В конце 1860-х годов в искусство стремительно вошел Ф. А. Васильев. В 1870 году вместе с И. Е. Репиным и Е. К. Макаровым он совершает поездку на Волгу. В результате этой поездки появились знаменитые «Бурлаки на Волге» (1870—1873), но примечательно, что сам Репин в первую очередь хотел написать пейзаж «Буря на Волге» (1873).

Васильев после поездки на Волгу создал картину «Вид на Волге. Барки» (1870).



И. Е. Репин. *Шторм на Волге*. 1873
Ilya Repin. *Storm on the Volga*. 1873

Этот пейзаж стал этапным в его творчестве, если делить чрезвычайно краткий творческий путь художника на этапы⁷⁶. После знакомства с раздольными волжскими просторами Васильев перешел от мотивов камерных, «местных» к полным глубокой образности картинам, написав «Оттепель» (1871), «Мокрый луг» (1872), «В Крымских горах» (1873). Молодой значительный талант Васильева зазвучал в полную силу. В красоте природы Васильев увидел глубокий нравственный смысл. Он считал, что красота способна отвлечь человека от преступного замысла. В размышлениях художника видится постановка новых задач, связанных с раскрытием поэтического содержания пейзажа. Развитие именно этой грани дарования Васильева ожидал увидеть в будущих картинах Крамской. Но талант молодого художника не успел развернуться в полную силу из-за преждевременной смерти.

Творчество Саврасова и Васильева подводит итог значительному периоду в истории русской пейзажной живописи. Однако в большей степени искусство названных мастеров можно рассматривать как начало новых открытий. В это время в русскую живопись вошли два молодых художника, которым выпала особая роль — стать зачинателями школы пленэрной живописи. Оба, В. Д. Поленов и И. Е. Репин, получили большие золотые медали за программу на библейский сюжет «Воскрешение



И. Е. Репин. *Пейзаж с мостиком. 1881*
 Ilya Repin. *Landscape with the Bridge. 1881*

дочери Иаира». Однако и Репин и Polenov много работали в жанре пейзажа. Ещё во время обучения в Академии художеств Polenov написал несколько пейзажей. Произведения, привезенные Репиным и Васильевым с Волги, произвели на него сильное впечатление, и Polenov пишет родным: «Надо больше писать этюдов с натуры, пейзажей»⁷⁷.

Во время пенсионерской поездки в Италию Polenov особо отмечает: «Горы на картине и фотографии не так впечатлительны, как в настоящем воздухе»⁷⁸. О живописи Гвидо Рени он пишет: «Живопись Гвидо Рени представляется нам лишь только сырым подбором красок, не имеющим никакого отношения ни к свету, ни к воздуху, ни к материи»⁷⁹. Эти замечания еще не складываются в определенную программу, но в них чувствуется осознание новых путей живописи. Молодой художник видел их в углублении живописных возможностей, в искреннем диалоге с реальностью.

В начале 1874 года, вошедшего в историю искусства открытием первой выставки импрессионистов в ателье Надара на бульваре Капуцинок, многоопытный проницательный Крамской, размышляя о судьбах русской живописи, о ее ближайших задачах, пишет молодому Репину: «Как далеко нам еще до настоящего дела, когда должны по образному евангельскому выражению, «камни заговорить». Далее он продолжает свою мысль: «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху,



Ф. А. Васильев. В церковной ограде. Ваалам. 1867
Fedor Vasilyev. Church Yard. The Valaam. 1867

но (...) как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце? Мудрый Эдип, разреши». Заканчивает Крамской словами: «(...) я прав в самом деле, что мысль и одна мысль создает технику и возвышает ее; оскуде-
 яп г-у
 вает содержание, понижается и достоинство исполнения»⁸¹. Это письмо вызвало энергичный ответ Репина, который не опровергает мысль Крамского, а дополняет ее: «Вы говорите, что нам надо двинуться к свету, к краскам. Нет. И здесь наша задача — содержание. Лицо, душа человека, драма жизни, впечатления природы, ее жизнь и смысл, дух истории — вот наши темы, как мне кажется; краски у нас оружие, они должны выражать наши мысли, колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке. Мы должны хорошо рисовать»⁸¹. Для Репина важна последняя фраза, ибо традиционно роль рисунка в русской живописи была всегда высока. И художник был убежден, что при движении к пленэру нельзя упускать из поля зрения рисунок.

Через десять дней после открытия первой выставки импрессионистов, 25 апреля, Репин написал Стасову: «У французов тоже появилось новое реальное направление или скорее, карикатура на него — ужас, что это за безобразие, а что-то есть»⁸².

При всей категоричности этого суждения Репин сразу разглядел в живописи

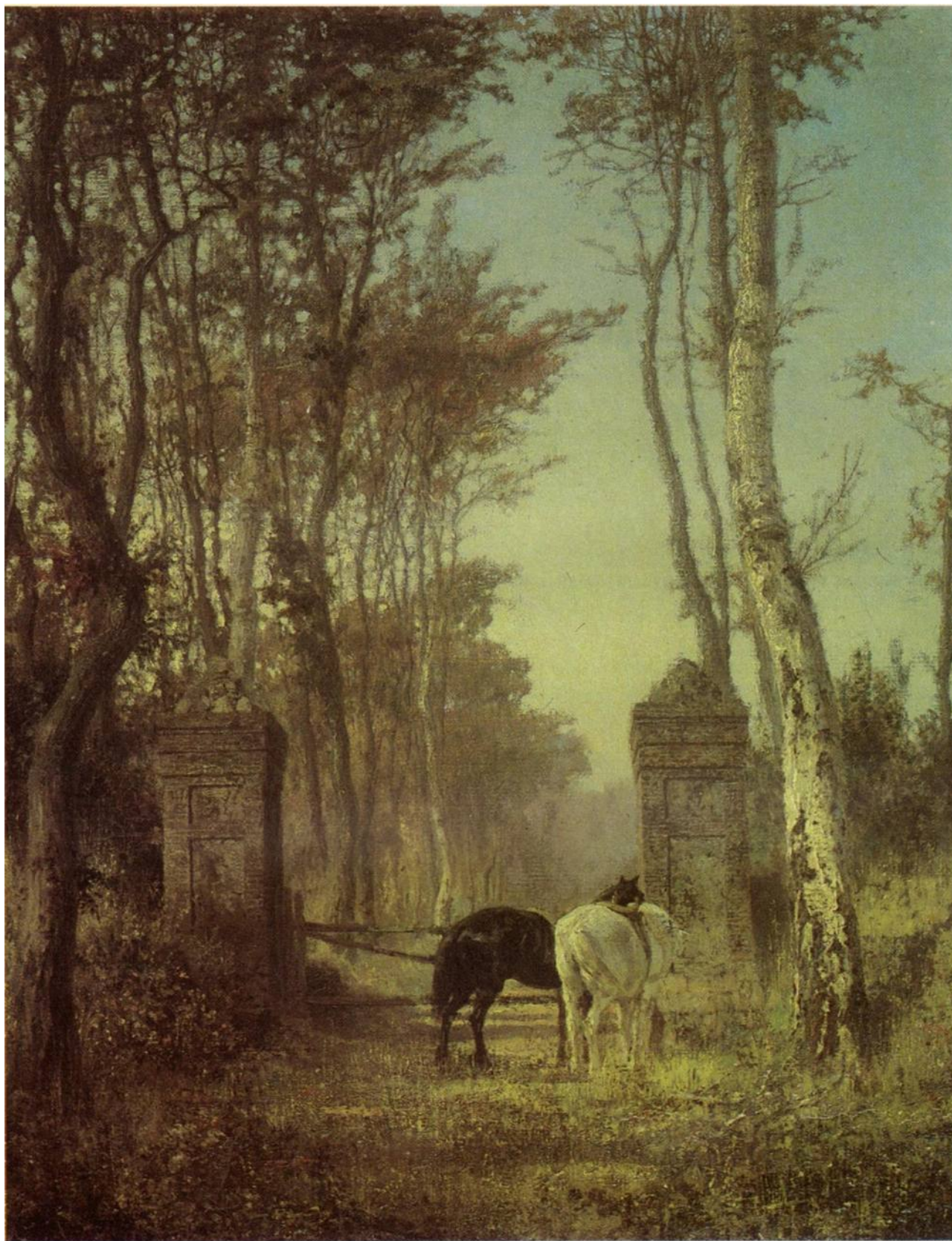


В. Д. Поленов. *На лодке. Абрамцево. 1880*
Vasily Polenov. *On the Boat. Abramtsevo. 1880*

импрессионистов «новое реальное направление».

Летом 1874 года Поленов и Репин отправились на этюды в нормандский городок Вёль, «чтобы писать фигуры в полном солнце и изучать пейзаж»⁸³. Там Поленов создал несколько превосходных натурных этюдов, в том числе белую лошадку на фоне белой стены, освещенную ярким солнцем. В этой работе он смело решает сложную колористическую задачу. Несколько этюдов были исполнены Поленовым в старом парке. Пишет художник и рыбацкие лодки в Этрета, где в 1869 году работал К. Монэ.

Возвратившись из пенсионерской поездки, Поленов поселяется в Москве, где создает превосходные по живописи пленэрные этюды к неосуществленной картине «Пострижение негодной царевны» и картину «Московский дворик» (1878). В основу последней почти без изменений лег этюд с натуры, написанный в июне 1877 года. «Московский дворик» экспонировался на VI выставке Товарищества передвижников в 1878 году. Его и саврасовских «Грачей» разделяло всего семь лет. Но сравнивая их, мы видим не только определенную преемственность в развитии отечественного пейзажа, но и те значительные изменения, которые произошли в системе живописи. «Московский дворик» показал возможности пленэрной живописи применительно к станковой картине. В ней великолепно переданы солнечный свет и легкое марево летнего дня, благодаря чему пейзаж приобрел новые качества. Обычный московский дворик наполнился смыслом и стал восприниматься как часть случайно увиденной большой жизни, имеющей начало и продолжение. К «Московскому дворику» по образному и живописному решению примыкает картина



В. Д. Поленов. *В парке. Местечко Вёль в Нормандии. 1874*
Vasily Polenov. *In the Park. The Village of Veule in Normandy. 1874*

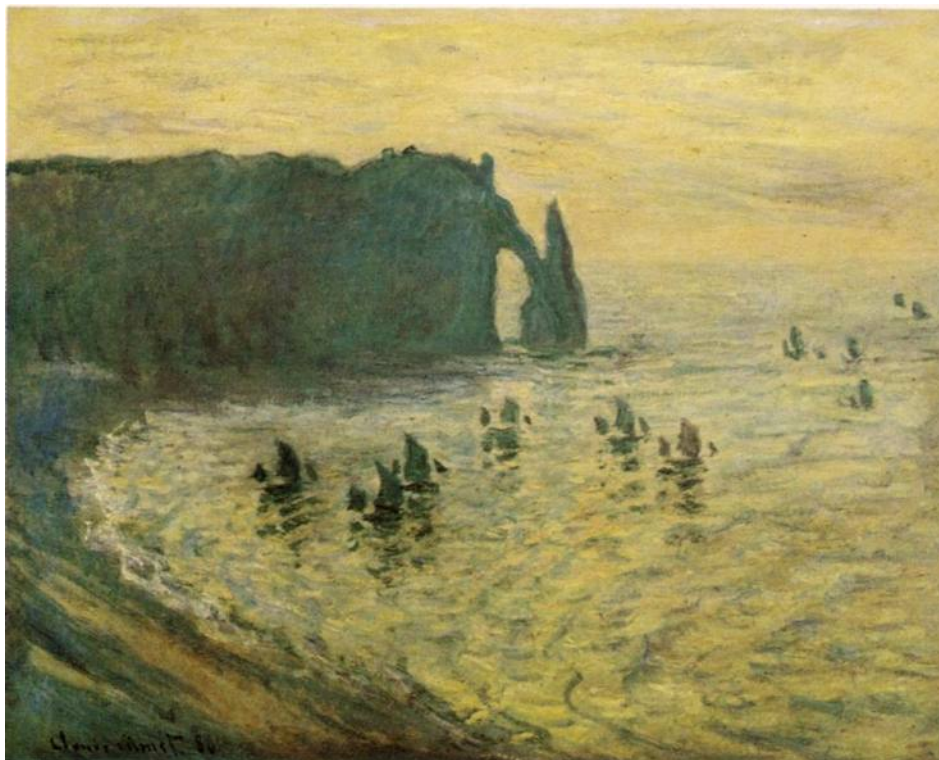
«Бабушкин сад» (1878). Ее, а также две другие работы, «Удильщики» и «Лето» (обе 1878 г.), Polenov экспонировал на VII выставке Товарищества передвижников в 1879 году.

В конце 1881 года Polenov совершает путешествие на Ближний Восток с тем, чтобы собрать материал для картины. Его восточные и средиземноморские этюды отличают колористическая смелость и мастерство.

С 1882 года Polenov заменил Саврасова на преподавательской работе в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Этот широко образованный человек, многогранный художник, занимавшийся не только пейзажной, но исторической, жанровой, театрально-декорационной живописью, оказал значительное влияние на своих учеников. В педагогической практике Polenov ориентировал их не только на разработку сюжета, но и на колористические искания, учил смелее работать открытым цветом. Учениками Polenova были К. Д. Коровин, В. Н. Бакшеев, С. В. Иванов, А. Е. Архипов, С. А. Виноградов и другие, впоследствии выдающиеся мастера. Polenov во многом повлиял и на творчество своих современников, в первую очередь на пейзажистов И. И. Левитана, И. С. Остроухова, С. И. Светославского, других.

В начале 1870-х годов продолжает работать Шишкин. Овладевая живописным мастерством, он, не щадя себя, много пишет с натуры, по два-три этюда в день. Высоко ценил знание леса Шишкиным Крамской. В письме Васильеву 5 июля 1872 года

К. Моне. Скалы в Этрета. 1886
Claude Monet. Rocks in Etretat. 1886





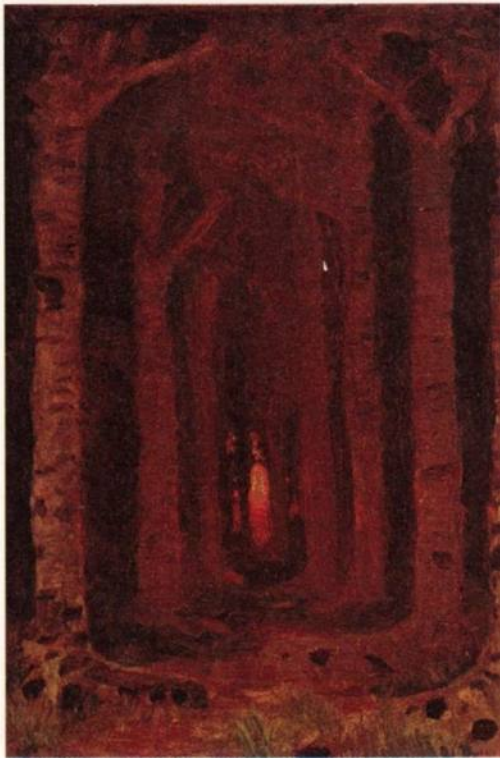
А. И. Куинджи. *На острове Валааме. 1873*
 Arkhip Cuingi. *On the Island of Valaam. 1873*

он писал: «Конечно, и Шишкина понимают: он очень ясно выражается и производит впечатление неотразимое, но что бы это было, если бы у него была еще струнка, которая могла бы обращаться к песне»⁸⁴. Шишкин сознавал этот недостаток и много работал над его преодолением. В 1878 году он написал впечатляющее своим эпическим размахом полотно «Рожь», а в 1883 году создал картину «Среди долины ровныя...». Художник изобразил огромный вековой дуб на фоне необозримого пространства. Картина приобрела монументальный характер, она воздействовала на зрителей внутренней мощью.

Огромные деревья, широкие дали, оптимизм постоянно возрождающейся природы неизменно увлекают Шишкина. Гимном могучим деревьям стала его картина «Дубовая роща» (1887). Три года раньше он написал панораму с необозримыми подернутыми дымкой далями. Картина была названа «Лесные дали».

Изображение туманного утра, когда лучи солнца с трудом пробиваются сквозь листву деревьев, стало мотивом одной из самых знаменитых картин Шишкина «Утро в сосновом лесу» (1889). Лес занимает все пространство картины. Деревья написаны крупно, масштабно. Среди них на поваленной сосне расположились медведи. Несколько сентиментальная сцена подкупает зрителей своей простодушной жизненностью.

В 1873 году первыми значительными произведениями заявил о себе А. И. Куинджи. Картины «На острове Валааме» и «Ладожское озеро» демонстрируют ин-



А. И. Куинджи. *Закат в лесу. Эскиз*
Arkhip Cuingi. *Sunset in the Forest. Sketch*

интерес этого художника к постановке светотеневых проблем. Но в них еще не угадывается тот мастер, который, с колдовской силой сталкивая максимально насыщенные цвета, заставляет их светиться. В первой половине 1870-х годов Куинджи осваивает круг сюжетов, близких к идейно-демократическому искусству Товарищества передвижников. То, что можно называть куинджевским эффектом, появилось в картине «Украинская ночь» (1876). Темная южная ночь кажется еще темнее благодаря ровному свету луны, мерцающему на белых стенах хат.

Искусство обобщения, присущее таланту Куинджи, проявилось в картине «После грозы» (1879). Одновременно художник пишет картину «Березовая роща» (1879), в которой словно хочет испытать возможности живописи при передаче самого яркого солнечного света и контрастных глубоких теней. В подобном подходе к изображению пейзажа угадывается что-

ТО РОМАНТИЧЕСКОЕ, НО ЭТО НЕ ПОВТОРЕНИЕ ПРОШЛЫХ УРОКОВ, НЕ ИСКУССТВЕННОЕ ПОДЧЕРКИВАНИЕ

цветом необычных состояний природы, а обостренный взгляд на обычные явления природы. Результатом этого обостренного видения явилось богатое по тональной разработке цвета полотно «Север» (1879), за которым последовала знаменитая «Лунная ночь на Днепре» (1880). Картина поразила зрителей сочетанием глубокой правды и не имеющим аналогий живописным решением. Среди зрителей возникали разговоры о том, что де художник пользуется специальной «лунной краской». Пейзажист В. Д. Орловский после долгих размышлений пришел к выводу, что Куинджи пишет природу, глядя на нее сквозь цветные стекла. Все эти легенды свидетельствуют о том, насколько необычной была для своего времени живопись Куинджи.

После «Лунной ночи на Днепре» художник пишет «Днепр утром» (1881). Картина по живописному решению близка к работе «Степь в цвету» (1875). Легкая серебристая гамма передает ощущение утренней свежести и несет в себе живую правду природы, осененную глубоким чувством художника. Этими картинами Куинджи словно простился со зрителями. Несколько лет после их создания художник не выставлялся. Поступки Куинджи были так же необычны, как и сама его личность.

Первые уроки живописи художник получил у Айвазовского, но этот период обучения был непродолжительным. Несколько лет он провел в Академии художеств как вольнослушатель, но и там продолжая оставаться духовно независимым и самостоятельным. Произведения Куинджи, выполненные с натуры на острове Ва-

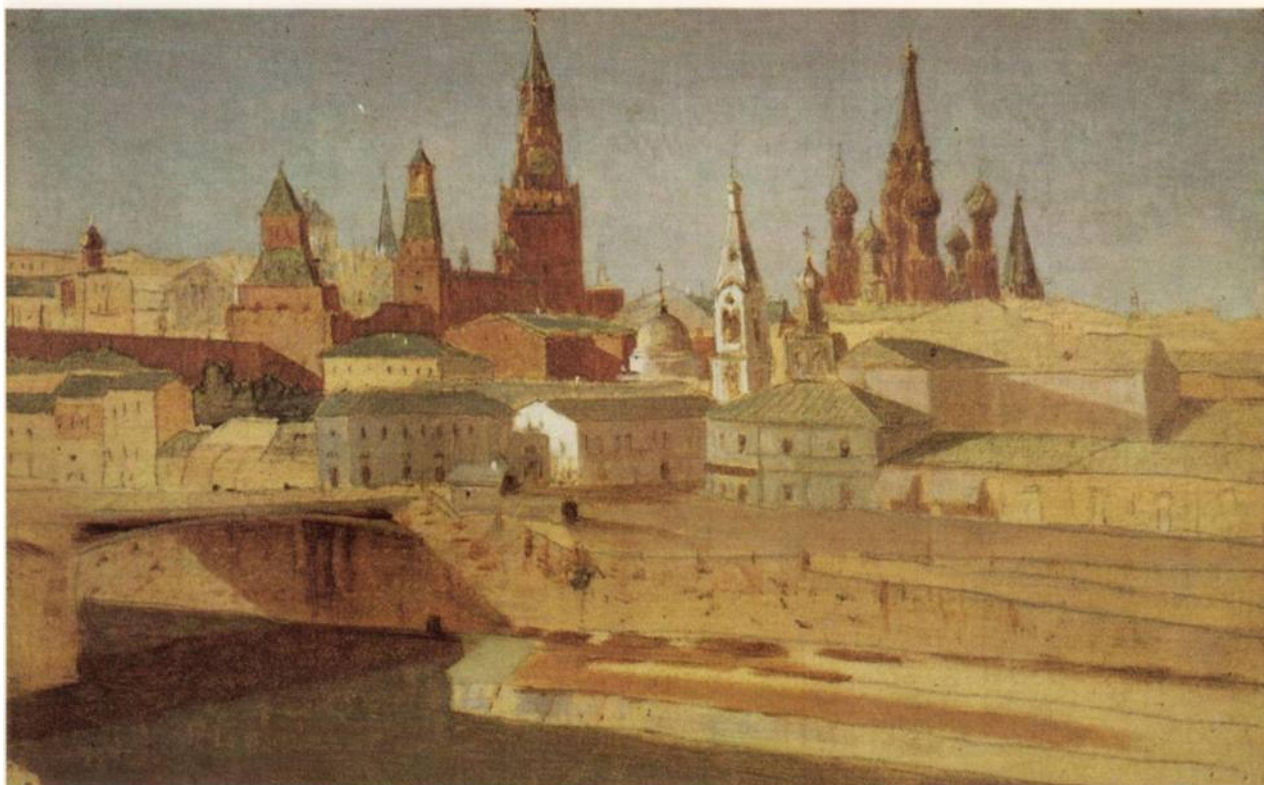


А. И. Куинджи. *Ночное*. 1905—1908
Arkhip Cuingi. *Night Watch*. 1905—1908

лаам, где работали многие воспитанники Академии, сразу привлекли внимание зрителей. В них чувствовалась тяга художника к точной передаче красоты и поэзии запечатленного пейзажа.

Творчество Куинджи эволюционировало быстро. В определенной степени оно отразило в себе те этапы развития, которые прошла современная ему пейзажная живопись. Куинджи обладал острым колористическим видением: контрасты цветовых отношений и утонченное чувство градаций цветового тона придавали его картинам определенную выразительность. Картины художника наполнены чувством животворной силы природы, воздухом, светом. Не случайно Репин называл Куинджи художником света⁸⁵. Ничем не примечательные мотивы — бескрайняя пустынная степь, никому не известное украинское село, освещенное закатным солнцем или луной, вдруг становились под его кистью средоточием красоты.

Куинджи оказал определенное влияние на развитие отечественной пейзажной живописи не только творческим примером, но и благодаря педагогической деятельности. С 1894 года в течение нескольких лет он возглавлял пейзажную мастерскую Академии художеств. Способствуя раскрытию в учениках творческой индивидуальности, Куинджи учил их видеть и чувствовать природу, считал, что только работа с натуры дает возможность сформироваться живописному мышлению. Художник советовал ученикам тренировать колористическую память и как можно больше



А. И. Куинджи. Москва. Вид на Москворецкий мост, Кремль и храм Василия Блаженного. 1882
 Arkhip Cuingi. View of the Moskoretsky Bridge, the Kremlin and the Church of St. Basil the Beatific. 1882
 А. И. Куинджи. Вид на Кремль со стороны Замоскворечья. 1882
 Arkhip Cuingi. Moscow. View of the Kremlin from Zamoskvorechye. 1882

писать этюды, стараться видеть в них отправную точку познания природы. Особое значение он придавал образному началу пейзажа, художественно воплощенной мысли. Куинджи считал, что картина должна содержать в себе что-то «внутреннее», которому и подчиняется композиция и техника. Многие ученики Куинджи внесли значительный вклад в развитие отечественного искусства. К. Ф. Богаевский, А. А. Рылов, В. Ю. Пурвит, Н. К. Рерих и другие художники первые шаги в искусстве совершали под руководством мастера.

В то время, когда слава Куинджи достигла апогея, картиной «Осенний день. Сокольники» (1879) дебютировал И. И. Левитан. Она была приобретена П. М. Третьяковым для галереи. Левитан начинал писать свои первые пейзажные работы под руководством Саврасова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ему был присущ дар обобщения, который угадывается в небольшом этюде «Осенний день. Сокольники». Он привлекает прежде всего своим колористическим решением. Но не только осенние мотивы, которые давали возможность передать ощущение сырого воздуха, интересовали молодого художника. В последующие годы он пишет ряд солнечных пейзажей — «Дуб» (1880), «Мостик» (1884), «Последний снег» (1884). Левитан овладевает возможностями колорита, соответствующего состояниям природы в разное время года и в разное время дня. Внимание художника на решение пленэрных задач обратил Поленов, у которого Левитан учился почти два года. Вспоминая уроки Поленова в Московском училище, Коровин писал: «Он первый стал говорить о чистой живописи, как написано, говорил о разнообразии красок»⁸⁶. Без развитого чувства цвета невозможно было передать настроение и красоту пейзажного мотива. Наделенный от природы тонкой восприимчивой натурой, Левитан способствовал формированию в отечественной пейзажной живописи того направления, которое принято называть «пейзажем настроения». Без знания достижений пленэрной живописи, ее опыта в использовании возможностей цвета, трудно было передать непосредственное чувство природы.

В 1886 году Левитан совершил поездку в Крым. Иная природа, иное освещение позволили художнику яснее почувствовать особенность природы Подмосковья, где он часто писал с натуры, углубили его представления о возможностях света и цвета. Левитаном всегда двигало неподвластное ему желание передать свою любовь к огромному окружающему миру людям. В одном из писем он с горечью признавался в бессилии передать бесконечную красоту окружающего, сокровенную тайну природы⁸⁷.

Дар художественного обобщения, которым обладал Левитан, развился и набрал силу в результате впечатлений от поездок на Волгу. В течение четырех лет, с 1887 года и по 1890 год, он пишет волжские берега. Там Левитан почувствовал все величие и единство природы. Подобное впечатление произвела Волга на Васильева. Эта великая река, воспетая народом, связанная с его историей, объединяющая многие земли, помогла ощутить Левитану природу в значении общечеловеческом как глубокое и величественное выражение гармонии, чистоты, которые свойственны человеку. Поэтика пейзажа в его творчестве приобрела эпический характер. В кар-

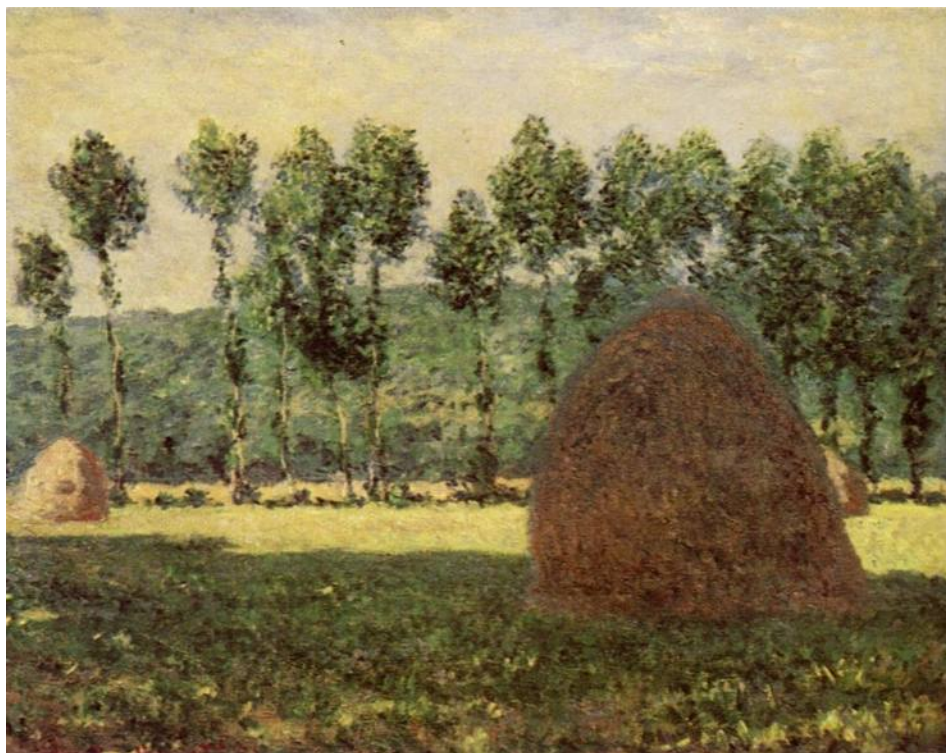
тине «Вечер на Волге» (1887—1888) изображены сумерки. Вверху небо еще светлое, но от линии горизонта поднимаются плотной массой тучи и отражаются в тихой глади реки. На пологий берег вытаснены рыбацьи лодки, внося в мелодию пейзажа ритмическое начало.

В картине «После дождя. Плес» (1889) земля, омытая дождем, готова принять солнечные лучи пробивающиеся сквозь уходящие тучи. Состояние природы благодаря колористическому и пластическому решениям характеризуется как настроение. В этих полотнах, к которым следует добавить «Тихую обитель» (1890), ставшую событием на XIX выставке Товарищества передвижников 1891 года, окончательно оформился талант Левитана. В лирическую по настроению картину «Тихая обитель» Левитан вносит ясно осязаемое чувство движения жизни и единения человека с природой, что зримо воплощается в архитектуре, органично вписавшейся в пейзаж.

В картине «Березовая роща» (1889) художник пишет освещенные солнцем белые стволы деревьев, трепетную зелень листьев, наполненное светом пространство рощи.

Волжские пейзажи, показанные Левитаном на выставках Товарищества передвижников, свидетельствовали о появлении в русской живописи крупнейшего мастера.

Левитан не изображал на картинах людей, редко появляются в его пейзажах архитектурные постройки, но все его произведения теснейшим образом связаны с жизнью, с человеком — его раздумьями, сомнениями, грустью и радостью.



К. Моне. Стог сена в Жюверни. 1886
Claude Monet. Haystack in Giverny. 1886



И. И. Левитан. Сумерки. Стога. 1899
Isaac Levitan. Twilight. Haystacks. 1899

Во второй половине 1880-х годов раскрылся яркий талант И. С. Остроухова. Живописью он начал заниматься в возрасте двадцати трех лет под руководством А. А. Киселева. Позже пользовался советами И. Е. Репина, занимался в частной мастерской П. П. Чистякова, с благодарностью относился к В. Д. Поленову, который, не являясь его учителем, оказал на Остроухова большое влияние. Восприимчивый, хорошо образованный молодой человек быстро выработал свою живописную манеру и свое отношение к пейзажу. Его работы «Ранней весной» (1887) и «Первая зелень» (1888—1889) передают состояние природы в момент предшествующий весеннему цветению. В картине «Золотая осень» (1887) дано изображение теряющего листву грустного леса. В произведении «Первая зелень» тонкие молодые деревца на первом плане с едва распустившимися листьями предвосхищают образы хрупких деревьев, которые так трогают в картинах М. В. Нестерова.

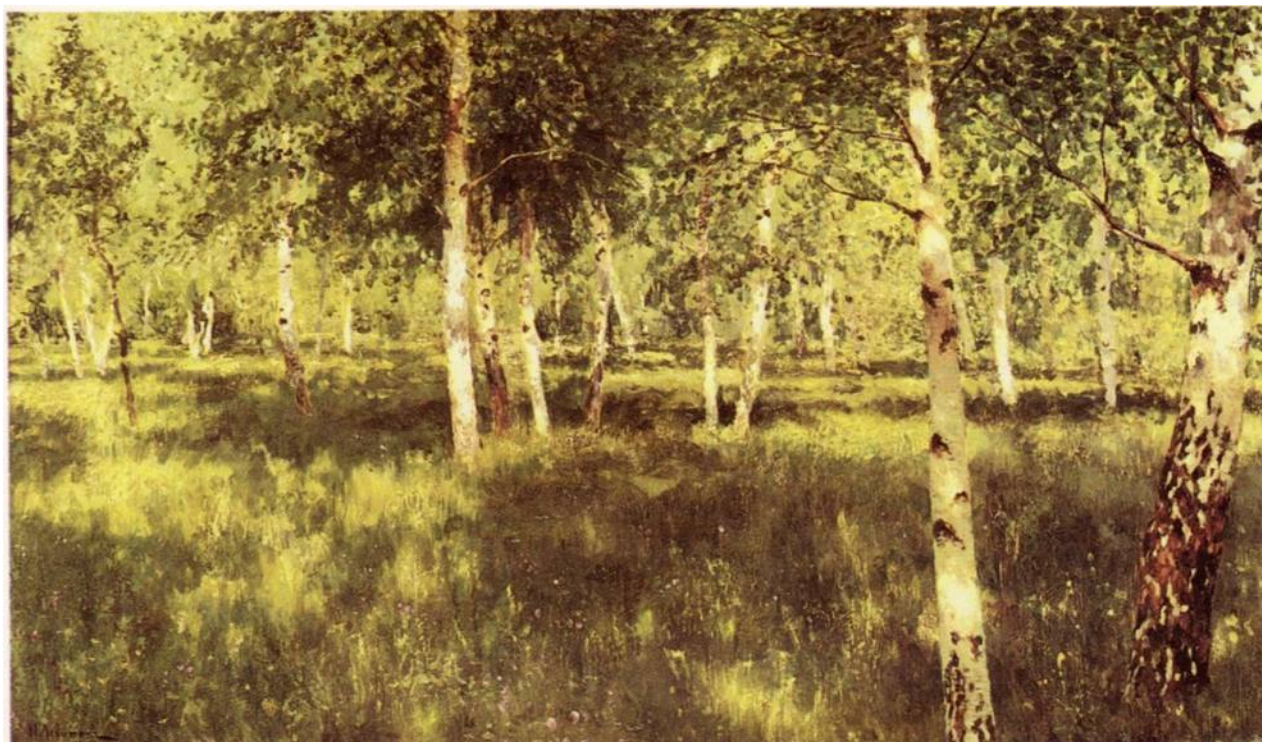
Если Остроухов подобно Поленову и Левитану тяготел к пейзажу, значимость

которого заключалась во внутреннем бытии, то С. И. Светославский выбирал мотивы, близкие старшим передвижникам. Он обращался к пейзажам с изображением деревенских хозяйственных построек, городских улиц и закоулков. Причем все эти незамысловатые сюжеты наделялись лирическим созерцательным настроением. Ветхие живописные постройки давали возможность разнообразить колорит картины. Светославский писал также птиц и домашних животных, как, например, в большом полотне «К весне» (1887) или «Постоялый двор в Москве» (1892). В творчестве художника соседствуют русские и украинские пейзажи. С 1884 года он постоянно живет в Киеве, где и родился, но как выпускник Московского училища живописи, ваяния и зодчества не порывает связей с местами своей юности. Украине посвящены его полотна «Днепровские пороги» (1887) и «Воле на пашне» (1891), содержащие в себе определенную жанровость. К лучшим картинам Светославского относится «Москва. Василий Блаженный» (1893), поразившая своей живописностью и настроением художника Н. Н. Ге⁸⁸.

Среди работ других пейзажистов легко узнаются картины Н. Н. Дубовского. Но художник нашел свою нотку в пейзаже не сразу. Во время обучения в Академии художеств Дубовской испытал влияние руководителя пейзажной мастерской Клодта. Дубовской отказался от конкурса на большую золотую медаль и в 1881 году вышел из Академии. В последующие годы он сближается с Товариществом передвижников. Экспонированная на выставке Товарищества картина «Зима» (1884) была

А. Сислей. Сад в Ошеде. Монжерон. 1881
Alfred Sisley. Gardens in Auchedet. Montgeron. 1881





И. И. Левитан. *Березовая роща*. 1889
Isaac Levitan. *Birch Forest*. 1889

приобретена Третьяковым. Солнечные рефлексy, играющие на снегу, пробуждают чувство радости. В этом Дубовской отчасти продолжает традиции романтической поэтики но взгляд художника на природу полон искреннего восхищения.

Самой известной работой Дубовского стала картина «Притихло» (1890). Художник писал, что в момент тишины перед грозой или между грозами его охватывало чувство своего ничтожества перед приближением стихии⁸⁹. Однажды перед грозой им был исполнен этюд с натуры на Балтийском взморье. В картине, написанной по этому этюду, Дубовской сумел воплотить мощный образ стихии.

Продолжал писать стихию моря и старик Айвазовский. В 1881 году он создал одно из лучших своих произведений «Черное море», которое поразило зрителей концентрированной мощью образа. Эта картина по первому замыслу должна была изображать начало шторма на Черном море, но в ходе работы Айвазовский изменил тематическое решение, создав «портрет» мятежного моря, на котором разыгрываются штормы сокрушающей силы. Крамской, одобрявший не все картины Айвазовского, писал: «Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. К ней именно применимо выражение библейское «Дух божий носящаяся над бездною». В начале октября многие из художников были в Москве, и все мы пошли в галерею Третьякова; и вот здесь-то, в таком собрании, мы были поражены смыслом и высокой поэзией этой картины» .

Особое место занимают картины Айвазовского, написанные во время русско-



Л. Ф. Лагорио. Устье реки Дона
Lev Lagorio. Estuary of the River Don.

турецкой войны 1877—1878 годов. Вновь, как и в месяцы Крымской войны и обороны Севастополя, Айвазовский становится летописцем современных событий, происходивших на морских просторах. Но если раньше он писал славные деяния парусных кораблей, то теперь на смену им пришли изображения пароходов.

В 1877 году Айвазовский исполнил картины «Бой парохода "Веста" с турецким броненосцем», «Взрыв турецкого броненосца "Сейфи" в 1877 году на Дунае», «Минная атака катеров парохода "Великий князь Константин" на Сухомском рейде». В их основу легли определенные исторические события. И хотя эти произведения по существу не являются пейзажами, они могли быть написаны только художником, в совершенстве владеющим искусством марины. Поленов тоже в 1877—1878 годах был на театре военных действий, но батальных картин не писал, ограничиваясь натурными этюдами с изображением быта армии и главной квартиры. На выставке Товарищества передвижников, состоявшейся в 1878 году в Москве, Поленов экспонировал только пейзажные работы⁹¹.

Сильные романтические тенденции сохранялись в творчестве пейзажиста Л. Ф. Лагорио. Как и Айвазовский, он писал море, но в произведениях его меньше страстности. Художник старшего поколения, Лагорио не мог отказаться от навыков и приемов, приобретенных в годы обучения в Академии художеств у М. Н. Воробьева и Б. П. Виллевалде. Его картины нередко грешат обилием подробностей, лише-

ны художественной цельности. Колорит не столько связан с выявлением реальных цветовых отношений, сколько декоративен. Это были отголоски романтических эффектов первой половины XIX века. Картины Лагорио выполнены с мастерством. В картинах «Батум» (1881), «Алушта» (1889) он добросовестно изображает черноморские порты. К сожалению, художник не сумел развить те живописные качества, которые заметны в работах 1850-х годов. В 1891 году Лагорио пишет ряд картин о событиях русско-турецкой войны 1877—1878 годов, но эти произведения совершенно далеки от проблем современной пейзажной живописи.

Последнее десятилетие XIX века отмечено в живописи новыми тенденциями. Завоевывает признание вчерашняя молодежь. В конкурсах Общества любителей художеств В. А. Серов получил первую премию за портрет «Девочка с персиками» (1887), в следующем конкурсе за жанровый групповой портрет «За чайным столом» (1888) вторую "премию получил К. А. Коровин (первая премия не присуждалась), затем первую премию за пейзаж «Вечереет» получил И. И. Левитан, а вторую — вновь К. А. Коровин за пейзаж «Золотая осень». На XVII выставке Товарищества передвижников 1889 года экспонировались «На Волге» (1889) А. Е. Архипова, «Смерть переселенца» (1889) С. В. Иванова, «У балкона» («Испанки», 1886) К. А. Коровина, «Под вечер», «На Волге», «Пасмурный день на Волге» И. И. Левитана, «Пустынник» (1888—1889) М. В. Нестерова, «Первая зелень» и «Серый день» И. С. Остроухова, «Письмо с родины» (1888) Л. О. Пастернака, «Лоси» (1889) А. С. Степанова. В искусство вливались новые молодые силы.

По предложению Поленова Московское общество любителей художеств в конце 1889 года организовало выставку этюдов, которая показала значимость и эстетическую ценность этюдного материала, дала возможность зрителю познакомиться с процессом творческой работы живописцев. Этюд к концу XIX века нередко утрачивает прямую связь с картиной и становится особой формой художественной деятельности. При работе с натуры живописцы все более отказываются от непосредственного копирования натуры, ставя перед собой какую-либо определенную задачу: взгляд на природу углубляется, но при этом и дифференцируется.

В картинах Поленова острее начинает звучать цвет. Художник более свободно применяет цветовые контрасты. «Ранний снег» (1891) — небольшой холст, на котором изображено пространство большой протяженности. Снег покрывает землю не сплошь, а испещрен проталинами.

Иной по цветовому строю пейзаж «Золотая осень» (1895), в котором разыгрывается сложная симфония охристых и золотисто-желтых цветовых сочетаний. Поленову было свойственно обостренное чувство цвета, который он использовал не только как декоративный элемент, но прежде всего как средство эмоционального воздействия на зрителя. Эти возможности цвета Поленов мог в полной мере раскрыть и почувствовать в процессе работы над театральными декорациями для мамонтовских спектаклей.

В 1896 году в Нижнем Новгороде была организована Всероссийская художественно-промышленная выставка. Жюри выставки отвергло панно, заказанные Ма-

монтовым Врубелю. Расстроенный Врубель отказался продолжать работу над панно «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза». Мамонтов, любивший доводить дела до конца, нашел выход из положения. Он решил построить специальный павильон и вывесить панно как экспонаты: в этом случае не требовалось разрешения художественного жюри. Но кто-то должен был дописать панно, и этим кем-то стал, по настойчивой просьбе Мамонтова, Поленов. «Они (панно.—В. П.) так талантливы и интересны, что я не мог устоять»,— писал Поленов⁹². С согласия Врубеля работу над панно Поленов завершал вместе с Константином Коровиным. На этой же выставке Коровин и Серов экспонировали много прекрасных этюдов, написанных с завораживающей по красоте северной природы неведомого тогда Мурманского края, куда они ездили по просьбе Мамонтова. Из северных пейзажей Коровина выделяются «Ручей св. Трифона в Печенге» (1894), «Гаммерфест. Северное сияние» (1894—1895). Тема Севера не осталась эпизодом в творчестве Коровина. В Нижнем Новгороде им были выставлены декоративные панно, выполненные по впечатлениям поездки. Вновь к теме Севера Коровин вернулся в большом цикле декоративных панно, созданных для Всемирной выставки 1900 года в Париже. За эти панно, включавшие и среднеазиатские мотивы, Коровин был награжден серебряной медалью. Пейзаж в творчестве Коровина играл значительную роль. Мажорное восприятие цвета, оптимизм мировидения были характерны для художника. Коровин всегда искал новые темы, любил писать их так, как еще никто не писал. В 1894 году он создает два пейзажа: «Зима в Лапландии» и русский зимний пейзаж «Зима». В первом пейзаже мы ощущаем суровость природы заполярного края, безбрежные снега, скованные холодом. Во втором — изображена лошадка, впряженная в сани. Седок куда-то отлучился, и этим Коровин подчеркивает непродолжительность события, его краткость. После зимних пейзажей художник обращается к летним мотивам. На картине «Лето» (1895) изображена цветущая сирень и женщина, освещенные ярким солнцем. На женщине белое платье, ее шляпку охватывает ярко-красная лента. Может быть, это было увидено в Абрамцеве?

Коровин влюблен в цвет, но это не деспотическая любовь, а покорная влюбленность в его многообразные отношения, которые он наблюдал повсюду. Самый простой сюжет в исполнении Коровина оборачивается феерической игрой красок. Многому Коровин научился у Врубеля, многому у Серова, но писал по-своему, воспроизводя едва уловимые тона и доводя до ювелирной отточенности форсированные отношения цвета. Он мог несколько вечеров подряд ходить на натуру только потому, что никак не удавалось взять верный тон тени от газового фонаря. Влюбленность Коровина в цвет отличает не только пейзажи и натюрморты, но и его театральнореконструкция работы.

В юные годы Коровин и Серов, диаметрально разные по характерам, были неразлучны, за что в абрамцевском художественном кружке их называли «Коров и Серовин». Когда Серов написал «Девочку с персиками», ему было двадцать два года, но он уже прошел уроки живописи у Репина, занимался в Академии художеств в мастерской Чистякова. Как тонкий колорист Серов не мог не испытывать особого ин-



М. А. Врубель. *Пан*. 1899
Mikhail Vrubel. *Pan*. 1899



В. А. Серов. *Октябрь. Домотканово. 1895*
Valentin Serov. *October. Domotkanovo. 1895*

тереса к жанру пейзажа, который так или иначе присутствовал во многих его работах. Но жемчужиной не только творчества художника, а и русской пейзажной живописи в целом стали домоткановские пейзажи Серова. В Домотканове Серовым был написан «Заросший пруд» (1888) — серьезная пленэрная работа, полная свежих натуральных наблюдений. В этом пейзаже чувствуется художник, стремящийся к лаконичному колориту. Живопись стала смыслом жизни для Серова. Репин, вспоминая занятия с девятилетним Тоней (как звали близкие Серова) в Париже, писал: «Я любовался зарождающимся Геркулесом 'и искусстве. Да, это была натура!»⁹³.

Сила природы Серова, его бескомпромиссность к самому себе чувствуются во всех его произведениях. В 1890-е годы Серов много работает над колоритом, превращая его в «инструмент», подвластный художественному замыслу. Это было естественное желание синтезировать натурные пленэрные наблюдения в некий стиль. Серов искал точки наибольшего сближения рисунка и цвета. Постепенно колорит в его работах становится острее и лаконичнее. Домотканово сыграло в творчестве Серова роль Барбизона, но не протопленэрного, а постпленэрного периода. В домоткановских пейзажах Серов мастерски одухотворяет непритязательный мотив цветом. «Октябрь. Домотканово» (1895), «Серый день» (1897), «Зимой» (1898), нако-



В. А. Серов. *Купание лошади*. 1905
Valentin Serov. *Bathing the Horse*. 1905

нец, «Дети на взморье» (1899) свидетельствуют о высоком живописном мастерстве художника. По этим работам видно, что девяностые годы были временем поиска новых путей в развитии живописи. Не случайно приблизительно в одно и то же время создавали свои лучшие пейзажи Левитан и Шишкин, заявили о себе в искусстве и талантливые молодые художники.

В ноябре 1891 года в залах Академии художеств открылись две персональные выставки произведений Репина и Шишкина. Пейзажист Шишкин включил в экспозицию помимо картин около шестисот рисунков, представляющих его творчество за сорок лет. Также наряду с картинами экспонировал этюды и рисунки Репин. Выставки словно предлагали зрителю заглянуть в мастерскую художников, понять и прочувствовать обычно скрытую от зрителя работу творческой мысли художника. Осенью 1892 года Шишкин выставил летние этюды. Это еще раз подтвердило особую художественную роль этюдов. Был период, когда этюд и картина сближались — этюд переходил в картину, а картина порой писалась как этюд на пленэре. Тщательное штудирование натуры, выход на пленэр для передачи непосредственного ощущения преходящего мгновения из жизни природы были важным этапом в развитии



М. В. Нестеров. *Под благовест.* 1895
Mikhail Nesterov. *Church Bells.* 1895

живописи. Художники стремились остановить прекрасное мгновение, запечатлеть его, что было трудно, но необходимо, ибо подобная работа давала живописи возможность познать новые грани жизни природы. Постепенно в творческом процессе познавательная функция передается этюдам, а в картинах решаются иные задачи. Пейзажная живопись, расширив свои знания о жизни природы, пошла по пути выявления художественного образа природы.

Решение этой проблемы оказалось не всем под силу. В начале 1892 года в Москве проходила выставка Ю. Ю. Клевера — художника заметного в свое время, незабываемого и сейчас. Помещение выставки было оформлено срубам деревьев, чучелами птиц. Создавалось впечатление, что весь лес не уместился в картинах и продолжается наяву. Можно ли представить себе пейзажи Левитана, Куинджи, Поленова или Шишкина в окружении этого лесного паноптикума? Названные художники задавались целью передать невизуальные свойства предметов. Они воспринимали пейзаж во взаимодействии чувственных ощущений и обобщенных размышлений о природе. Б. Астафьев назвал это «умным зрением»⁹⁴.

В творчестве Левитана концентрированность философских раздумий о человеческих ценностях с особенной силой выразилась в пейзажах девяностых годов. В картине «Тихая обитель» (1890) Левитан нашел состояние, прочно соединяющее обобщенный образ и свежесть непосредственного восприятия природы. Включение в пейзаж архитектуры придает картине глубокое нравственное содержание.

К близкому мотиву Левитан обращается в картине «Вечерний звон» (1892), однако мелодия образа несколько меняется, словно художник проверяет музыкальные возможности цвета. В этих и других произведениях единство пейзажа и архитектуры воспринимается метафорой гармонии человека и природы.

Иной образ, иные отношения человека и природы представлены в картине «Владимирка» (1892). Скорбный путь в Сибирь художник писал не только под впечатлением Владимирской дороги. Он вспоминал песни о тяжелой жизни на каторге, слышанные в этих местах. Колорит картины строг и грустен. Подчиняясь творческой воле художника, он не просто печален, а вызывает ощущение внутренней силы, которая скрыта в широко раскинувшейся земле. Пейзаж «Владимирка» всем своим художественным строем побуждает зрителя к размышлениям о судьбе народа, о его будущем, становится пейзажем, заключающим в себе историческое обобщение.

Близок «Владимирке» и печальный по настроению пейзаж «У омута» (1892). Это место связано с давним народным преданием о крепостной девушке, бросившейся в омут, когда ее любимого отдали в рекруты. Пушкин, побывав у этого места, написал «Русалку», перенеся современную трагедию в старые времена. Левитана тоже поразила драматизм «гиблого места». Ветхая плотина, зыбкие мостки ведут к трем неуклюжим бревнам, и рядом — тяжелая мертвая вода омута. Вновь Левитан без нарочитых эффектов пишет пейзаж, как может его увидеть всякий прохожий. Но масштаб мышления художника неумовимо сообщает каждой мелочи значение и смысл. Свет, рябь на воде, кустарник, лес и отражение леса в воде почему-то вызывают беспокойные чувства, пробуждают в сердце грусть и сострадание к судьбе дру-



И. И. Левитан. *Владимирка*. 1892
Isaac Levitan. *Vladimirka Road*. 1892

гого человека. Задачи эти, казалось бы, лежали вне пределов пейзажной живописи и ранее были неподвластны ей при изображении обыденного мотива в обыденном состоянии.

Размышлениями о человеческой судьбе порождена и картина «Над вечным покоем» (1894). Бескрайние просторы, разлив озера, часовня на первом плане да рядом погост, осененный несколькими деревцами. В эскизе картины трагическое настроение выражено сильнее, оно подчеркивается и резким изломом берега, и бурным столкновением облаков. В самой же картине поверхность воды занимает больше места, она светла, линия берега мягче. Появилось чувство покоя природы, кажется, что ветер разгонит клубящиеся облака. О вечном покое напоминают и заброшенные могилы. Но может быть, вечный покой не там, а разлит вокруг в природе.

«Над вечным покоем» не просто философская пейзаж-картина. В ней Левитан хотел выразить все свое внутреннее содержание, тревожный мир художника. Эта намеренность замысла сказалась и в композиции картины, и в колористическом решении — все очень сдержанно и лаконично. Широкая пейзажная панорама придает картине звучание высокой драмы. Не случайно замысел картины связывался у Левитана с Героической симфонией Бетховена. Надвигающаяся гроза пройдет и очистит далекие горизонты. Эта идея прочитывается в композиционном построении картины. Сопоставление эскиза и окончательного варианта картины позволяет в ка-



И. И. Левитан. *Озеро. Эскиз. 1898*
Isaac Levitan. *Lake. Sketch. 1898*

кой-то мере представить ход мыслей художника. Место часовни и погоста было найдено сразу в левом нижнем углу холста — начальном пункте композиции. Далее, подчиняясь прихотливому движению береговой линии, которая в эскизе замыкает пространство озера в пределах холста, взгляд наш направляется к далекому горизонту. Еще одна особенность отличает эскиз: деревья около часовни своими вершинами проецируются на противоположный берег, и это придает определенное значение всей композиции — возникает равноценное сопоставление заброшенного кладбища и замкнутой берегом части озера. Но Левитан не захотел, видимо, этого равноценного сопоставления. В окончательном варианте он отделяет часовню и погост от общей панорамы пейзажа, помещая их на мысе, вдающемся в озеро: теперь мотив кладбища становится только отправной точкой композиции, началом размышлений, далее наше внимание переключается на созерцание разлива озера, далекого берега и бурного движения облаков над ними.

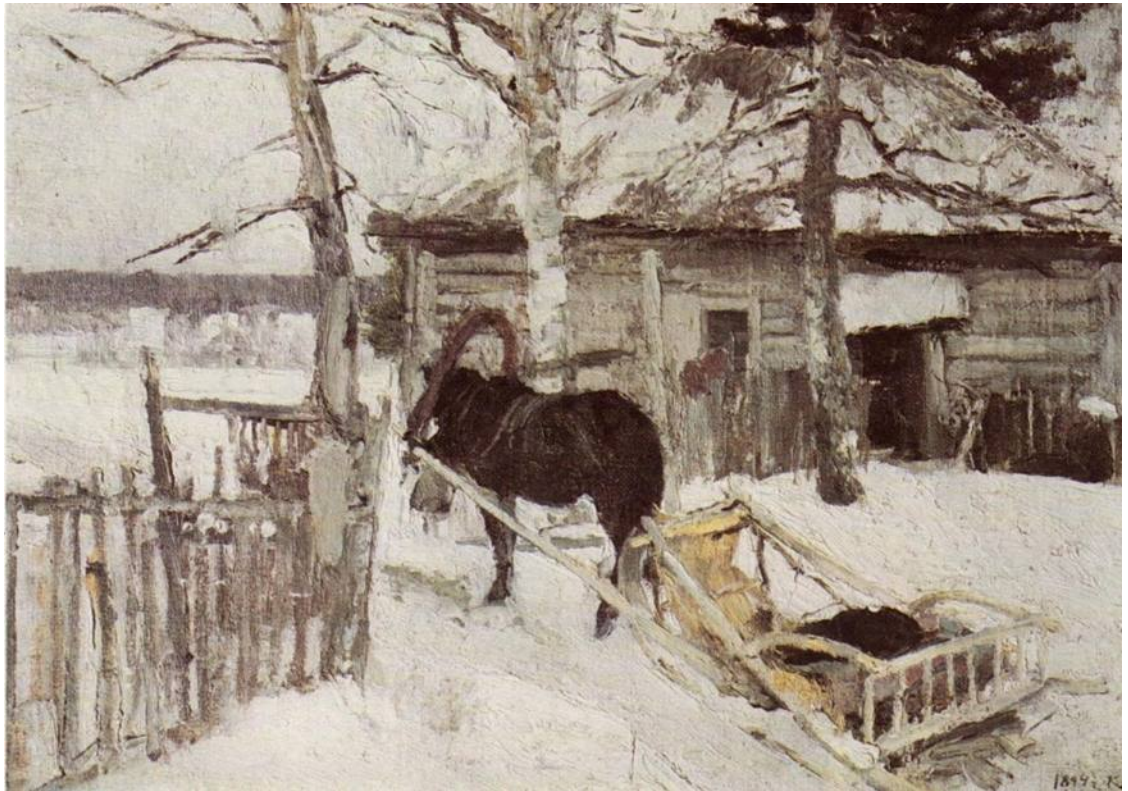
В целом композиция не является натурным изображением. Она рождена вымыслом художника. Но это не отвлеченное построение красивого вида, а поиск наиболее точного художественного образа. В этой работе Левитан использовал свое глубокое знание пейзажа, этюды, исполненные непосредственно с натуры. Художник создал синтетический пейзаж подобно тому, как это было принято в классицистической живописи. Но это не возврат: Левитан ставил перед собой совершенно иные

задачи, решая их на иных живописных принципах. Известный советский искусствовед А. А. Федоров-Давыдов писал об этом пейзаже: «Тем самым его синтетическая всеобщность представляется как естественное бытие природы, и «философское» содержание не исходит от пейзажиста, как бы дается зрителю самой природой. Здесь, как и во «Владимирке», Левитан счастливо избег какого-либо предшествования идеи образному восприятию, то есть какой бы то ни было «иллюстративности». Философское размышление выступает в чисто эмоциональном виде, как естественная жизнь, как «состояние» природы, как «пейзаж настроения»⁹⁵. Однажды Левитан, с 1898 года преподававший в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, предложил одному из учеников убрать из этюда ярко-зеленый куст. На вопрос: «Значит можно исправлять природу?», — Левитан ответил, что природу надо не исправлять, а обдумывать⁹⁶.

Во второй половине девяностых годов XIX века Левитан создает цикл оптимистических по настроению пейзажей. Он заканчивает картину «Свежий ветер. Волга» (1891—1895) — радостное, наполненное прозрачным воздухом полотно. Пишет очень русский пейзаж «Март» (1895), близкий по сюжету к саврасовским «Грачам», но совершенно иной по живописи. Яркое солнце, которому сопротивляется нарастающий снег, пронзительной синевы небо радуют глаз и сердце. Тонкое, немного окрашенное грустью состояние природы хранит «Золотая осень» (1895). В этих полотнах Левитан создает портрет природы в разное время ее жизни, тщательно отбирая все характерное, особенное. Не бытование природы в краткий миг, а бытие, в котором выявляются вечные процессы, вдохновляет Левитана. Художника увлекает возможность передать бесконечную красоту природы. Накопленные в натурных этюдах впечатления воплощаются в небольших холстах — «Лунная ночь. Деревня» (1897), «Избы», «Сумерки. Стога» (обе 1899 г.). В них Левитан ищет определенные живописные решения, вызывающие музыкальные ассоциации. Вполне владея мастерством обобщения больших цветовых масс, Левитан предпочитает тонко нюансированную разработку цвета и тона. Его последней большой работой стала картина «Солнечный день. Озеро» (1899—1900), в которой художник создал обобщенный образ русской природы. Для осуществления этой большой задачи Левитан в полной мере использует накопленное им живописное мастерство. Цвет в его картине звучит мощными цветовыми аккордами и «затишает» в тончайших отношениях тонов. Сопоставление большого пространства неба и большого пространства воды дало художнику возможность использовать широкий спектр цветовых и тональных отношений. Он часто и с удовлетворением изображал водную поверхность.

Безусловно, Левитан является одним из крупнейших пейзажистов XIX века. Важнейшей заслугой художника стал вклад в создание картины-пейзажа, пейзажа, заключающего в себе глубокий обобщенный смысл и потому выходящего за пределы своего жанра.

Левитан оказал влияние на многих современных ему пейзажистов. В их числе был И. С. Остроухов. Река, тронутая сильным порывом ветра, изображена в самой известной картине художника «Сиверко» (1890). Она входит в число лучших про-



К. А. Коровин. Зимой. 1894
Konstantin Korovin. Winter. 1894

К. А. Коровин. Кемь. 1905
Konstantin Korovin. Kem. 1905



И. С. Остроухов. *Ранней весной*. 1887
Ilya Ostroukhov. *Early Spring*. 1887

изведений русской пейзажной живописи. Остроухов изобразил не наступление зимы, а первое ее дыхание. Холодные облака и «смятая» ветром поверхность реки предвещают наступление морозов. Картина произвела сильное впечатление на современников и сегодня ее художественное воздействие не уменьшилось. К сожалению, коммерческая деятельность отвлекла Остроухова от художественных занятий, он стал заниматься коллекционированием произведений искусства и внес большой вклад в упорядочение и пополнение коллекций Третьяковской галереи, попечителем которой являлся с 1905 по 1913 год.

Новыми гранями раскрывается в это время талант Шишкина. Изображение «быта» леса в его картинах становится сложнее, как и палитра художника. В картине «Дождь в дубовом лесу» (1891) привлекает особенность состояния природы накануне дождя. Романтическим настроением веет от небольшого полотна «На севере диком» (1891). В этих картинах проявился новый взгляд Шишкина на цвет. Несколько раньше художником была написана картина, которая интересна по колористическому решению. Это «Зима» (1890), сюжет редкий в творчестве Шишкина. Писал он ее в нескольких вариантах, выполняя их в различной технике. Шишкину удалось передать и сложный цвет снега, и особенную зимнюю лесную тишину.

Другая картина «Лесное кладбище» (1893) написана в сложной зеленой гамме, передающей яркий цвет мха, плотным ковром укывшего валежник. Решает эти



И. И. Шишкин. Дождь в дубовом лесу. 1891
Ivan Shishkin. Rain in an Oak Forest. 1891

задачи Шишкин по-своему, колорит картин соответствует своеобразию шишкинского видения.

Последней картиной Шишкина стало монументальное произведение «Корабельная роща» (1898). В основе «сюжета» лежит этюдный материал, собранный в Афонасовской роще близ Елабуги, но картина воспринимается как синтетический образ могущества природы. К. А. Савицкий писал о «Корабельной роще» Шишкину: «Картина заиграла, нота сильная, чудесная — поздравляю, не я один, все восхищены; браво!.. Сосной на выставке запахло — солнца, свету прибыло!..»⁹⁷.

Наряду с патриархом леса Шишкиным работал и патриарх марины Айвазовский, как именовали художников современники. Картина «Волга» (1889) вошла в ряд лучших произведений художника. В ней сосредоточился весь живописный опыт Айвазовского. Как и «Черное море», эта картина чужда описательности. Волна поднялась над поверхностью моря и представляет уже не часть его, а некую форму независимого существования. Она движется, восхитительно переливаясь на свету, готовая неумолимо сокрушить на своем пути любую преграду. Однако в последнее десятилетие XIX века Айвазовский все чаще обращается к событиям прошлого. Старый художник пишет «Черноморский флот в Феодосии» (1890), «Бриг "Меркурий", атакованный двумя турецкими кораблями» (1892), «Корабль "Мария" во время шторма» (1892), «Корабль "Двенадцать апостолов"» (1897). В 1894 году восьми-

десятилетний Айвазовский совершил путешествие в Соединенные Штаты Америки и с блеском провел там выставку. А в 1898 году он написал большое превосходное полотно «Среди волн», оставаясь преданным романтической поэтике пейзажа.

Повышенная эмоциональность отличает пейзажи А. М. Васнецова. В них можно усмотреть романтические ноты. Но в картинах художника так много своего, современного, что это исключает его связи с романтизмом начала века. Васнецов пользовался советами Шишкина, но отношение к природе у него было иным. Своеобразны ранние работы художника «Родина» (1886), «Кама» (1895), «Сумеречный ветер» (1899). Главной заслугой Васнецова было создание цикла исторических пейзажей Москвы XVII века. Большую роль в эпической образной тональности этих пейзажей сыграла работа художника над декорациями к опере М. П. Мусоргского «Хованщина» для театра С. И. Мамонтова. «Старая Москва. Улица в Китай-городе начала XVII века», «На рассвете у Воскресенских ворот» (обе 1900 г.) и многие другие работы отличаются правдивым изображением пейзажа, что не удивительно, ибо их автор — пейзажист. Это придает особую достоверность картинам, которая дополняется глубоким знанием быта, костюмов, обычаев, типографии и архитектуры древней Москвы. Много лет Васнецов преподавал пейзажную живопись в московском Училище живописи, ваяния и зодчества.

Живописные открытия Куинджи получили развитие в творчестве А. А. Рылова. Первые картины художника сразу обратили на себя внимание. Его работам присущи лаконичная строгая композиция, определенность и звучность цвета, они явно картинны, продуманы. Северные пейзажи «У костра» (1898), «С берегов Вятки» (1901) основывались на обширном этюдном материале. Написанные на Каме и Вятке, этюды послужили созданию картины «Зеленый шум» (1904).

В девяностые годы XIX века дебютируют в живописи художники С. Ю. Жуковский, М. Х. Аладжалов, продолжившие левитановскую традицию пейзажа — лирического, сложного по настроению.

Весна и ранняя осень своей живописностью покорили В. К. Бялыницкого-Бирулю, и он в течение всей жизни писал эти пленительные состояния природы, часто вдохновлявшие Левитана.

Строгие и тонкие по настроению пейзажи Севера писал В. В. Переплетчиков. Одновременно с ним работали и ученики В. А. Серова — Л. В. Туржанский, П. П. Петровичев. Серов учил передавать колористические особенности пейзажа обобщенно, избирательно относиться к деталям. Важным элементом изображения в его системе был рисунок, плотно спаянный с живописью. Он утверждал, что искусство передовое, демократическое развивается и совершает художественные открытия, опираясь на мастерство.

Сто лет развития русской пейзажной живописи отмечены значительными художественными достижениями, путь к которым лежал через опыт. Порой он был нелегким. Искусство XIX века познало периоды стремительных взлетов и мучительных пауз, когда казалось бы ясный и прямой путь становился бесперспективным.



А. М. Васнецов. Старая Москва. Улица в Китай-городе начала XVII века. 1900
Apollinary Vasnetsov. Old Moscow. A Street in Kitay-gorod in the Early 17th Century. 1900

В этих испытаниях искусство обретало уверенность и силу. Смелые художественные решения находили романтики, которые отказались от подражания классицистическим образцам и от общего универсального стиля. Изменилась социальная роль художника, он утверждался в звании творца и принял на свои плечи всю полноту нравственной ответственности за созданные произведения. В России до середины 1820-х годов под романтизмом понималось все новое, современное. Если в литературе этого времени сохранилось деление на классиков и романтиков, архаистов и новаторов, то в живописи такого деления не существовало. Новые явления возникали в лоне Академии художеств или рядом с ней.

В развитии пейзажной живописи важную роль сыграл первый руководитель пейзажного класса Семен Щедрин. Он верно почувствовал, что путь пейзажной живописи лежит в русле эволюции от видового пейзажа к картине, изображающей не отвлеченный мифологический пейзаж, а увиденный в природе мотив. Даже виды царских садов, написанные в традиционной манере, содержали в себе много поучительного. Это были первые опыты освоения отечественной живописью северных пейзажных мотивов. Щедрин оказался весьма изобретательным в построении композиции и

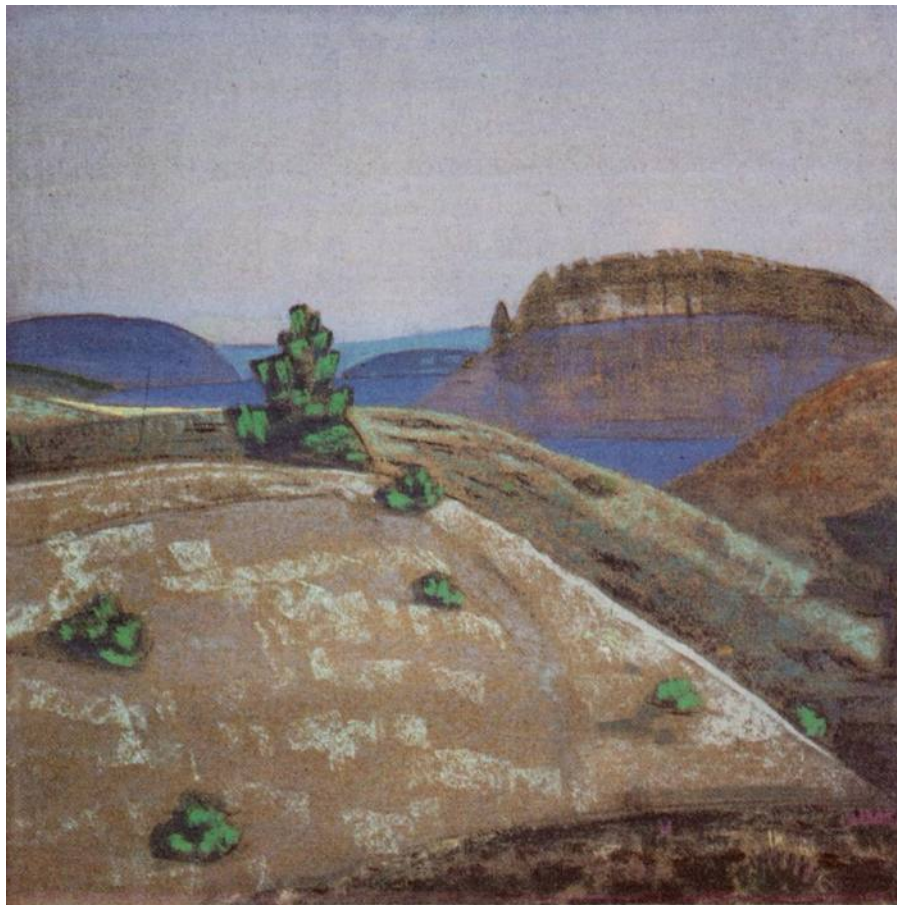


А. А. Рылов. Зеленый шум. 1904
Arkady Rylov. Green Sound. 1904

пространства. В 1803 году он написал замечательный пейзаж «Вид в окрестностях Старой Руссы», который нес в себе новый взгляд на природу⁹⁸. В академических программах в ту пору давались только задания на сочинения пейзажей с руинами.

Поэтика молодого романтизма опиралась на передовые идеи современности. История начинала пониматься как процесс. Складывалось новое отношение к народу и его культуре. В Европе осознанию силы народного движения способствовала Великая французская революция, в России же еще до начала этих событий прокатилась неожиданная для правящих классов волна крестьянской войны 1773—1775 годов под водительством Е. И. Пугачева. В Отечественной войне 1812 года народ показал свою нравственную силу. Это была эпопея, которая уже современниками осознавалась как народная война. Она нашла отражение и в искусстве. Речь идет не о прямом отражении событий войны, хотя и это было немаловажным, а о вызванных войной антигалломанских настроениях. Косвенно это сказалось и на изменении эстетических воззрений. В учебных программах Академия художеств после 1812 года переориентировалась с «героических» руинных пейзажей на отечественные сюжеты с изображением русских деревень, пастухов и сцен с водопоями. Благодаря этим из-

Н. К. Рерих. Пейзаж. 1900-е гг.
Nikolay Roerich. Landscape. 1900s



менениям ученики брали за основу в своей работе не произведения К. Лоррена, а голландский пейзаж, более демократичный и полный живых наблюдений природы. В силу чего итальянизирующее направление, ярким и талантливым представителем которого был Ф. М. Матвеев, стало постепенно восприниматься как периферийное явление.

После Семена Щедрина новые открытия в пейзажной живописи выпали на долю Сильвестра Щедрина и М. Н. Воробьева. Щедрина пришлось преодолевать традиционные, во многом идущие от классицизма приемы построения пространства и вырабатывать новое колористическое видение. Умение наблюдать соотношения света и пространства, изменения цвета в пространстве позволили Щедрину выдвинуться не только в число ведущих русских пейзажистов, но и завоевать признание изощренных знатоков живописи в Италии. Щедрин писал натуру так, как ее видел. Но этот простой путь изображения был сопряжен со множеством трудностей. К концу своей не очень длинной жизни Щедрин, постигший возможности холодного колорита, приблизился к представлению об изменчивости цвета и его зависимости от освещения.

Несколько иным был путь Воробьева. В его творчестве более проявились черты

романтической поэтики. «Томительная ночи повесть», изображение луны, туманов, стремление передать душевную точку, несказанное и невыразимое вовсе не были обязательным условием романтизма. Эти штампы, вошедшие в моду с романтизмом, сами по себе являлись бессмыслицей, пародирующей романтизм. Не случайно Кюхельбекер предлагал разделять романтизм на «истинный» и «мнимый»⁹⁹. Романтизм Воробьева характеризуется музыкальностью восприятия природы. Выявление эмоциональных граней колорита было новым завоеванием пейзажной живописи. Поэтому Воробьев предпочитал писать природу в неустойчивых, переходных состояниях — утром, во время заката солнца, ночью. При всей очевидности романтических устремлений художнику присуща классицистическая объективность в восприятии пейзажа. Эта черта характерна не только для творчества Воробьева, но в целом для русского романтизма. Сильные классицистические тенденции объяснялись сравнительной недолговечностью существования русской светской живописи и французской ориентацией Академии художеств в XVIII веке. Тем не менее еще в XVIII веке русский классицизм отличался приверженностью к натурным наблюдениям. Отвлеченная идеализация не была в почете у русских художников. Ее отсутствие наблюдается в творчестве наших первых классицистов — А. П. Лосенко и П. И. Соколова¹⁰⁰. Русский романтизм объединяла с классицизмом общая художественная школа. Тем не менее романтики отвергали главные принципы классицистической живописной концепции — изображение устойчивого состояния природы, «свернутый» сюжет, когда художник опирался на знание зрителем литературной основы композиции, был ли это миф, историческое предание или классическое литературное произведение. Это объяснялось совершенно неприемлемым для истинных романтиков разделением формы и содержания.

В пейзажной живописи романтизма основным являлось освоение мотивов отечественной природы и, как следствие, поиск соответствующих художественных средств. Произошло постепенное вытеснение репрезентативных видов обыденными пейзажами. Античные руины, вулканы, водопады перестали быть главными мотивами, побуждающими писать пейзаж. Предметом изображения становятся явления, присущие самой природе. Свет, пространство и цвет попадают в поле зрения пейзажистов-новаторов как основные формообразующие элементы композиции. Единственным возможным способом постижения реальных состояний природы со временем стала работа масляными красками непосредственно на натуре.

Это осознал в начале 1820-х годов Венецианов, предвосхитивший метод работы Александра Иванова. Венецианов воспринимал картину как объединяемое светом целое. Художник первым пошел по пути синтеза жанров в станковой картине. С равным вниманием он работал над портретом, жанровыми композициями, пейзажем. Целью его были верность натуре и приближение изображения к естественному восприятию. Без этого он не смог бы создать столь впечатляющие картины крестьянской жизни и труда.

Тем же путем шел Сильвестр Щедрин, а в 1830-е годы на него вступил и Лебедев. В начале 1830-х годов начал работу над картиной «Явление Христа народу»



С. Ю. Жуковский. *Белая ночь*. 1903
Stanislav Zhukovsky. *White Night*. 1903

А. А. Иванов и в процессе этой работы осознал необходимость создания пейзажных этюдов с натуры. Прежде всего художник занялся проблемой цвета, анализом его проявлений в реальных условиях, что нарушило общепринятую иерархию художественных средств живописи, сам метод работы над картиной. Открытия Иванова в полной мере были использованы лишь художниками последней трети XIX столетия.

Тридцатые годы XIX века стали высшей точкой развития романтизма, после чего найденные приемы более или менее удачно использовались пейзажистами. Но развитие живописи продолжалось за счет внутренних процессов. Художники часто писали натурные этюды, нередко композиционно завершенные. Эти работы не экспонировались, но их художественные достоинства были несомненны. Воробьев, Лебедев, Штернберг, Саврасов и другие пейзажисты видели в этюдах возможность изучения природы.

В середине XIX века пейзаж начинает тяготеть к картине, в свою очередь роль пейзажа в картинах становится более значительной. Эффектные изображения и необыкновенные движения света теряют свою привлекательность и отступают перед будничными состояниями природы. Вместе с тем в шестидесятые годы пейзажная



А. П. Рябушкин. Церковь. 1903
Andrey Ryabushkin. Church. 1903

живопись под влиянием демократической эстетики активно вносит в содержание картин социальные мотивы.

Новый взлет отечественного пейзажа начался картиной Саврасова «Грачи прилетели», которая показала огромные возможности, таящиеся в пейзажном жанре. Саврасов нашел образное и композиционное решение, присущее именно пейзажу, не прибегая к заимствованиям, к опыту жанровой живописи, которая в шестидесятые годы достигла впечатляющих успехов. В эти годы развился выдающийся талант Васильева. Молодой художник почувствовал такую сокровенную поэзию пейзажа, которая была сокрыта для многих пейзажистов, и сумел сказать об этом в своих картинах. Крамской считал, «что ему было суждено внести в русский пейзаж то, что последнему недоставало и недостает: поэзии при натуральности исполнения»¹⁰¹.

В 1874 году начинается новый этап развития русской пленэрной живописи. Примечательно, что к пленэру обратились не пейзажисты, а исторические живописцы — Репин и Polenov. В их творчестве с первых шагов заметно желание соединить рисунок и цвет. Значение пленэрной живописи не сводится в их полотнах только к изображению солнечного света и атмосферы или изображению состояния природы, какой она открывается нашим чувствам в тот или иной момент. Работа непосредственно на пленэре привела к новому пониманию роли цвета в живописи. С этого времени цвет стал главным элементом образующим форму¹⁰².

В художественной практике импрессионистов картина нередко писалась непосредственно на натуре. В этом случае художник попадал в определенную зависимость от натуральных наблюдений. Попыткой выйти из подобного положения было создание циклов. Например, Клод Моне пишет циклы «Собор в Руане», «Стога», «Вокзал Сен-Лазар», «Виды Темзы», «Кувшинки», Писсаро создает цикл «Бульвар Монмартр».

То, что импрессионисты стремились запечатлеть непосредственные наблюдения реальности, в какой-то мере ограничивало их творческую свободу, но не снижало высокой художественности их произведений. Сравнительно небольшая группа художников-импрессионистов создала поразительный портрет своего времени. Их пейзажи, городские сценки, образы их современников пленяют мимолетной непринужденностью и жизненным оптимизмом. Но сам по себе импрессионизм как явление в его классической чистоте был довольно непродолжителен.

В русском пейзаже увлечение живописью на пленэре приходится на 1880-е годы. В этот период происходит становление творческой индивидуальности Левитана. В его картинах воплотились характерные черты пейзажной живописи конца XIX века. Левитан раннего периода развивался под влиянием своих учителей Саврасова и Поленова. Если Саврасов приучал своих учеников работать на натуре, прививал им любовь к простым мотивам, то Поленов учил тому, что нужно видеть на натуре. Он учил анализировать цветовые отношения. Своим ученикам Поленов предлагал специальные задания по анализу формы предметов через их характеристику цветом.

В первый период творчества Левитан ориентировался главным образом на наблюдения природы. Его пейзажи несли в себе непосредственные впечатления от мотива. Не сразу он увидел сложную содержательность пейзажа. Со временем натурный этюд из основы картины становился начальным этапом на пути выявления образного содержания. Соответственно строже производился отбор натуральных наблюдений при работе над композицией. Постепенно Левитан приходит к выводу о необходимости использования больших масс цвета, исключающих оптическую вибрацию и создающих более устойчивый глубокий характер образа пейзажа. В творчестве Левитана получила развитие лирико-философская традиция отечественной пейзажной живописи.

В творчестве Куинджи ощутима связь с романтической поэтикой. Но это не ностальгические нотки, чуждые энергичному жизнелюбивому художнику, а обостренное восприятие состояний природы и эффектов света, увиденных в реальности.

Девяностые годы XIX века характеризуются торжеством синкретических тенденций в живописи. Многие художники с одинаковым успехом работают во всех жанрах. Такое взаимовлияние благотворно сказалось и на пейзажной живописи. Расширился круг образных решений, совершенствуются приемы живописной реализации мотива. Цвет приобретает определенную самостоятельность относительно его реального бытия и становится основным элементом в арсенале художественных средств живописцев. Индивидуализируется художественная манера, а нередко художники становятся «специалистами» определенной темы. Новые решения возни-

кают в жанре исторического пейзажа, который предстает перед зрителем в осязаемой достоверности, как, например, в картинах А. Васнецова, В. Васнецова или Рябушкина. Пейзажисты пишут виды Сибири, Заполярья, Средней Азии. Они словно вновь открывают эти края, их привлекает скупость или, наоборот, щедрость красок.

Пейзажная живопись этого времени наравне с другими жанрами питалась прогрессивными художественными идеями. Однако по сравнению с семидесятыми и началом восьмидесятых годов она заметно утрачивает лидирующее положение. Это видно на примере художественной деятельности Абрамцевского или, как его называли иначе, Мамонтовского кружка, образовавшегося по инициативе известного русского мецената Саввы Мамонтова. Художники работали в его подмосковном имении Абрамцево или в московском доме. С деятельностью Абрамцевского кружка связаны имена В. Поленова, И. Репина, М. Врубеля, В. Васнецова, В. Серова, К. Коровина и многих других художников. Они работали в разных жанрах живописи, некоторые успешно проявили себя в театрально-декорационной живописи и декоративном искусстве. Подобная художественная универсальность со временем станет естественной для многих художников.

И, конечно, почти все художники Абрамцевского кружка в большей или меньшей мере занимались пейзажной живописью. Знание пейзажной живописи на профессиональном уровне к концу XIX века стало обязательным для живописцев любой специальности. В целом границы между жанрами в это время стираются, а иерархия жанров, еще четверть века тому назад имевшая место, утратила актуальность. Ценность произведения определялась не принадлежностью к жанру, а только художественными достоинствами.

В пейзажной живописи к концу века становятся очевидными новые черты. От непосредственной, нередко виртуозной фиксации мотива, эстетизации «оставленного мгновенья», художники переходят, по выражению Левитана, к «обдумыванию». Пейзажная картина приобретает философскую содержательность. И эти идеи осуществляет то поколение художников, которое в молодые годы исповедовало принцип, что достаточно запечатлеть природу в соответствии с нашим непосредственным восприятием — такой как мы ее видим.

Теперь визуальное впечатление от пейзажа становится для художника и для зрителя лишь началом постижения природы, вечной тайны ее жизни. В природе становится интересным не ее облик, меняющийся и пленительный, а соотношение бытия человека и бытия природы, поиск соприкосновения физического и этического смысла жизни, преодоление противоречия между ними. Эти идеи требовали своего художественного воплощения. В поисках новых путей живопись перешла грань веков — от девятнадцатого в двадцатый.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 12.
- ² Н. В. Фридман. Батюшков и романтическое движение. — В кн.: Проблемы романтизма. Вып. 1. М., 1967, с. 115, 116.
- ³ З. А. Каменский. Русская эстетика первой трети XIX века. Романтизм. Эстетические идеи декабризма. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2. М., 1974, с. 21.
- ⁴ А. С. Пушкин. Поли. собр. соч. в 6-ти т. Т. 5. М., 1953, с. 117.
- ⁵ Ф.-В. Шеллинг. Философия искусства. М., 1966, с. 242.
- ⁶ А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII — начала XIX века. М., 1953, с. 117.
- ⁷ К. Н. Батюшков. Сочинения. М., 1955, с. 330.
- ⁸ (Н. И. Гнедич). Академия художеств (выставка). — Сын отечества. 1820, ч. 64, с. 257.
- ⁹ Письмо к издателю Ал-ра Бестужева. — Там же, ч. 65, с. 161.
- ¹⁰ Ф.-В. Шеллинг. Ук. соч., с. 246.
- ¹¹ ОР ГПБ, ф. 542, л. 9 об., 10.
- ¹² Теодор Жерико — Орасу Берне. Лондон, 1 мая 1821 г. — В кн.: Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1967, с. 114.
- ¹³ Камилль Коре — Абелью Осмону. Рим, март 1926 г. — Там же, с. 181.
- ¹⁴ Джон Констебл — Фишеру. 8 мая 1824 г. — Там же, с. 333.
- ¹⁵ А. Г. Венецианов. Статьи, письма, современники о художнике. Л., 1980, с. 49.
- ¹⁶ Там же, с. 58.
- ¹⁷ Цит. по: Н. А. Рамазанов. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863, с. 28.
- Леонардо да Винчи писал: «Живопись только потому доступна зрителям, что она заставляет казаться рельефным и отделяющимся от стены то, что на самом деле ничто, а краски доставляют лишь почет мастерам, их делающим, так как в них нет ничего удивительного, кроме красоты; эта же красота является заслугой не живописца, а того, кто породил краски. И какая-нибудь вещь может быть одета безобразными красками и удивлять собой зрителей, так как она кажется рельефной». — Мастера искусства об искусстве. Т. 2. М., 1966, с. 120.
- ¹⁹ «И мы говорили, — утверждает Л.-Б. Альберти, — что для живописца белое и черное выражают свет и тень и что все прочие цвета — как бы материя, к которой он прибавляет больше или меньше тени или света». — Там же, с. 45.
- ²⁰ «Тот, кто избегает теней, избегает славы искусства у благородных умов и приобретает ее у невежественной черни, которая не хочет от живописи ничего другого, кроме красоты красок, забывая вовсе красоту и чудесность показывать рельефным плоский предмет». — Цит. по: Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981, с. 368.
- ²¹ «Прерванные лучи либо возвращаются туда, откуда пришли, либо направляются в другое место... Но достаточно сказать, что эти изогнутые лучи несут с собой тот цвет, который они находят на поверхности. Ты ведь видишь, что гуляющий по луку на солнце кажется зеленым с лица». — Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 25.
- ²² Последовательность, с которой выявлялись именно постоянные качества мира, с очевидностью прослеживается в отрывке Леонардо да Винчи из так называемого Манускрипта Ашбернхем. Художник дает подробный совет, как предохранить модель от случайных эффектов, в том числе и от рефлексов: «Если у тебя есть двор, который ты можешь покрыть по своему усмотрению полотняным навесом, то такое освещение будет хорошим; или же, когда ты собираешься кого-нибудь портретировать, то рисуй его в дурную погоду, к ве-

черу, поставь портретируемого спиной у одной из стен этого двора. Обрати внимание на улицах, под вечер, на лица мужчин и женщин, (или) в дурную погоду, какая прелесть и нежность видны на них. Итак, живописец, ты должен иметь приспособленный двор, со стенами, окрашенными в черный цвет (чтобы не было рефлексов. — В. П.), с несколько выступающей крышей над этими стенами. Этот двор должен быть шириною в десять локтей, длиною в двадцать и высотой в десять. И если ты не закроешь его навесом, то рисуй портретное произведение под вечер или когда облачно или туманно. Это совершенный воздух (т. е. освещение). — Мастера искусства об искусстве. Т. 2, с. 133, 134.

- ²³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч. Т. 20, с. 348, 349.
- ²⁴ Воспоминания Бестужевых. М. — Л., 1951, с. 131.
- ²⁵ «В первом десятилетии XIX в. русская критика, осознавая и осмысливая новые литературные идеи и веяния, еще не пользуется собственно понятием «романтизм». Оно станет достоянием и инструментом нашей литературно-критической и теоретической мысли лишь в конце второго десятилетия XIX в.» (А. С. Курлов. Начало теоретического осознания романтизма русской критикой. — В кн.: История романтизма в русской литературе. 1790—1825. М., 1979, с. 168).
- ²⁶ А. Р. Куник. Изобразительное искусство в системе декабристской эстетики. — В кн.: Декабристы и русская культура. Л., 1976, с. 269.
- В. Г. Белинский. Поли. собр. соч. в 5-ти т. Т. 5. М., 1953—1959, с. 213.
- ²⁸ Программа 1809 г. предлагала «представить водопад в гористых местах» (П. Н. Петров. Сборник материалов для истории С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Т. 1. СПб., 1864, с. 530). В 1812 г. следовало «представить отдохновение рогатого скота в небольшом числе близ развалин древнего здания» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, л. 2988, 1812 г., л. 4, 4 об.). В 1815 г. опять требовалось «представить отдых рогатого скота близ селения, или часть древнего здания, означа на горизонте город при суходолной реке» (П. Н. Петров. Сборник материалов... Т. 2, с. 60). В этой программе предоставлялась свобода в выборе между «селением» или частью «древнего здания». В программе 1818 г. появляются новые условия, которые раньше не оговаривались. Внимание конкурентов обращено на состояние атмосферы: «При ясном с одной стороны небе, где после заката солнца ярко еще блестит горизонт, с другой стороны представить несколько облаков, позлащенных вечерним светом солнца, в переднем плане изобразить ручей, падающий с несколько возвышенной скалы, разные холмистые планы и несколько строений, у ручья или его водопада поставить пастуха, пригнавшего стадо для утоления жажды после жаркого дня» (ЦГИА, ф. 789, оп. 20 (Оленин), л. 16, 1818 г., л. 3 об.).
- ²⁹ ЦГИА, ф. 789, оп. 20 (Оленин), л. 2, 1821 г., л. 1 об.
- ³⁰ Письмо издателя к его высокопревосходительству Ивану Ивановичу Дмитриеву о выставке в Академии художеств. — Отечественные записки, 1821, ч. 7, с. 386.
- ³¹ А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж..., с. 261.
- ³² А. А. Федоров-Давыдов. Раннее творчество Левитана. — Искусство, 1962, № 8, с. 51.
- ³³ В. С. Турчин. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М., 1981, с. 449.
- ³⁴ Н. Н. Волков. Цвет в живописи. М., 1965, с. 170.
- ³⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 554.
- ³⁶ П. А. Вяземский. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 69.

³⁷ Например, И. Я. Кронебергу принадлежит одно из опровержений классицистической теории подражания. Диалог между классицистом А. и романтиком Б. завершается следующими репликами: «А. Если ты так непонятен и такой ужасный материалист, то вот тебе правило, правило золотое! Подражай природе, но украшай ее! — Б. Теперь опять одна только природа, и эта природа хороша, для сего «подражай ей», и эта же природа опять не годится, посему «украшай ее». Понимаю. Человек, занимающийся изящным искусством, есть бессмысленная обезьяна, подражающая образцу, не заслуживающему подражания. Так?» — Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2, с. 289, 290.

³⁸ Инструкция императорской Академии художеств г-ну академику Максиму Никифоровичу Воробьеву, перспективному живописцу и учителю по сей части, в Воспитательном училище сей Академии. — П. Н. Петров. Сборник материалов... Т. 2, с. 455.

³⁹ А. Н. Оленин. Изложение средств к исполнению главных предназначений нового образования императорской Академии художеств, предлагаемые президентом господам действительным и почетным сей Академии членам художникам. Спб., 1831, с. 87.

⁴⁰ Ф. Г. Солнцев. Моя жизнь и художественно-археологические труды. — Русская старина, 1876. Т. 14, с. 631.

⁴¹ Там же, т. 15, с. 318.

⁴² Н. И. Гнедич. Собр. соч. Т. 3. Спб., 1903, с. 5.

⁴³ О. М. Сомов. Ук. соч., с. 548.

⁴⁴ К. Ф. Рылеев. Несколько мыслей о поэзии. — В кн.: Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2, с. 588.

⁴⁵ В. И. Григорович. Науки и искусства. — Там же, т. 1, с. 367.

⁴⁶ Мастера искусства об искусстве. Т. 6. М., 1969, с. 126.

⁴⁷ Северный вестник, 1804, ч. 4, с. 328.

⁴⁸ РКБ ОР, ф. 542, л. 541, л. 23. Здесь же Щедрин отмечает, что Матвеев «означает как колером, так и рисунком разные качества деревьев».

⁴⁹ В одном из писем Щедрин писал, что его восхищают «одни только рубища, как живописца, и чем кто больше испачкан и оборван, тот мне и милее, тому только я и кланяюсь в пояс, чтобы пришел постоять у меня на натуре». — Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 6, с. 246.

⁵⁰ «Часов однообразный бой / Томительная ночи повесть! / Язык для всех равно чужой / И внятный каждому как совесть! / Кто без тоски внимал из нас, / Среди всемирного молчанья, / Глухие времена стенанья, / Пророчески-прощальный глас» /, — писал Ф. И. Тютчев в 1829 г. — Ф. И. Тютчев. Лирика, Т. 1. М., 1966, с. 18.

В. К. Кюхельбекер писал в 1824 году о таких романтических штампах: «Картины везде одни и те же: луна, которая, разумеется, *уныла и бледна*, скалы и дубравы, где их никогда не бывало, лес, за которым сто раз представляется заходящее солнце, вечерняя заря; изредка длинные тени и привидения, что-то невидимое, что-то неведомое, пошлые иносказания, безвкусные олицетворения *труда, неги, покоя, веселия, печали, лени* писателя и *скуки* читателя; в особенности же *туман*: туман над водами, туманы над бором, туманы над полями, туман в голове сочинителя». — Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. 2, с. 573.

⁵² Н. Н. Волков писал: «Глаз человека замечает то, что нужно увидеть. Способ видения красок природы — это вопрос выбора, вопрос конкретной задачи и, может быть, в еще большей степени вопрос воспитания (художники говорят обычно о «постановке») глаза». О рефлексх Волков пишет: «Чтобы яснее увидеть рефлексы, надо на время отказаться от зрительного анализа формы предмета». — П. Н. Волков. Цвет в живописи, с. 32, 34.

⁵³ Так, например, на выставке 1836 года ученики Ф. Х. Гагенцер и Р. Гильс экспонировали копии картин Щедрина и

Робера. — Вестник изящных искусств, 1888, т. 6, вып. 4, с. 322.

⁵⁴ Ф. Петрушевский. Воспоминания о М. Н. Воробьеве. — Художественные новости. Приложение к журналу «Вестник изящных искусств», 1888, т. 6, № 21, стб. 501.

⁵⁵ Н. Рамзанов. Ук. соч., с. 29. М. Н. Воробьев весьма хорошо играл на скрипке, музицировал в салоне Вильегорских.

⁵⁶ См.: Художественная газета, 1838, № 18, с. 580.

⁵⁷ С 1840 г., после смерти жены, Воробьев болел и писал очень мало.

⁵⁸ Воробьев не тяготел в своем творчестве к внешним эффектам. В 1845 г. во время путешествия по Италии он писал, что хочет «в Питер, на родину, и представил себе скромную Новую (Смерду?), право она мила, вить нет ни огромных гор, ни безмерного моря, но маленькая речка, хозяйственно устроенный сад, дом...» и через несколько строчек добавляет: «Глаза мои почти уже устали от огромных гор». — ГРМ, ОР, ф. 31, ед. хр. 56, л. 8 об.

⁵⁹ В Русском музее хранятся его рисунки «У немецкого трактира на Крестовском острове», «Крестьяне».

⁶⁰ Письмо В. И. Григоровичу от 14.10.1835 г. — ГРМ, ОР, ф. 22, ед. хр. 58, л. 2, 2 об.

⁶¹ И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах. Т. 1. М., 1965, с. 318.

⁶² Цит. по: Ф. И. Булгаков. И. К. Айвазовский и его произведения. Спб., 1901, с. 26.

⁶³ Н. В. Гоголь. Последний день Помпеи (картина Брюллова). — Цит. по: Русские писатели об изобразительном искусстве. Л., 1976, с. 43.

⁶⁴ Мы не встречаем среди этюдов Иванова таких, в которых властвовал бы эффект света в духе романтической поэтики. Иванов представлял себе время очень конкретно и буднично.

⁶⁵ А. А. Иванов. Его жизнь и переписка. 1806—1858. Спб., 1880, с. 400, 401.

⁶⁶ Там же, с. 186.

⁶⁷ Характеризуя работу А. К. Саврасова над картиной «Морской берег в окрестностях Ораниенбаума» (1854), Ф. С. Мальцева пишет: «Стремясь приблизить исполнение рисунка к живописным задачам будущей картины, Саврасов, вероятно, и использовал здесь дополнительно полюбоившийся ему прием поддвигивания рисунка сепией». — Ф. С. Мальцева. А. К. Саврасов. Жизнь и творчество. М., 1977, с. 32.

⁶⁸ А. Н. Майков. Выставка картин г. Айвазовского в 1847 году. — Цит. по: Русские писатели об изобразительном искусстве, с. 108.

⁶⁹ «Принцип, установленный Николаем I и Бенкендорфом еще после разгрома декабристов: отсутствие славословия в адрес правительства, молчание есть признак неблагонадежности — особо возымел действие во время «мрачного семилетия». — Б. Ф. Егоров. Борьба эстетических идей в России середины XIX века. Л., 1982, с. 18.

⁷⁰ Там же, с. 21.

⁷¹ Там же.

⁷² Ф. М. Достоевский. Выставка в Академии художеств за 1860/61 год. — Цит. по: Русские писатели об изобразительном искусстве, с. 166.

⁷³ Дело об учреждении при императорской Академии художеств класса пейзажной живописи. — ЦГИА, ф. 789, оп. 6, ед. хр. 103, л. 15.

⁷⁴ Дело по вопросу об основании в г. Киеве главного центра местопребывания пенсионеров императорской Академии художеств и об учреждении в этом городе рисовальной школы. — ЦГИА, ф. 789, оп. 6, ед. хр. 219, л. 1, 2.

⁷⁵ Там же, л. 22.

И. Н. Крамской позже писал о результатах поездки Ф. А. Васильева на Волгу: «По возвращении я его почти не узнал, до того в какие-нибудь 4 месяца он вырос и сложил-

ся — лицом и характером. Успехи его в это время были громадными. Он привез много рисунков, этюдов, начатых картин и еще больше планов». — И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 1, с. 406.

Цит. по: Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964, с. 66.

⁷⁸ Там же, с. 75.

⁷⁹ Там же, с. 111.

⁸⁰ И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 1, с. 233.

⁸¹ И. Е. Репин — И. Н. Крамскому [Париж], 31 марта 1874 г. — Мастера искусства об искусстве. Т. 7, с. 41.

⁸² И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Т. 1. М., 1948, с. 93, 94. Два года позже, в 1876 г., Крамской писал Стасову: «В технике усилиями наиболее талантливых французов очень много сделано: есть что-то нематериальное, шевелящееся в их живописи, раз; и потом, явление импрессионистов, этих смешных и осмеиваемых людей, утверждающих, что все искусство изогалось, что все фальшиво, и живопись и рисунок, а тем более картины, сочинение, надо воротиться [...] к детству [...]. Знаете, это просто гениально! По-моему, одна эта мысль, не как мысль, а как дело, дает все права на глубокое сочувствие и первенствующую роль. Народ, который способен над собою делать эксперименты подобного рода, — живой народ». — И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 1, с. 345.

⁸¹ ЦГИА, ф. 789, оп. 9, ед. хр. 102, л. 4.

⁸⁴ И. И. Шишкин. Переписка, дневник, современники о художнике. Л., 1984, с. 254.

⁸⁵ В статье «Архип Иванович Куинджи как художник» И. Е. Репин писал: «Свет-очарование и сила света, его иллюзия были его целью». — В кн.: Далекое близкое. Л., 1982, с. 341.

⁸⁶ Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма, документы, воспоминания. М., 1963, с. 1.

⁸⁷ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 30.

⁸⁸ Перед этой картиной Н. Н. Ге воскликнул: «Вот она, матушка Москва, во всей своей истинности (...) Серенькая и не всегда нарядная (...) Как он легко и правдиво передал (...) Как у него этот снег правдиво зацепился за выступы моста». — А. Мошин. На выставке картин с художником Н. Н. Ге. — Новь. СПб., 1897, № 18, с. 448.

⁸⁹ Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Л., 1959, с. 35.

⁹⁰ И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 2, с. 214.

⁹¹ «Московский дворик», тогда же были написаны «Заросший пруд», «Старая мельница», «Пруд с лягушками», «Чер-

ная олонекская лодочка на Свином ручье». Батальные сюжеты были чужды Поленову, хотя он был добровольцем в Сербии и за участие в боях в октябре—ноябре 1876 г. был награжден Таковским крестом и медалью «За храбрость».

⁹² Цит. по: Е. В. Сахарова. Ук. соч., с. 551.

⁹³ И. Е. Репин. Далекое близкое. Л., 1982, с. 358.

⁹⁴ Б. В. Астафьев (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.—М., 1966, с. 203.

⁹⁰ А. А. Федоров-Давыдов. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. 1860—1900. М., 1976, с. 175.

⁹⁶ И. И. Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 217.

⁹¹ Цит. по: И. И. Шикин. Ук. соч., с. 232.

⁹⁸ Кроме этой картины, у С. Ф. Шедрина есть еще «чистые» пейзажи — «Вид в окрестностях Петербурга» (1780-е гг.), «Пейзаж с пастухами и стадом».

⁹⁹ Определение этих понятий он дал в своей статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие». — Мнемозина, 1824, ч. 2, с. 29—44.

¹⁰⁰ Характеризуя А. П. Лосенко, исследователь его творчества А. Л. Каганович писал: «Новым для русской живописи явилось большое внимание к этюдной работе, которой он придавал огромное значение. Его рисунки с натуры способствовали реалистической выразительности образов». — А. Л. Каганович. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М., 1963, с. 243. Исследователь творчества П. И. Соколова В. И. Кандыба так характеризует русского классициста: «Ни в его живописи, ни в рисунке догмы идеального обобщения не отменяют необъятного богатства жизненных впечатлений» (В. И. Кандыба. П. И. Соколов и русская историческая картина XVIII века. — В кн.: Научно-методические записки ДПИИ. Владивосток, 1975, с. 42).

¹⁰¹ И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 2, с. 407.

¹⁰² И. Н. Крамской писал в апреле 1873 г. В. Д. Поленову в Париж: «Мне ясно до очевидности, что наступила пора и для русских художников начать писать действительно. До сих пор мы, в большинстве случаев полагали, что можем каких-нибудь французикув шапками закидать (это десять человек-то!). Но, боже мой, что за штука такая живопись? Счастлив тот, кто ровно ничего не понимает, что значит *писать*, какое блаженное состояние, какая наивность и несокрушимое олимпийское спокойствие: развел краски, домазал до края, а если не хватило красочки, то разбавил маслицем — и готово! Чудесно!

Это великое недоразумение спасло всех нас от самоубийства, т. е. давало силу заблуждаться и думать, что и у нас есть живопись!» — И. Н. Крамской. Ук. соч., т. 1, с. 295, 296.



1. Ф. Я. Алексеев. Вид на Воскресенские и Никольские ворота и Неглинный мост от Тверской улицы в Москве. 1811
Fedor. Alexeyev. View of the Voskresensky and Nikolsky Gates and the Neglinny Bridge from Tverskaya Street in Moscow. 1811



2. Ф. Я. Алексеев. Красная площадь в Москве. 1801
Fedor Alexeyev. Red Square in Moscow. 1801



3. Ф. М. Матвеев. Вид виллы Адриана близ Рима
Fedor Matveyev. View of Adrian's Villa near Rome.



4. Ф. М. Матвеев. Пейзаж с фигурами в античных одеждах
Fedor Matveyev. Landscape with Figures in Antique Clothes



5. Ф. М. Матвеев. Пейзаж в Швейцарии. 1818
Fedor Matveyev. Landscape in Switzerland. 1818



6. М. Н. Воробьев. Вид Московского Кремля со стороны Устьинского моста. 1818
Maxim Vorobyev. View of the Moscow Kremlin Seen from the Ustyinsky Bridge. 1818
7. М. Н. Воробьев. Вид Московского Кремля со стороны Каменного моста. 1819
Maxim Vorobyev. View of the Moscow Kremlin Seen from the Kamenny Bridge. 1819



8. С. М. Воробьев. Вид на мызе Фаль гр. А. Х. Бенкендорфа близ Ревеля. 1837
Sokrat Vorobyev. View of the Count Alexandre Benkendorf's Farmstead of Fahl near Revel. 1837



9. А. В. Тыранов. Вид на реке Тосно близ села Никольского. 1827
Alexey Tyranov. View of the River Tosno near the Village of Nikolskoye. 1827



10. С. Ф. Щедрин. Набережная Санта Лючия в Неаполе. Вторая половина 1820-х гг.
Sylvester Shchedrin. Santa Lucia Embankment in Naples. Late 1820s



11. С. Ф. Щедрин. Озеро Альбано в окрестностях Рима. Не позднее 1825 г.
Sylvester Shchedrin. Lake Albano in the Environs of Rome. Not later than 1825



12. С. Ф. Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. 1823
Sylvester Shchedrin. New Rome. St. Angel's Castle. 1823



13. С. Ф. Щедрин. Водопад в Тиволи близ Рима. 1823"
Sylvestre Shtchedrin. Fall in Tivoli near Rome. 1823



14. С. Ф. Шедрин. Вид Амальфи близ Неаполя. 1826
Sylvester Shchedrin. View of Amalfi near Naples. 1826



15. С. Ф. Щедрин. Вид Неаполя. Набережная Санта Лючия. 1829
Sylvester Shtchedrin. View of Naples Santa Lucia Embankment. 1829



16, S v l w S T ^{вид 3 ГР 3} На „езувий „ Каstellо „ ель „ во в ^ Унную ночь. Вторая половина 1820-х гг.
the 1820s ^{дnn_v,ew ГГО т 3 GrOM „ n the Vesuvius and Castell „ dell, 0 vo in *} Moonlit Night. Second half of



17. С. Ф. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. 1828
Sylvester Shtchedrin. Verandah Entwined with Grapes. 1828



18. М. И. Лебедев. Васильково. Имение инспектора Академии художеств А. И. Крутова. 1833
Mikhail Lebedev. Vasilkovo. Estate of A. Krutov, the Inspector of the Academy of Fine Arts. 1833



19. М. И. Лебедев. Вид Кастель-Гандольфо близ Рима. 1836
Mikhail Lebedev. View of Castel Gandolfo near Rome. 1836



20. П. В. Басин. Вид в окрестностях Субиако. 1822 (?)
Pyotr Basin. View of the Environs of Subiaco. 1822(?)



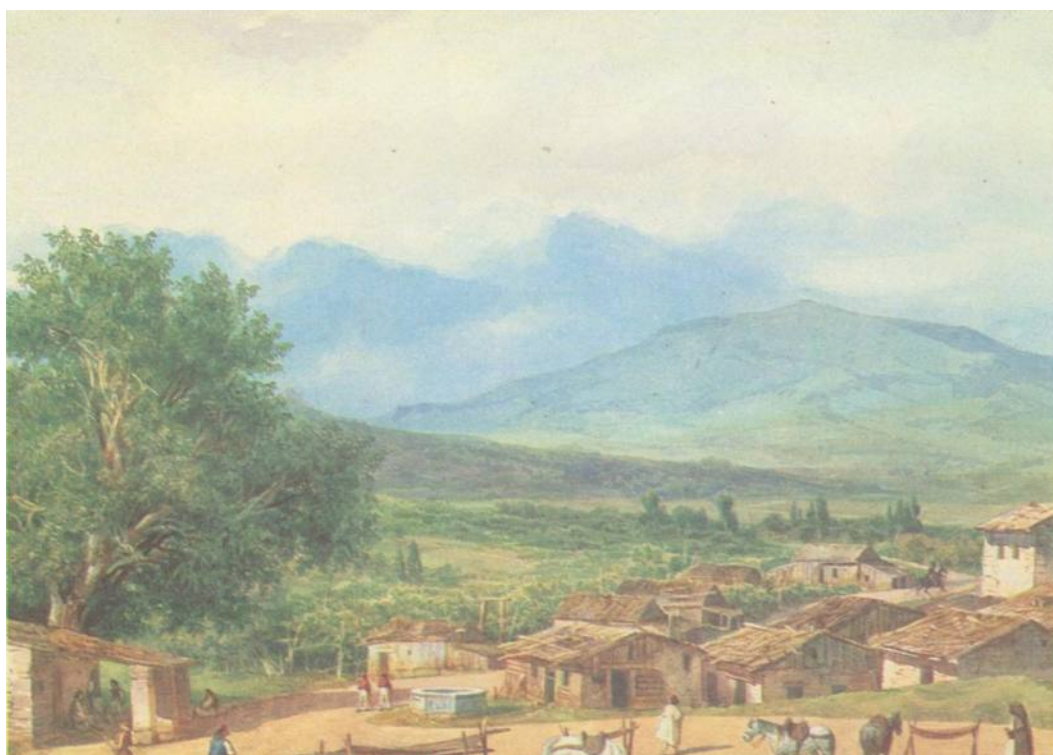
21. П. В. Басин. Пирамидальные тополя. 1820-е гг.
Pyotr Basin. Pyramidal Poplars. 1820s



22. А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. 1823—1824
Alexey Venetsianov. Sleeping Shepherd. 1823—1824



23. А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. Середина 1820-х гг.
Alexey Venetsianov. Harvest Time. Summer. Mid-1820s



24. К. П. Брюллов. Храм Аполлона Эпикурийского в Фигалии. 1835
Karl Brullov. Temple of Apollo the Epicurean in Figalin. 1835
25. К. П. Брюллов. Деревня св. Рокка близ города Корфу. 1835
Karl Brullov. St. Roch Village near the Town of Corfu. 1835



26. К. П. Брюллов. Дорога в Синано после грозы. 1835

Karl Brullov. Road to Sinano after the Storm. 1835

27. К. П. Брюллов. Долина Дельфийская. 1835

Karl Brullov. Delphian Valley. 1835



28. А. Н. Мордвинов. Вид Большого канала в Венеции. 1853
Alexey Mordvinov. View of the Grand Canal in Venice. 1853



29. Н. Г. Чернецов. Вид на Волге. 1852
Nikanor Tchernetsov. View of the Volga. 1852



30. Н. Г. Чернецов. Вид Юрьевца-Поволжского. 1851
Nikanor Tchernetsov. View of Yuryevets. 1851



31. Н. Г. Чернецов. Грот в окрестностях Рима. 1840-е гг.
Nikanor Tchernetsov. Grotto in the Environs of Rome. 1840s

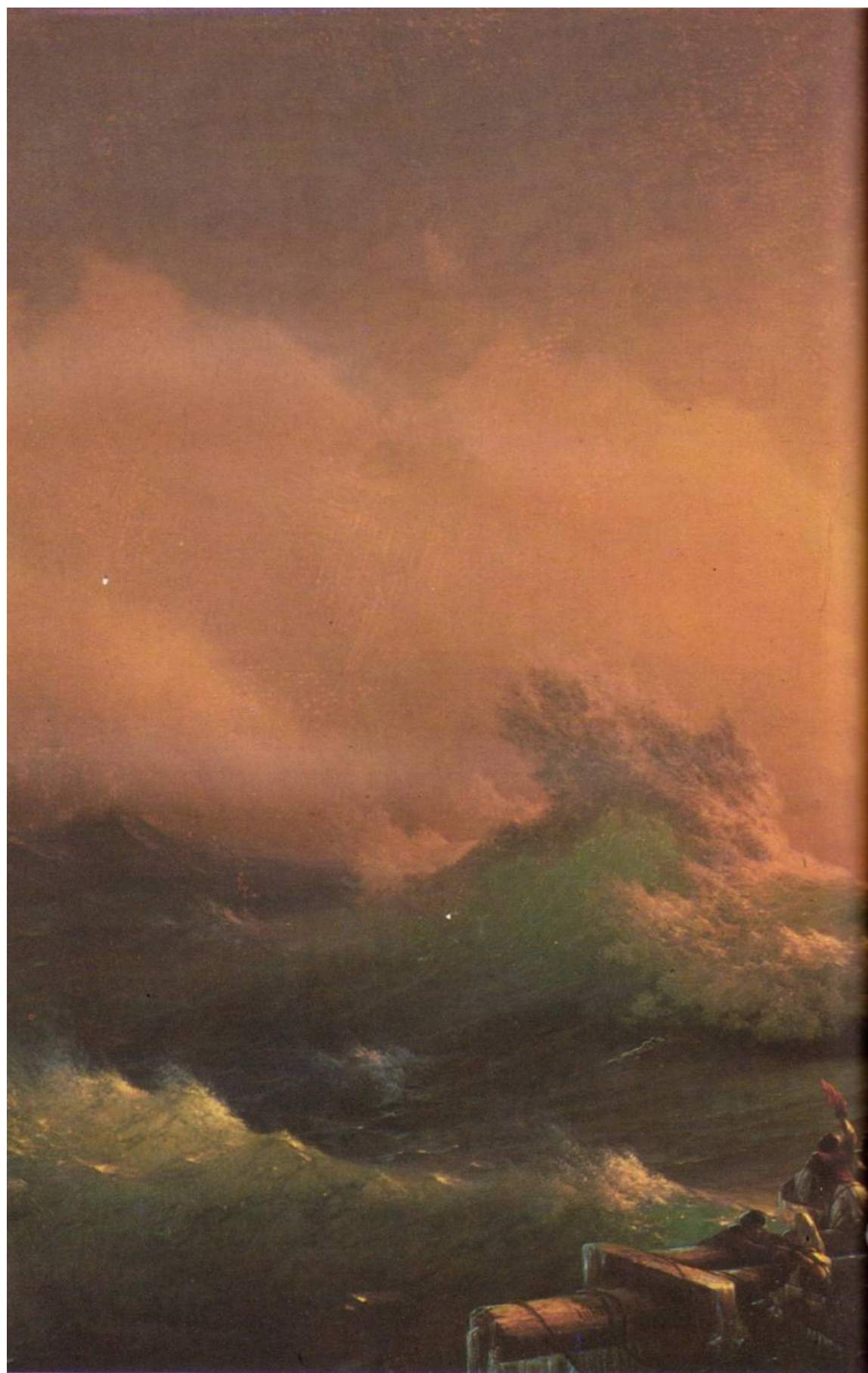


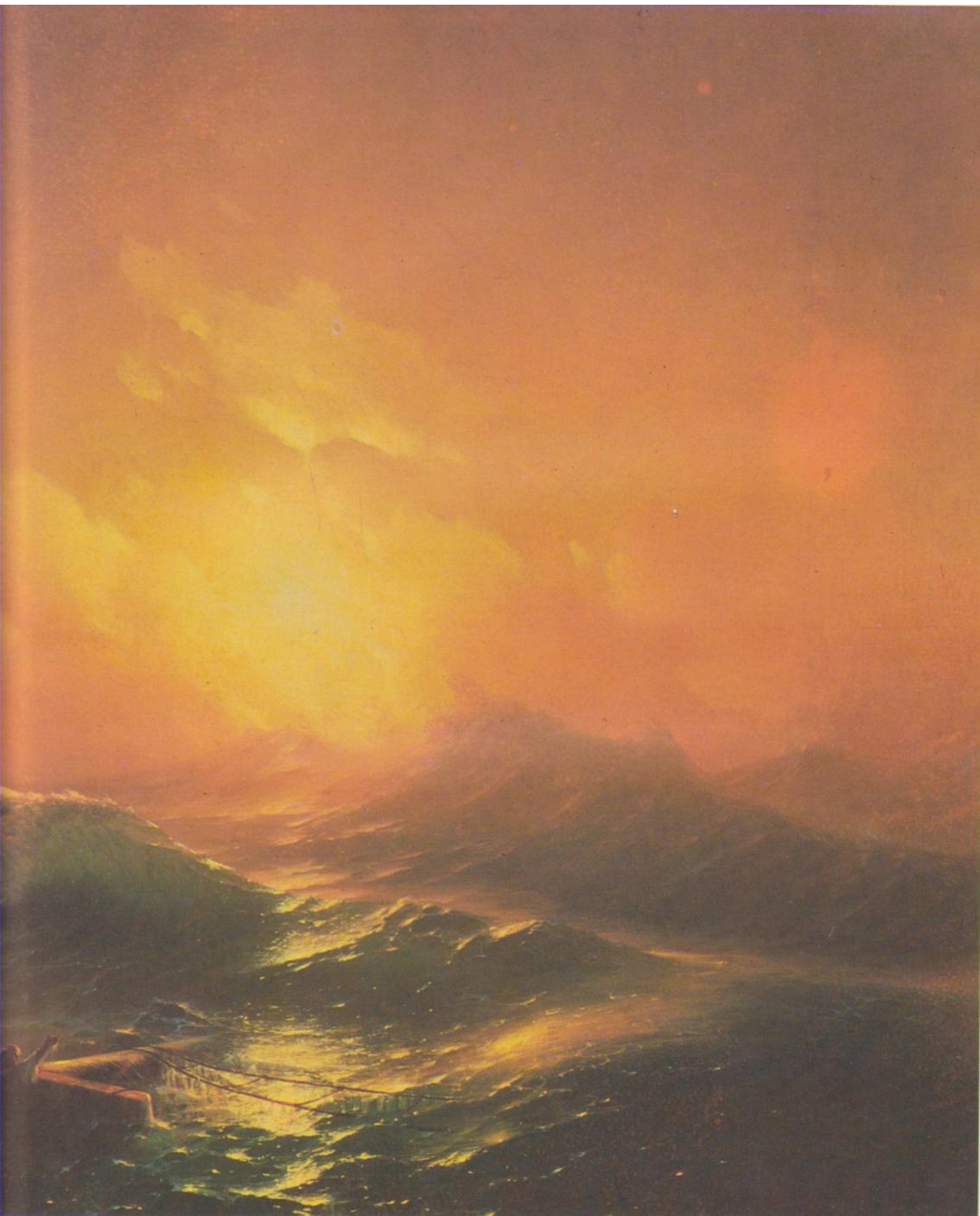
32. Г. В. Сорока. Вид в усадьбе Островки. Конец 1840-х гг.
Grigory Soroka. View of the Estate Ostrovky. Late 1840s



33. Г. В. Сорока. Рыбаки. Вторая половина 1840-х гг.
Grigory Soroka. Fishers. Second half of the 1840s

34. И. К. Айвазовский. Десятый вал. 1869
Ivan Aywazowsky. Ninth Wave. 1869







35. И. К. Айвазовский. Аул Гуниб в Дагестане. 1869
Ivan Aywazowsky. Aul Gunib in Daghestan. 1869



36. И. К. Айвазовский. Гондольер на море ночью. 1843
 Ivan Aywazowsky. Gondolier in the Sea at Night. 1843
37. И. К. Айвазовский. Лунная ночь. 1849
 Ian Aywazowsky. Moonlit Night. 1849



38. И. К. Айвазовский. Русская эскадра на Севастопольском рейде. 1846
Ivan Aywazowsky. Russian Squadron on the Sebastopol Raid. 1846



39. И. К. Айвазовский. Вид на Везувий в лунную ночь. 1858
Ivan Aivazovsky. View of the Vesuvius in Moonlit Night. 1858



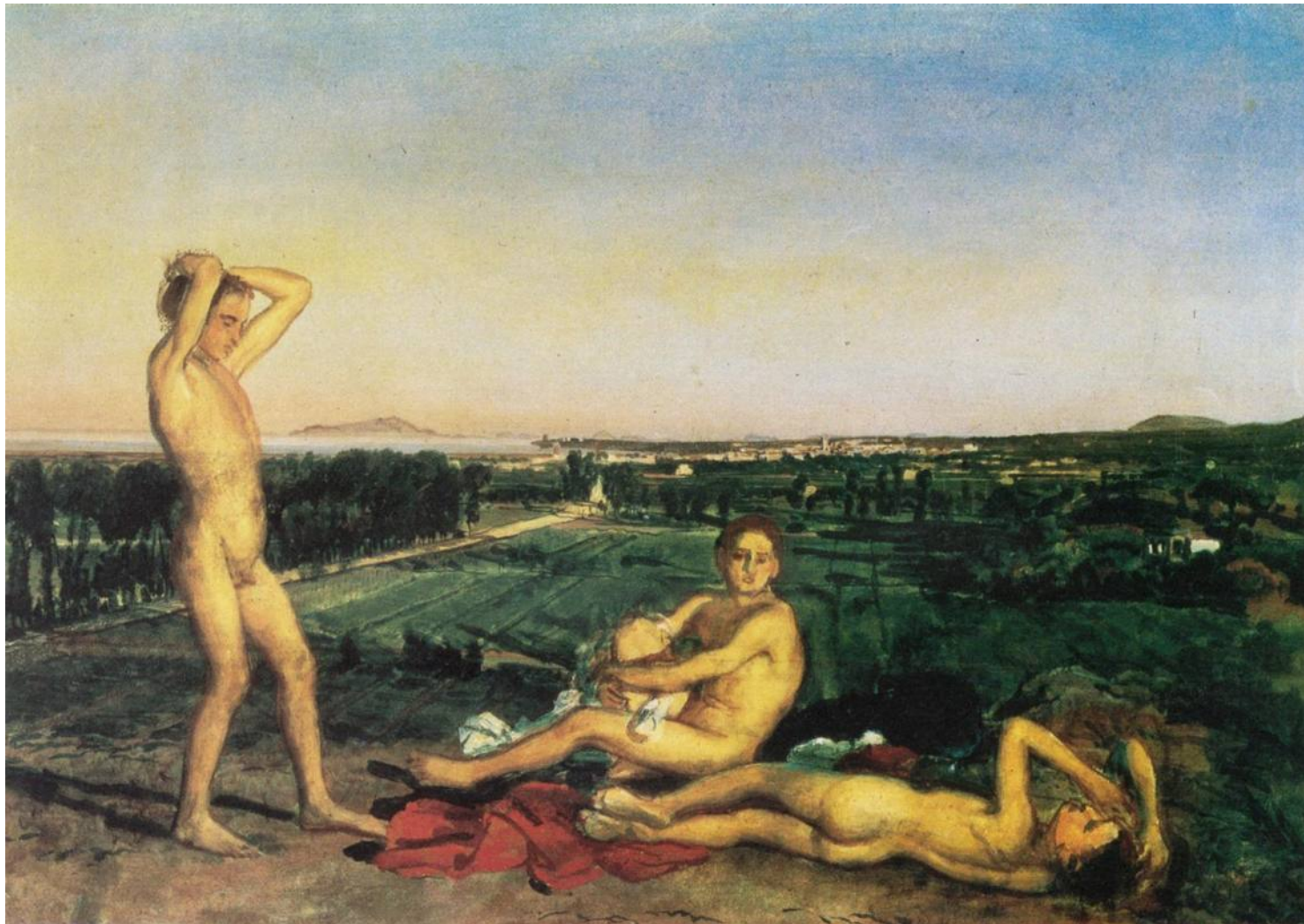
40. К. И. Рабус. Вид на Алексеевский монастырь. 1838
Karl Rabus. View of the Alexeyevsky Monastery. 1838



41. М. И. Бочаров. Вид на Московский Кремль и Замоскворечье ночью. 1849
Mikhail Bocharov. View of the Moscow Kremlin and Zamoskvorechye at Night. 1849



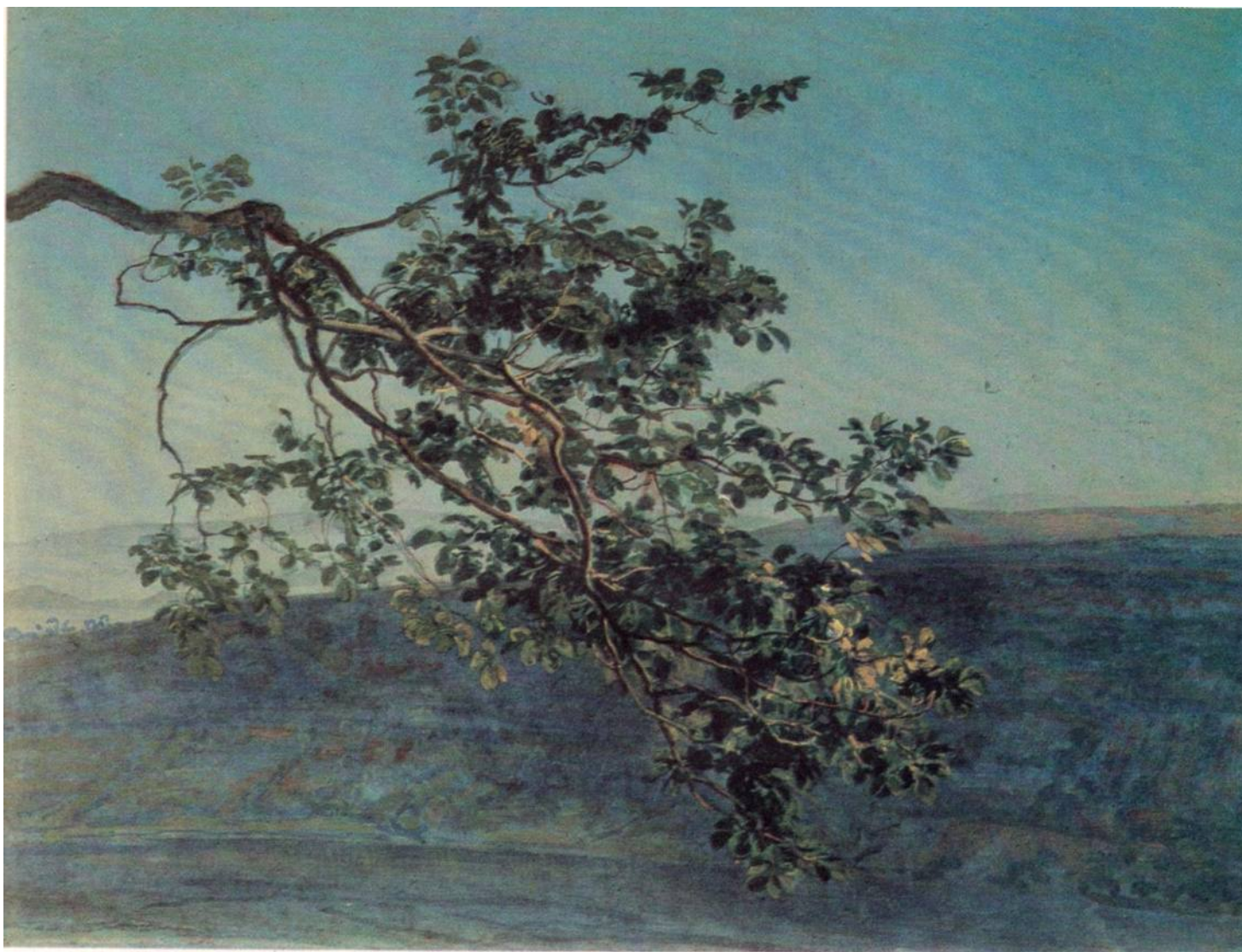
42. А. А. Иванов. Аппиева дорога при закате солнца. 1845
Alexandre Ivanov. Via Appia at Sunset. 1845



43. А. А. Иванов. На берегу Неаполитанского залива. Около 1850 г.
Alexandre Ivanov. On the Coast of the Neapolitan Bay. About 1850



44. А. А. Иванов. Вода и камни под Полаццуоло близ Флоренции
Alexandre Ivanov. Water and Rocks at Palazzuolo near Florence



45. А. А. Иванов. Ветка
Alexandre Ivanov. Branch



46. А. П. Боголюбов. Андреевская слобода. 1888
Alexey Bogolyubov. Andreyevskaya Village. 1888



47. А. П. Боголюбов. Голицынская больница в Москве. 1880
Alexey Bogolyubov. Golitsin's Hospital in Moscow. 1880

48. А. П. Боголюбов. Москва. 1883
Alexey Bogolyubov. Moscow. 1883



49. М. К. Клодт. У плотины. 1864
Mikhail Klodt. At the Dam. 1864



50. М. К. Клодт. Сосновый лес
Mikhail Klodt. Pine-Tree Forest

51. А. К. Саврасов. Вид на Кремль в
ненастную погоду. 1851
Alexey Savrasov. View of the Kremlin
in Foul Weather. 1851







52. А. К. Саврасов. Ранняя весна. 1870-е гг.
Alexey Savrasov. Early Spring. 1870s



53. А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871
Alexey Savrasov. Rooks Are Home Again. 1871



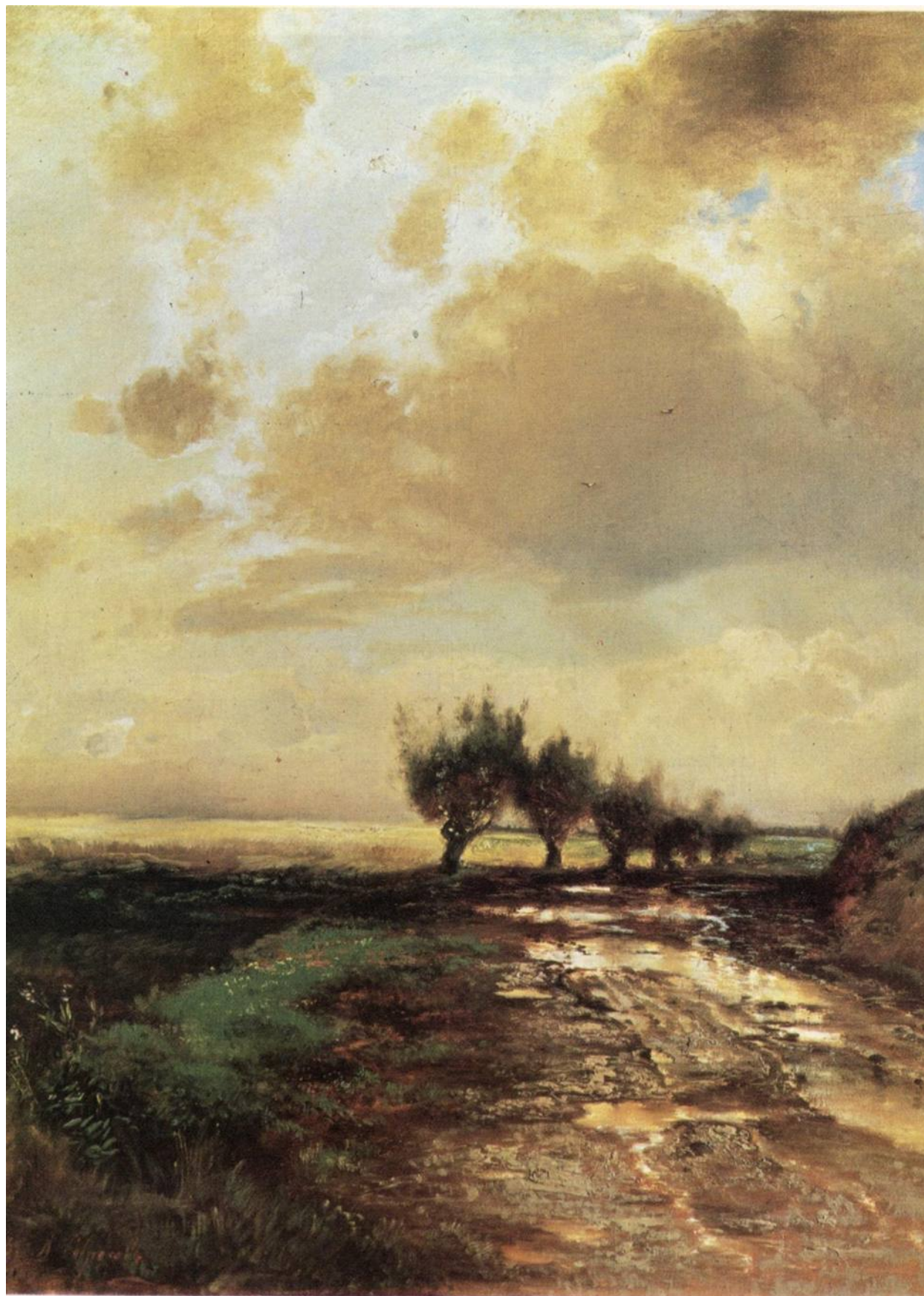
54. А. К. Саврасов. Ранняя весна. Оттепель. 1880-е гг.
Alexey Savrasov. Early Spring. Thawing. 1880s



55. А. К. Саврасов. Вид на Московский Кремль. Весна. 1873
Alexey Savrasov. View of the Moscow Kremlin. Spring. 1873



56. А. К. Саврасов. Оттепель. Ярославль. 1874
Alexey Savrasov. Thawing. Yaroslavl. 1874



57. А. К. Саврасов. Проселок. 1873
Alexey Savrasov. Country Road. 1873



58. Л. Л. Каменев. Пейзаж
Lev Kamenev. Landscape



59. Л. Л. Каменев. Ручей
Lev Kamenev. Brook



60. А. А. Гинэ. Перед грозой. 1860-е гг.
Alexandre Giné. Presaging Storm. 1860s

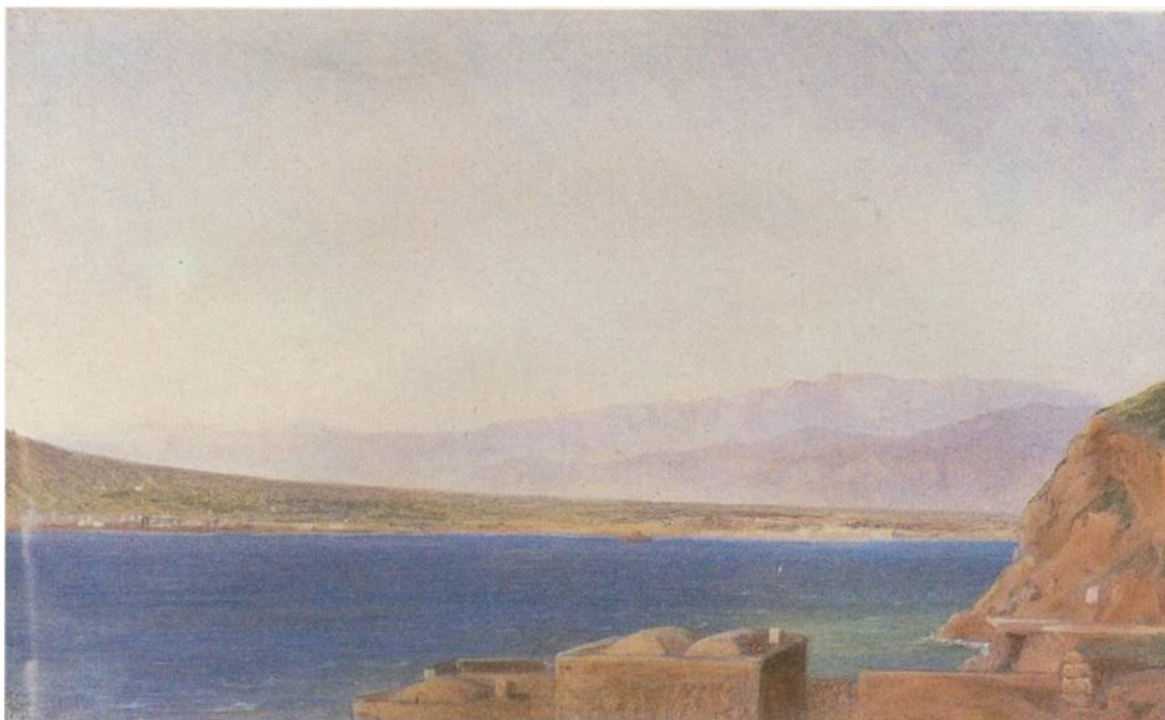


61. Л. Ф. Лагорио. Вид на Неву и Петровскую набережную с домиком Петра I. 1859
Lev Lagorio. View of the Neva and Petrovsky Embankment with the Hut of Peter the Great. 1859



62. Н. Н. Ге. Закат на море в Ливорно. Этюд. 1862
Nikolay Gay. Sunset on the Sea in Livorno. Study. 1892

63. Н. Н. Ге. Вид из Сан-Теренцо на Леричи ночью. 1864
Nikolay Gay. View from San Lorenzo on Lerici at Night. 1864



64. Н. Н. Ге. Залив в Вико близ Неаполя. 1858
Nikolay Gay. Gulf of Vico near Naples. 1858

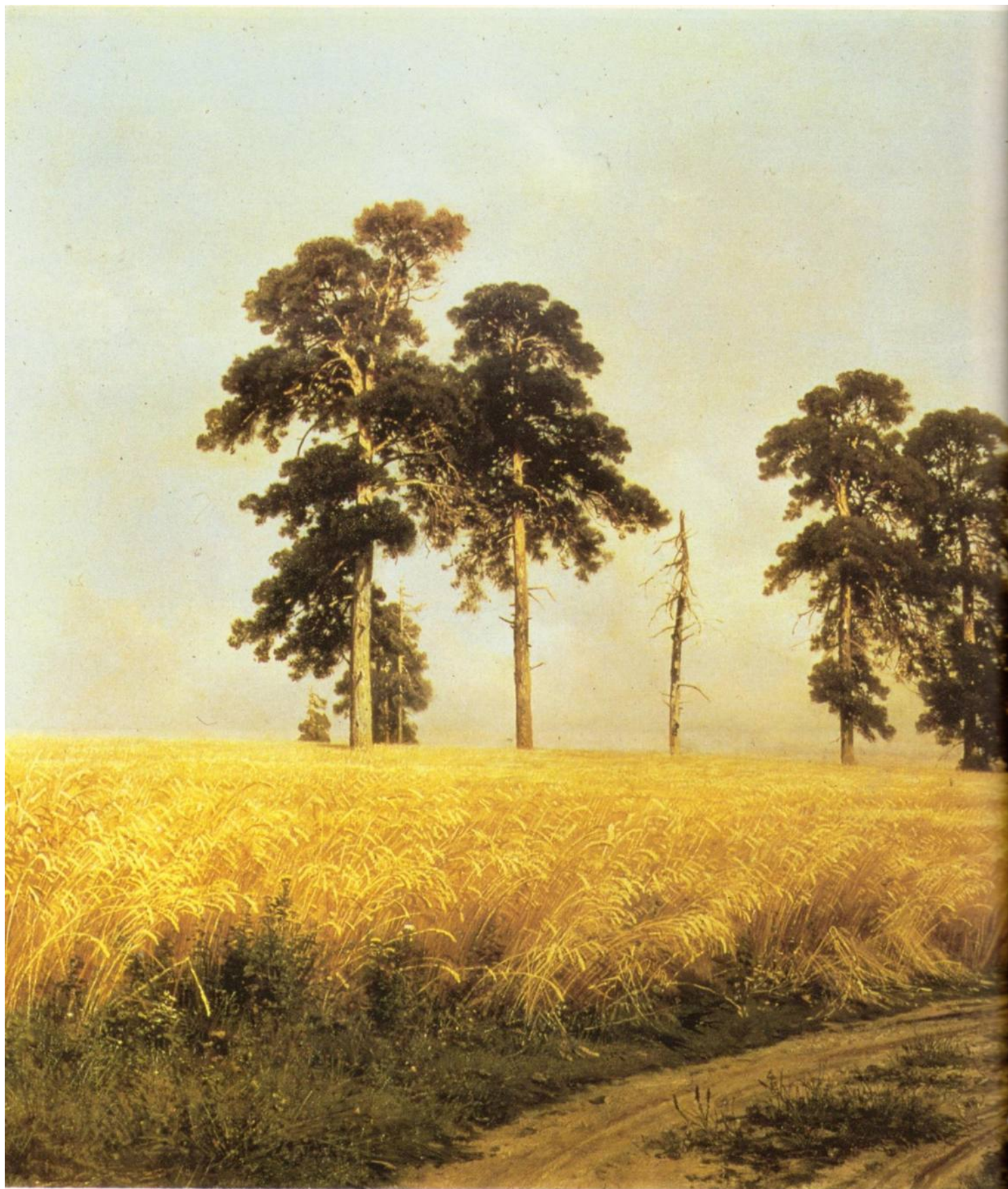
65. Н. Н. Ге. Флоренция. 1864
Nikolay Gay. Florence. 1864



66. Е. Г. Дюккер. Полдень в лесу. 1866
Evgheny Ducker. Noon in the Forest. 1866



67. П. А. Суходольский. Полдень в деревне. 1864
Pyotr Sukhodolsky. Noon in the Village. 1864



68. И. И. Шишкин. Рожь. 1878
Ivan Shishkin. Rye. 1878





69. И. И. Шишкин. Лесная глушь. 1872
Ivan Shishkin. Backwoods. 1872



70. И. И. Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889
Ivan Shishkin. Morning in the Pine-Tree Forest. 1889



71. И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884
Ivan Shishkin. Forest Distances. 1884



72. И. И. Шишкин. «Среди долины ровныя...» 1883
Ivan Shishkin. In the Middle of the Even Plain... 1883



73. И. И. Шишкин. Первый снег. 1875
Ivan Shishkin. The First Snow. 1875



74. И. И. Шишкин. Корабельная роща. 1898
Ivan Shishkin. Shipbuilding Forest. 1898



75. Ф. А. Васильев. Перед дождем. 1870
Fedor Vasilyev. Before the Rain. 1870

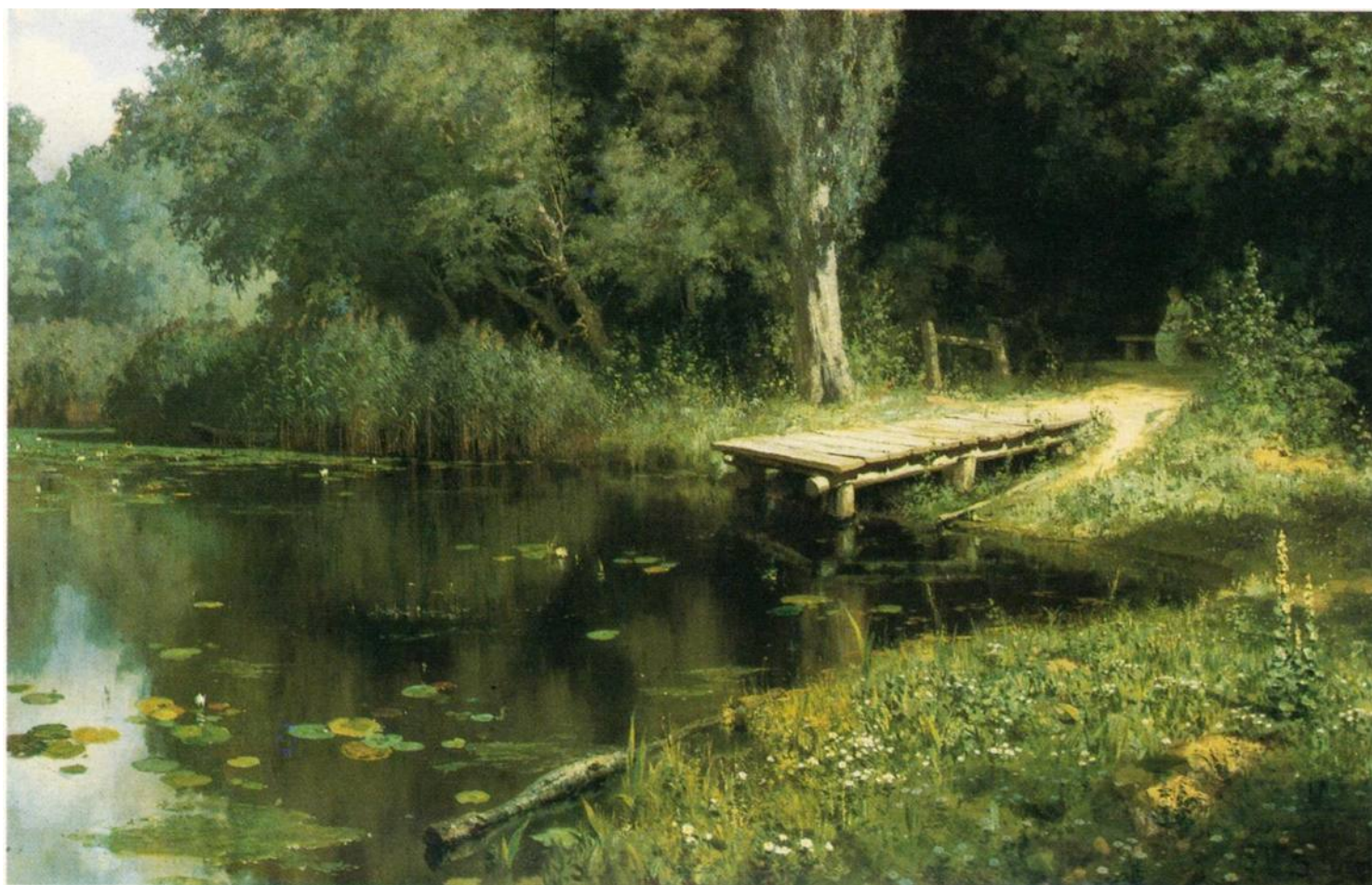


76. Ф. А. Васильев. После дождя. 1869
Fedor Vasilyev. After the Rain. 1869



77. Ф. А. Васильев. Оттепель. 1871
Fedor Vasilyev. Thawing. 1871





78. В. Д. Поленов. Заросший пруд. 1879
Vasily Polenov. Overgrown Pond. 1879



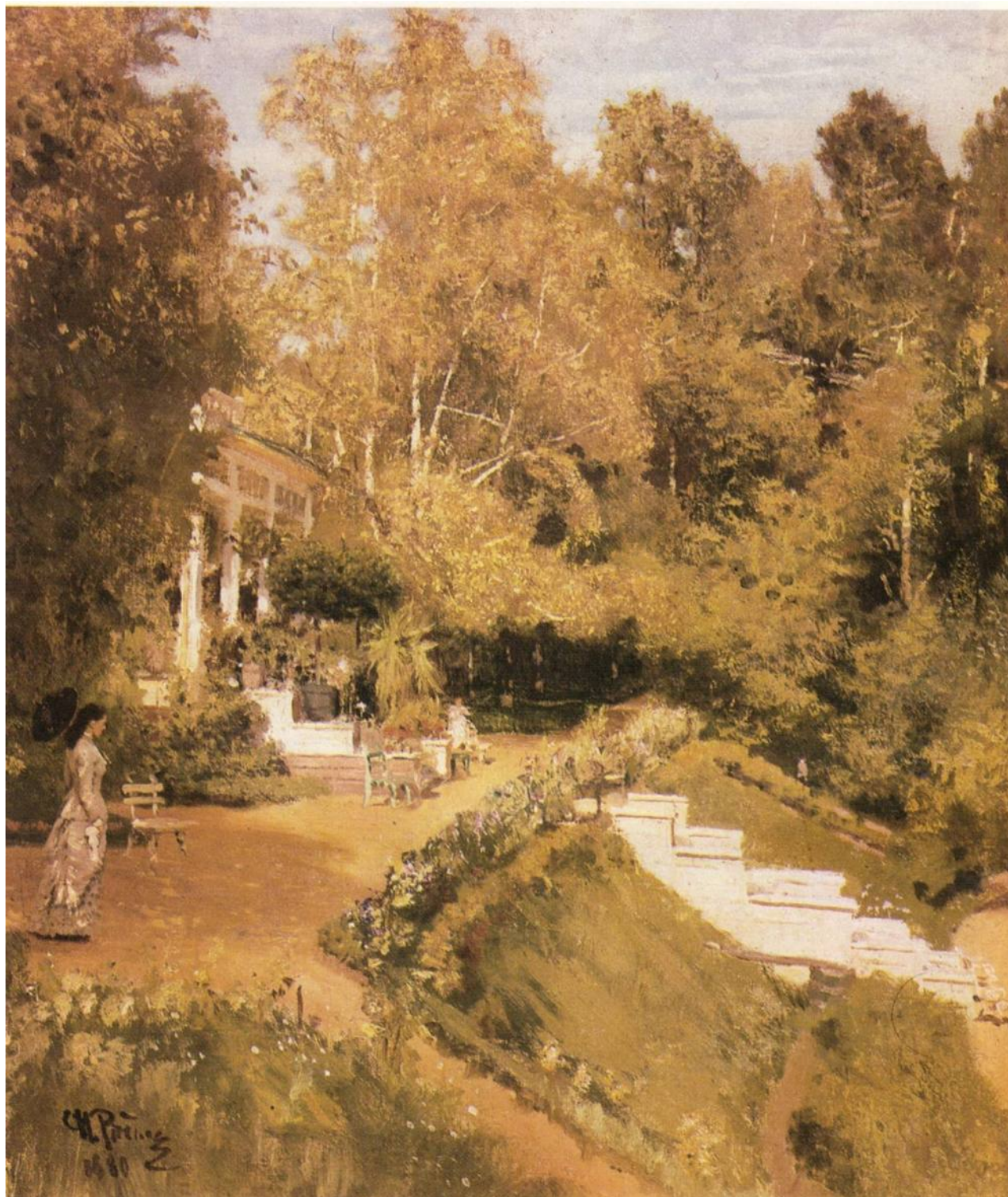
79. В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878
Vasily Polenov. Moscow Yard. 1878



80. В. Д. Поленов. Эски-сарайский сад. 1882
Vasily Polenov. Garden in Eski-saray. 1882



81. В. Д. Поленов. Константинополь. Золотой Рог. 1890
Vasily Polenov. Constantinople. The Golden Horn. 1890



82. И. Е. Репин. Абрамцево. 1880
Ilya Repin. Abramtsevo. 1880



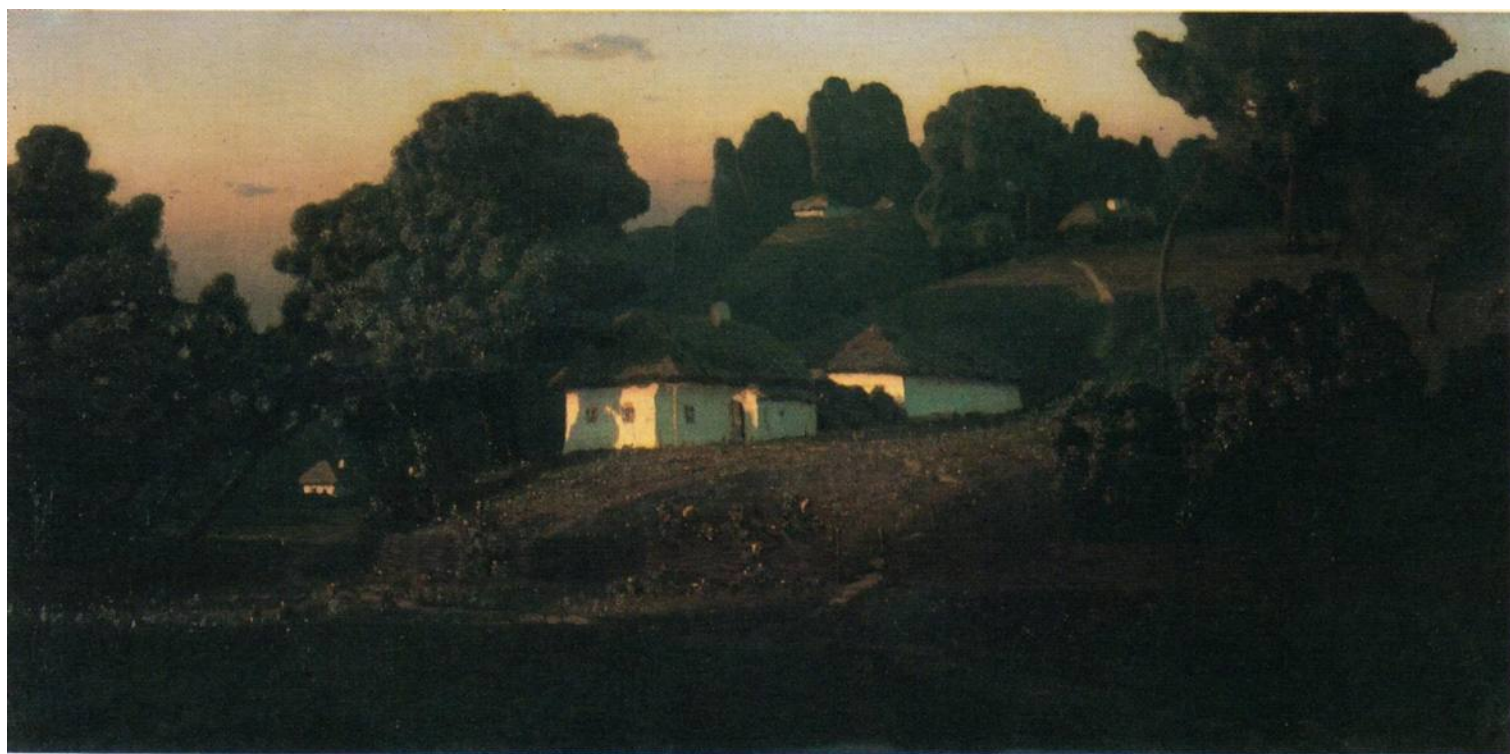
83. И. Е. Репин. На дерновой скамье. 1876
Ilya Repin. On the Turf Bench. 1876



84. В. Г. Перов. Последний кабак у заставы. 1868
Vasily Perov. The Last Pot-House at the Frontier. 1868



85. В. Е. Маковский. На бульваре. 1886—1887
Vladimir Makovsky. On the Boulevard. 1886—1887



86. А. И. Куинджи. Вечер на Украине. 1878
Arkhip Cuingi. Evening in the Ukraine. 1878



87. А. И. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880
Arkhip Cuingi. Moonlit Night on the Dnieper. 1880

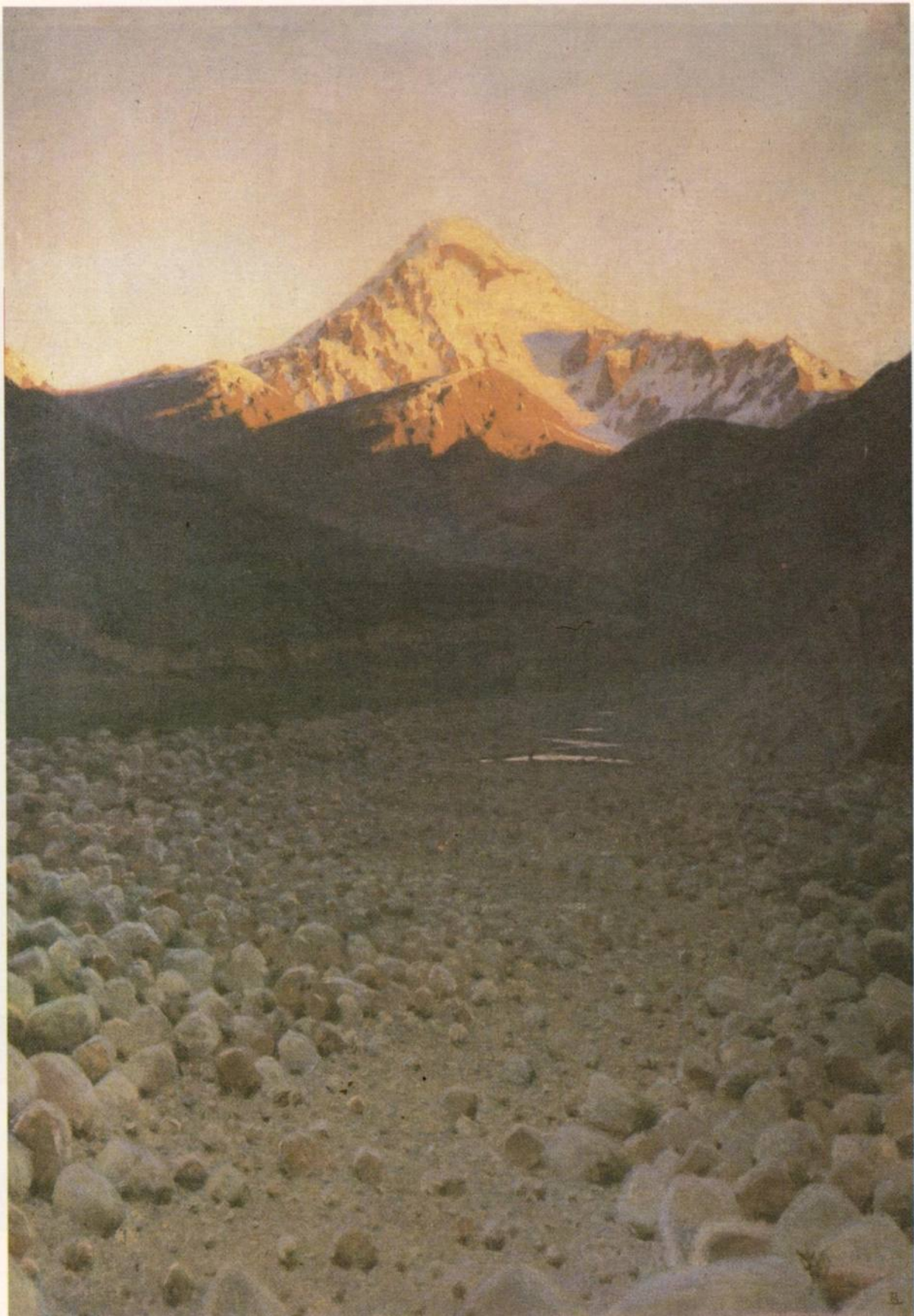


88. А. И. Куинджи. Березовая роща. 1879
Arkhip Cuingi. Birch Forest. 1879





89. А. И. Куинджи. Осенняя распутица. 1872
Arkhip Cuingi. Autumnal Slush. 1872



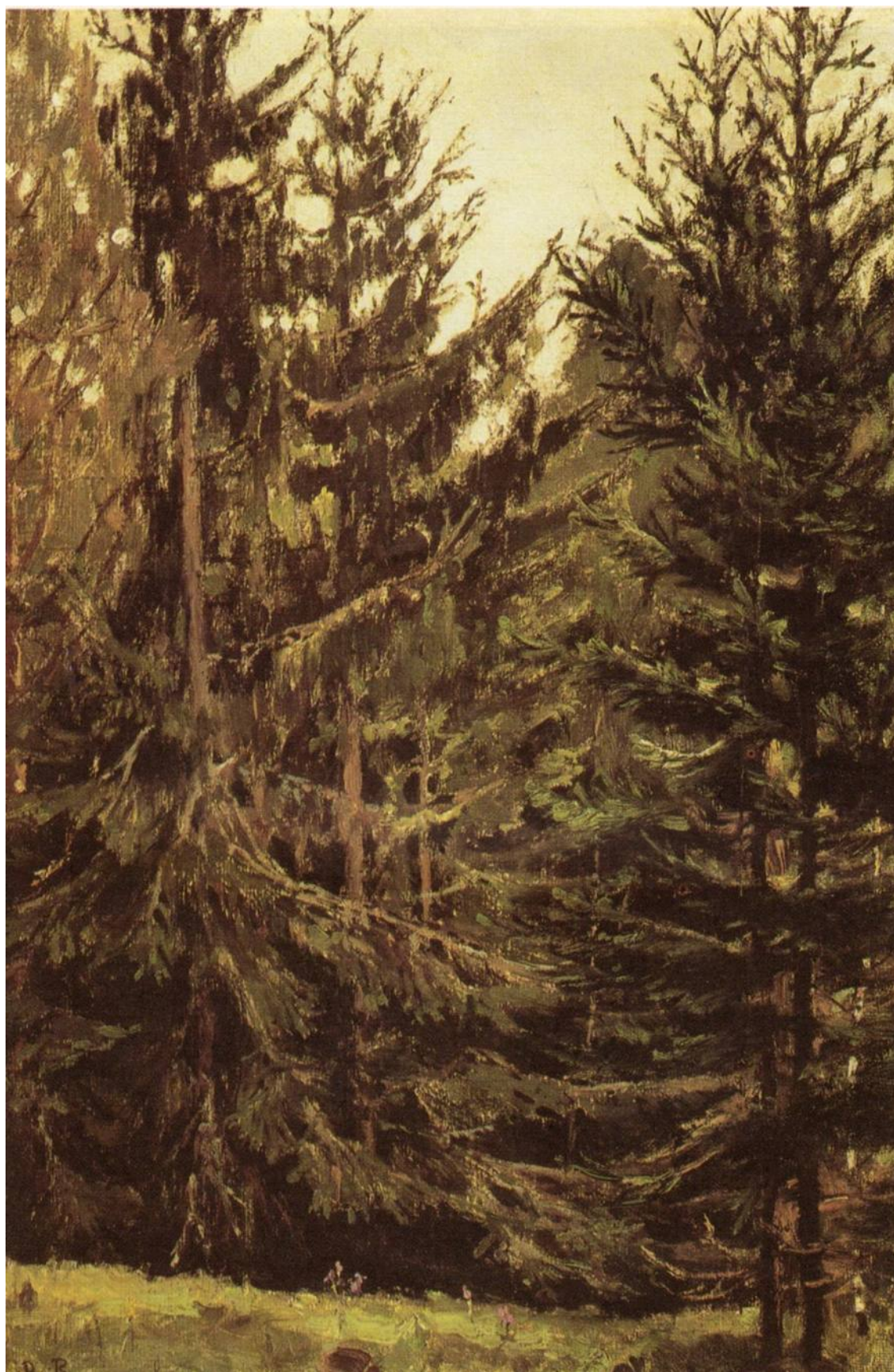
90. В. В. Верещагин. Гора Казбек. 1898
Vasily Vereshtchagin. Kazbek Mountain. 1898



91. Ю. Ю. Клевер. Лес. 1880
Yuli Klever. Forest. 1880



92. К. Я. Крыжицкий. Дубы. 1893
Konstantin Kryzhitsky. Oaks. 1893



93. В. М. Васнецов. Опушка елового леса. Этюд для картины «Аленушка» 1881 г.
Viktor Vasnetsov. Edge of the Fir-Tree Forest. Study for the picture *Alyonushka*. 1881



94. В. М. Васнецов. Аленушка. 1881
Viktor Vasnetsov. Alyonushka. 1881



95. В. Д. Орловский. Долина реки Сейма — место битвы русских со шведами. 1882

Vladimir Orlovsky. Valley of the River Seym — the Place of the Battle of the Swedes and Russians. 1882

96. П. П. Джогин. Буря

Pavel Dzhognin. Storm.



97. В. Д. Орловский. Стадо в лесу. 1881
Vladimir Orlovsky. Herd in the Forest 1881



98. Е. И. Столица. Академическая дача. 1895
Evgheny Stolitsa. Academic Villa. 1895



99. И. С. Остроухое. «Сиверко». 1890
Ivan Ostroukhov. Northern Wind. 1890



100. Г. Г. Мясоедов. Зреющие нивы. 1892
Grigory Myasoyedov. Ripening Cornfields. 1892



101. Н. Н. Дубовской. Притихло. 1890
Nikolay Dubovskoy. Growing Quiet. 1890



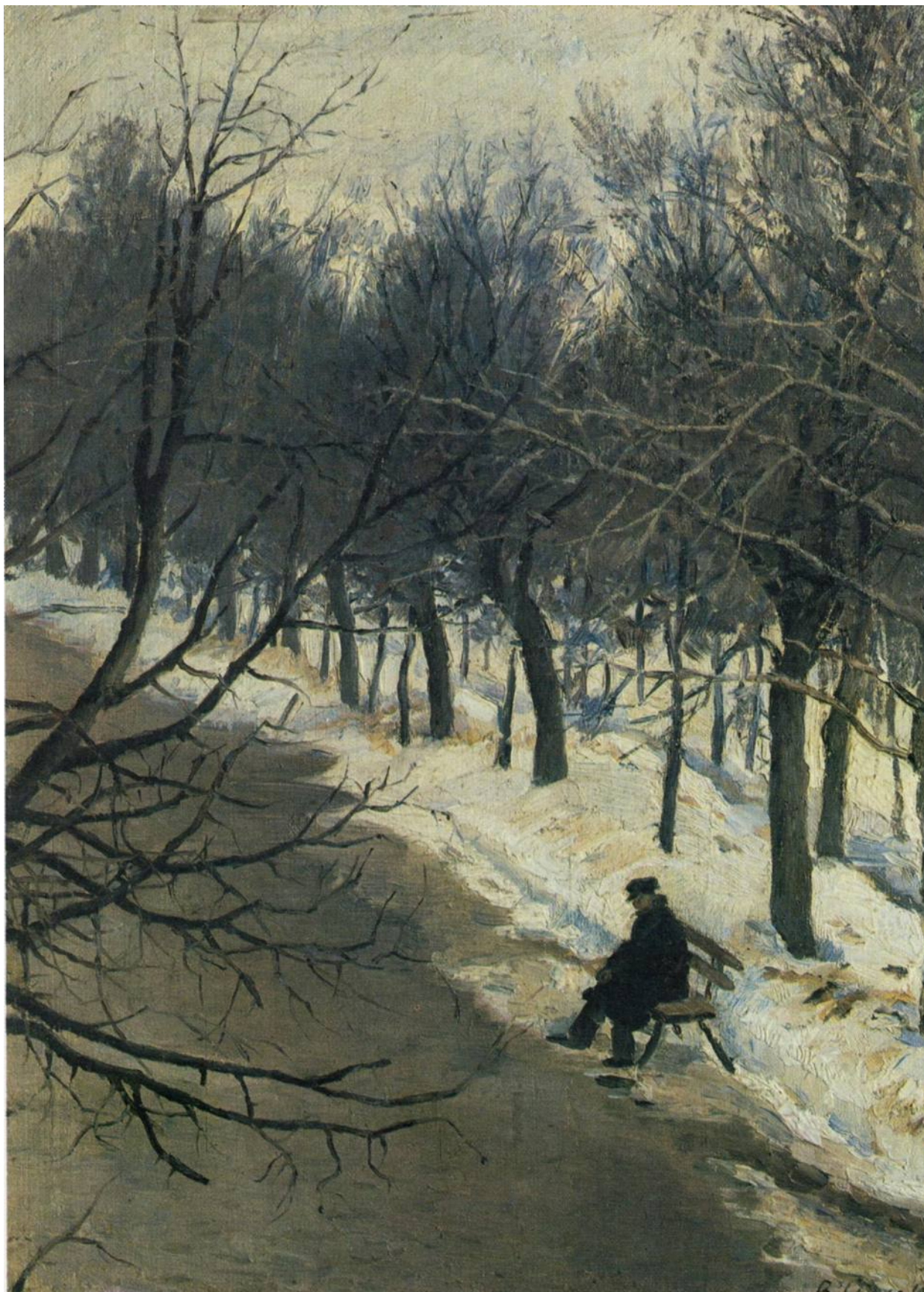
102. В. И. Суриков. Памятник Петру I на Сенатской площади в Петербурге. 1870
Vasily Surikov. Monument to Peter the Great in Senatskaya Square in Petersburg. 1870



103. В. И. Суриков. Городской пейзаж. Вид Москвы. 1887
Vasily Surikov. Townscape. View of Moscow. 1887



104. В. И. Суриков. Взгляд на Красноярск с сопки. 1890-е гг.
Vasily Surikov. View of Krasnoyarsk from the Mound. 1890s
105. В. И. Суриков. Табун лошадей в Барабинской степи
Vasily Surikov. Herd of Horses in the Barabino Steppe



106. В. И. Суриков. Zubovskiy Boulevard in Winter
Vasily Surikov. Zubovskiy Boulevard in Winter

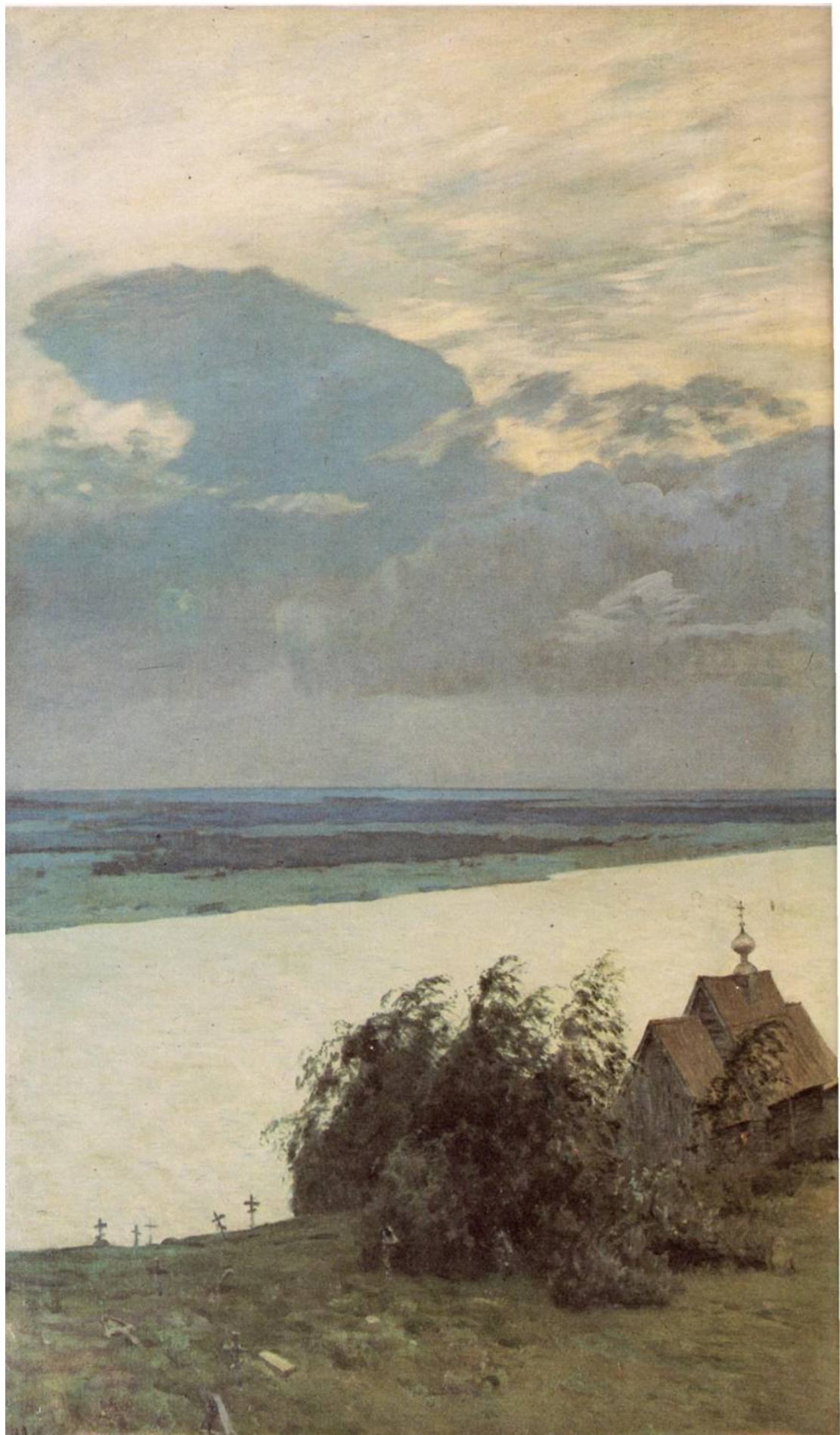


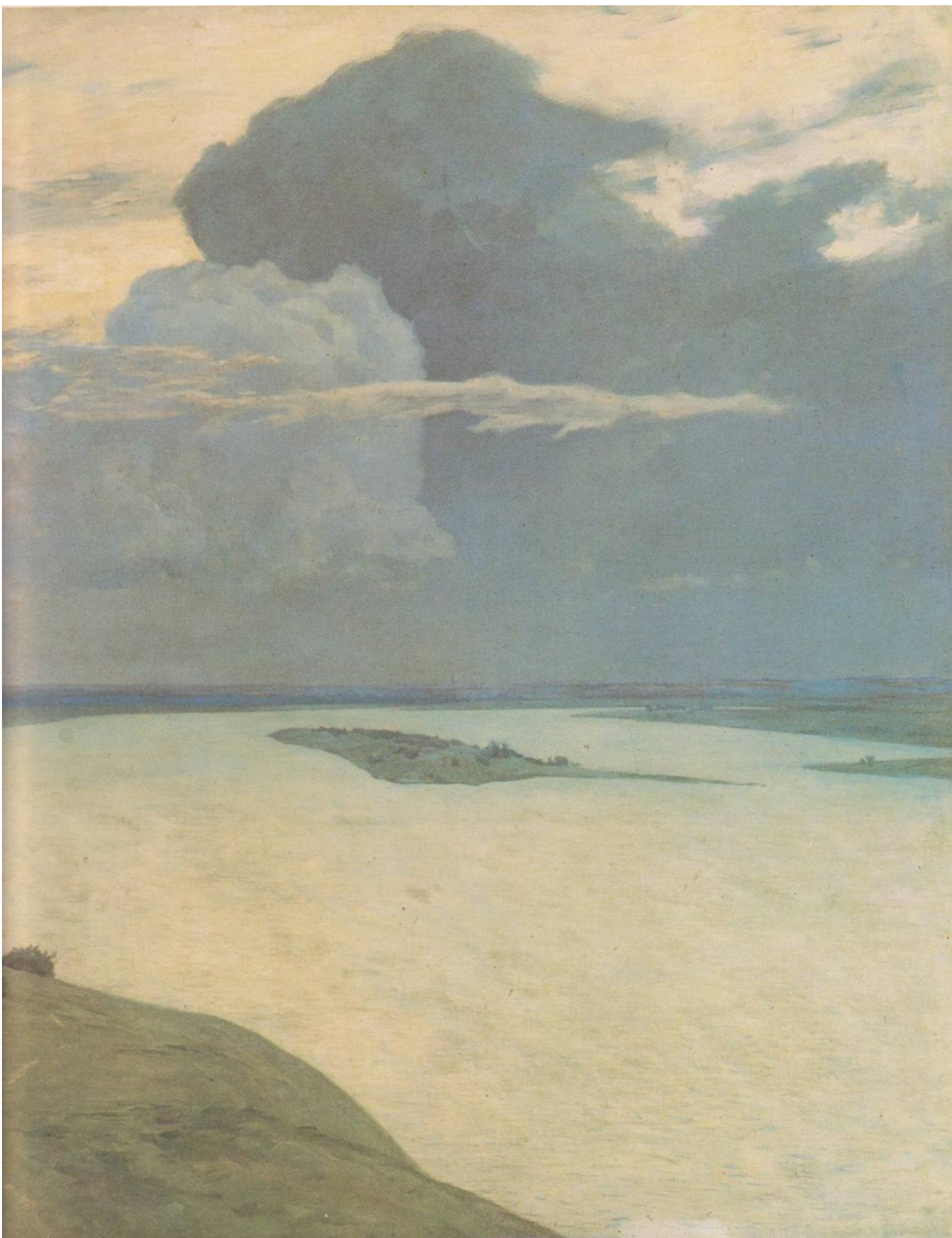
107. И. И. Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879
Isaac Levitan. Autumn Day. Sokolniki. 1879

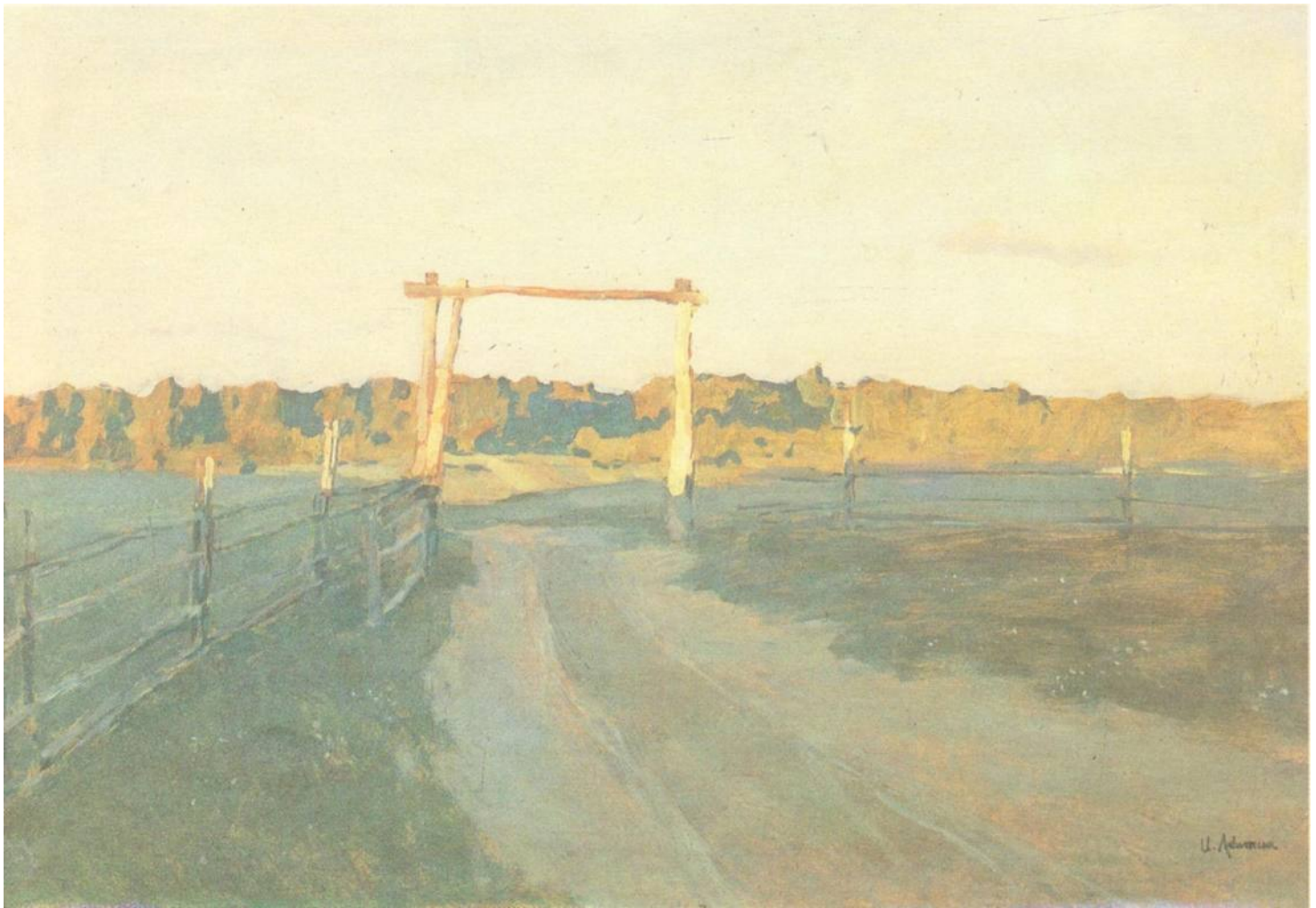


108. И. И. Левитан. Заросший пруд. 1887
Isaac Levitan. Overgrown Pond. 1887

109. И. И. Левитан. Над веч-
ным покоем. 1894
Isaac Levitan. Above
the Eternal Rest. 1894







110. И. И. Левитан. Летний вечер. 1900
Isaac Levitan. Summer Evening. 1900



111. И. И. Левитан. Вечерний звон. 1892
Isaac Levitan. Those Evening Bells. 1892



112. И. И. Левитан. Март. 1895
Isaac Levitan. March. 1895



113. И. И. Левитан. Весна. Большая вода. 1897
Isaac Levitan. Spring. Great Flood. 1897



114. В. А. Серов. Стригуны на водопое. Домотканово. 1904
Valentin Serov. Yearlings at a Horse Pond. Domotkanovo. 1904



115. В. А. Серов. Заросший пруд. Домотканово. 1888
Valentin Serov. Overgrown Pond. Domotkanovo. 1888



116. М. В. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890
Mikhail Nesterov. Vision of the Youth Bartholomew. 1889—1890



117. М. В. Нестеров. Пустынный. 1888
Mikhail Nesterov. Hermit. 1888



118. К. А. Коровин. Парижское кафе
Konstantin Korovin. Cafe in Paris



119. К. А. Коровин. Бульвар в Париже
Konstantin Korovin. Boulevard in Paris