

# Пейзаж как историческая живопись. Средневековая Москва А.М. Васнецова и Киммерия К.Ф. Богаевского

Александр Самохин

В статье анализируется пейзажное творчество двух мастеров под определенным – тематическим – углом зрения. Автор рассматривает образы средневековой Москвы в искусстве А.М. Васнецова и Восточного Крыма (с городом Феодосией) – в творчестве К.Ф. Богаевского. Основное внимание уделено мотиву исторического времени, позволяющему сблизить пейзажи обоих художников с произведениями исторического жанра. Автор доказывает, что появление ретроспективных пейзажей А.М. Васнецова и К.Ф. Богаевского было во многом обусловлено стремлением гуманитарной мысли объединить научные факты с традиционным рассмотрением прошлого в соответствии с разными концепциями – провиденциалистской, нравственной, государственной, историософской.

*Ключевые слова:* исторический пейзаж, архитектурный пейзаж, Москва в искусстве, Крым в искусстве, ретроспективизм в искусстве, философия истории.

Большой интерес и столь же немалые классификационные трудности для историка изобразительного искусства представляют художественные произведения, занимающие промежуточное положение между различными жанрами. Жанровая система, сложившаяся вместе с возникновением и утверждением исторически уникального новоевропейского ренессансного и постренессансного искусства, более или менее строго определяла перечень жанров, возлагаемые на них художественные и мировоззренческие задачи, определяла их иерархию, влиявшую на практику академического обучения и корпоративный статус художника, избравшего для себя ту или иную жанровую специализацию. Сомнения в объективности сложившейся иерархии, ее распад и впоследствии слом перегородок между отдельными жанрами стали провозвестниками разрушения типологии новоевропейского искусства.

Оставляя всеобъемлющие вопросы истории культуры соответствующим специалистам, сосредоточимся на том периоде существования русского искусства, когда происходил переход от одного типа бытования искусства к другому – от новоевропейского к искусству Новейшего времени. На этом этапе (применительно к настоящей статье – в 1890–1930-е годы)

унаследованная система жанров уже давно потеряла стройный, классический вид, но для большинства художников, исключая крайних «левых», еще сохраняла свое значение. Поэтому постановка вопроса об отнесении картины к тому или иному жанру и рассуждения о пограничных жанровых явлениях, об их природе и образных возможностях плодотворны для понимания некоторых страниц истории русской живописи.

Речь пойдет о попытках пейзажного жанра решать задачи, изначально свойственные исторической картине, на примере творчества двух мастеров – Аполлинария Михайловича Васнецова (1856–1933) и Константина Федоровича Богаевского (1872–1943), – избегавших в то раздираемое противоречиями время находиться на крайнем левом или, напротив, правом фланге художественных сил<sup>1</sup>. Разница в возрасте между этими художниками была немного меньше одного поколения. Расцвет их творчества приходится на два первых десятилетия XX века, оба мастера продолжали работать и позднее, в 1920-е, а Богаевский – и в 1930-е годы. Центральное место в их наследии заняли большие циклы пейзажей, к которым приложимы эпитеты «исторические» или «ретроспективные». Стремление к исторической и топографической точности в этих работах сочетается с большой долей фантазии авторов, эмпирическое знание переплетается с мечтой об «иных мирах», близкое и соразмерное человеку уживается с космическим и трансцендентным. Васнецов избрал своим предметом средневековую Москву, особенно XVI–XVII веков, ее архитектуру и этнографически достоверно воспроизведенный быт ее обитателей; Богаевский писал родной город Феодосию, его окрестности, а также вымышленные ландшафты, в основе которых тем не менее лежат впечатления от природы и городских видов Восточного Крыма – античной Киммерии.

В данной статье хотелось бы оговорить довольно условное, необходимое лишь за неимением лучших определений, употребление термина «исторический пейзаж»<sup>2</sup>: этот термин, как и многие другие определения пограничных жанровых областей, трактуется не только противоречиво, но и не вполне адекватно материалу, который здесь рассматривается. Васнецов, изображая допетровскую Москву, создает исторические пейзажи в том смысле, что представляет ландшафты с архитектурой и стаффажем, недвусмысленно указывающим на определенный период существования города в прошлом. Художественные работы Васнецова о Москве – это настоящие картины исторического жанра, где сюжетно-повествовательная составляющая отстает перед пейзажными задачами или вовсе отсутствует. Датировка изображенного у Васнецова всегда точна и может быть аргументирована датами из истории архитектуры и костюма.

Напротив, Богаевский находится в своих пейзажах вне времени: иногда он пишет природу, не тронутую рукой человека, иногда – современную Феодосию, подчеркивая между тем самобытный облик древнего заповедного города. Виды старинных сооружений у Богаевского трактованы так, что нельзя понять, основаны ли они на натуральных студиях худож-

ника XX столетия или же являются реконструкциями того, что можно было увидеть только в прежние века, подобно как у «московского» Васнецова. К творчеству Богаевского понятие «исторический пейзаж» применимо только в самой широкой и отвлеченной формулировке<sup>3</sup>. Его пейзажи могут изображать что угодно, от фантастических лорреновских гаваней до строительства Днепрогэса, но неизменно содержат в себе идею взаимопроникновения времени и вечности, сталкивают конкретно-историческое и абстрактно-символическое восприятие. Геологическая история и история человечества в равной мере становятся лейтмотивами работ Богаевского<sup>4</sup>.

Сравнение душевного склада обоих художников, как нам представляется, весьма схожих в своей несуетности, внимательности к деталям, мечтательности и эпикурейском стремлении «жить незаметно», не растрачивая себя впустую, все же не входит в компетенцию искусствоведа. В биографии обоих художников, которую можно изучать на более прочных основаниях, имеются лишь отдельные аналогии. Васнецов и Богаевский родились вдалеке от столиц, в среде, которая не могла им дать всего необходимого для творческого становления, но и не препятствовала развитию личных склонностей. Аполлинарий Васнецов, сын сельского священника из Вятской губернии, начинал обучение искусству в Вятке у ссыльного поляка М.Ф. Андриолли, затем с помощью старшего брата Виктора установил связи с петербургским и московским художественным кругом и получил специальное образование, хотя и несистематическое, но напрямую из рук И.Е. Репина, В.Д. Поленова и других первостепенных мастеров. Сомнения в правильности избранного пути художника у младшего из братьев Васнецовых были вызваны внутренними причинами, а не тяжестью внешних обстоятельств<sup>5</sup>. Богаевский, родившийся в Феодосии в семье мелкого чиновника, еще гимназистом получал уроки у местного живописца А.И. Фесслера, ученика И.К. Айвазовского, что позволило поступить в Императорскую Академию художеств в пейзажный класс А.И. Куинджи и далее успешно развиваться творчески. Образование Богаевского тоже не было вполне систематическим, так как он не показал достаточных успехов в подготовительных классах, не справлялся с изображением человеческой фигуры и остался в стенах Академии только стараниями Куинджи, увидевшего в юноше задатки пейзажиста<sup>6</sup>.

Обоих интересующих нас мастеров, как правило, благосклонно принимала публика, критика и коллеги. Немногие художники рубежа XIX–XX веков могли, подобно Васнецову, похвастаться тем, что получали благоприятные отзывы одновременно от Л.Н. Толстого, В.В. Стасова и А.Н. Бенуа<sup>7</sup>. Васнецов был одним из ведущих живописцев «Союза русских художников» в творческом и административном плане; принимали его и в «Мире искусства». В послереволюционные годы он был глубоко потрясен отстранением его от преподавательской работы в МУЖВЗ как «консерватора», но успешно продолжал начатые еще в 1890-е годы краеведческие

изыскания, много работал над историческим и современным пейзажем, получил крупный заказ от Московского коммунального музея (ныне Музей Москвы) на серию пейзажей-реконструкций московской старины, которые как раз наиболее часто украшают до сих пор издания по истории города<sup>8</sup>. Богаевский, предпочитавший «сезанновское» затворничество в родной Феодосии, тем не менее вел активную выставочную деятельность. Он экспонировал свои работы в разное время на Весенних выставках в Академии художеств, на выставках Товарищества южнорусских художников, Московского товарищества художников, Нового общества художников, Союза русских художников, «Мира искусства» (с 1910 года), Мюнхенского Сецессиона и объединения «Жар-цвет», созданного в 1920-е годы при активном участии самого Богаевского<sup>9</sup>. В советские годы он издает серию автолитографий (1922), отправляется в командировки на стройки первых пятилеток, украшает своими панно правительственные крымские санатории. И пусть упомянутые заказные работы (среди которых немало очевидных удач мастера) не приносили творческого удовлетворения Богаевскому, его востребованность и в целом положительная оценка официальной критикой в 1920–1930-е годы остается фактом.

Московские циклы Васнецова и крымские – Богаевского позволяют не только сблизить двух художников как мастеров исторического пейзажа, но и противопоставить их друг другу. Васнецов олицетворяет московскую живописную школу, Богаевский – петербургскую; Васнецов воспевает Север, Богаевский – Юг; Васнецову особенно удаются зимние виды Москвы, Богаевский почти всегда пишет лето; Васнецов изображает землю, затерявшуюся далеко в глубине материка, Богаевский – морское побережье, открытое вовне. Васнецов стремится к камерности или, по крайней мере, замкнутости пейзажного вида, Богаевский всегда раскрывает его в бесконечную даль, сопоставляя малый масштаб освоенного человеком мира и грандиозность космоса.

Васнецова и Богаевского объединяла любовь к познанию природы и истории, приверженность ученому дилетантизму. Васнецов в этом смысле преуспел больше, войдя в число виднейших знатоков московской старины и не уступая в ее исследовании профессиональным историкам<sup>10</sup>. Он серьезно увлекался также геологией и астрономией<sup>11</sup>. Богаевский проявлял интерес к истории Крыма и астрономии<sup>12</sup>. Изображение неба, небесных светил и метеорологических явлений занимает важное место в пейзажном мышлении как Васнецова, так и Богаевского. Первому из них принадлежат, в частности, многочисленные этюды облаков (1880–1890-е гг., ГТГ, Мемориальный музей-квартира А.М. Васнецова, Москва). Как указывал сам художник, «у меня имеются до ста отдельных мотивов облаков в рисунках с 1872 г[ода] и этюдах масляными красками позднейшего времени»<sup>13</sup>. М.А. Волошин в свою очередь утверждал, что «созерцание горизонта, на котором непрерывно созидаются и расходятся циклопические архитектуры, имело громадное значение для творчества Богаевского»<sup>14</sup>.

Чаще всего по поводу васнецовской Москвы цитируется следующий отрывок из автобиографии мастера: «Многие задают мне вопрос: почему я занялся старой Москвой и так увлекся ею? На это трудно ответить. Может быть, потому, что я люблю все родное, народное, а старая Москва – народное творчество в жизни прошлого. Может быть, повлияло и то, что, очутившись в Москве в 1878 году после деревенской жизни в селе Быстрице – месте моей учительской деятельности, был поражен видом Москвы, конечно, главным образом Кремлем. Жил неподалеку от него, на Остоженке, и любимыми прогулками после работы было “кружение около Кремля”; я любовался его башнями, стенами и соборами... С.С. Голоушев – Сергей Глаголь (псевдоним) – художественный критик и художник, мое увлечение старой Москвой объяснял тем, что я в продолжение 10 лет жил напротив Кремля в Кокоревском подворье, постоянно имея перед собой этот всемирного значения памятник Средневековья. Но едва ли не главной причиной было то, что я вообще люблю науку: собирать материал, классифицировать факты, изучать их и т.д., в данном случае факты археологического значения. Все это, вероятно, и послужило главной причиной тому, что для всех интересующихся искусством на мне написано: “Старая Москва”»<sup>15</sup>.

Бросается в глаза повторение в одной фразе слов «родное», «народное» и настороживший бы любого психоаналитика постоянный уход от темы, как только речь начинает заходить о самом существенном. Сначала Васнецов говорит «родное», но поправляет сам себя – «народное». В слове «родное» заключено больше личного, прочувствованного, родное значит кровное, любимое независимо от какого-либо объективного мерила ценности, невыразимое и недоступное рефлексии. «Народное» отсылает в большей степени к рассудочному, к национальной и социальной утопии XIX века. Далее, как видим, автор по-прежнему чувствует неловкость, когда затрагивает понятие «родное» и немедленно камуфлирует его, заверяя читателя в верности общепринятым идеалам и научному стилю мышления, как и полагается человеку, воспитанному в эпоху историзма, позитивизма и поисков национальной идентичности. Интересно, например, следующее: Васнецов утверждает, что стал увлекаться историей Москвы не потому, что жил «напротив Кремля», на Кокоревском подворье (Софийская набережная, на противоположном берегу реки напротив юго-восточного угла Кремля), сразу после того, как строкой ранее написал, что жил на Остоженке, «неподалеку от него» (в таком случае пол-Москвы располагается «неподалеку»), и потому гулял внутри и вне кремлевских стен. Всюду Васнецов признается в любви к московской старине и тут же будто бы отрекается от излишней чувствительности. Чтобы его уже совсем никак нельзя было заподозрить в душевной страсти, он сухо называет Кремль «всемирного значения памятником Средневековья».

Эмоциональность Васнецова уравновешивалась большой сдержанностью в выражении чувств, что определяет и его творчество, и письмен-

ные высказывания. Переживание себя в космосе, перед лицом неизмеримости времени и пространства, проявившееся в живописи Васнецова, открыто высказано им, кажется, только единожды, и что интересно – в научном докладе, где лирическая зарисовка сразу же сменяется изложением фактического материала: «В глубоком детстве, припоминаю, представление бесконечности пространства при взгляде на звездное небо меня приводило в трепет. Для моего детского ума казалась невероятной сама идея “о бесконечности” вообще и пространства в частности. Мне доставляло какое-то душевное удовольствие погружаться в бесконечную даль пространства, глядя на мириады звезд, тонущих в темных небесных безднах. Лежа потом в теплой постели в темной комнате, я воображал себя уносящимся и тонущим в этих бездонных пространствах, – я даже вздрагивал. Идею о бесконечности пространства внушил мне отец; он обладал элементарными сведениями по астрономии и старался передать их мне... Меня удивляет, почему я не помню комету Донати 1858 года, когда мне было 2 года. Вероятно, отец подносил меня к окну и указывал на это замечательное зрелище, и оно не могло не запечатлеться в моей зрительной памяти. Правда, когда мне минуло 2 года, я сильно хворал и чуть было не умер; на меня сшили на похороны даже рубашку, она хранилась, и в ее рукав не входили мои два пальца. Возможно, сильная болезнь могла стереть следы памяти виденной кометы»<sup>16</sup>. В этом неожиданно исповедальном повествовании поражает и многозначительное архаическое сопряжение кометы с мотивом бедствия, и сопоставление малого с великим, домашнего уюта с неприютностью Вселенной, и наивное, буквально первобытное, удивление: почему я не помню комету, под знаменем которой родился и чуть не умер?

Применяя к себе теоретические постулаты, изложенные им в трактате «Художество», Васнецов пишет о том, что наряду с фактической точностью в его работе над темой древней Москвы было необходимо домысливание, основанное столько же на методе индукции, сколько и на интуитивных стимулах. В следующем фрагменте проскальзывает даже эпитет «сказочный», уравнивающий восприятие Васнецовым себя как ученого реконструктора: «Для художника, воссоздающего жизнь прошлого, важно помимо сухого исторического материала нечто другое, что дает ему возможность “проникать” в это прошлое. Это способность чисто творческая, где воображение и представление руководят работой художника в несравненно большей степени, чем какой бы то ни было сухой материал... Художник своей работой, так сказать, оживляет мертвый материал. Он заставляет зрителя переноситься в давно прошедшее, заставляет его жить на сказочных улицах и площадях исчезнувшего города. Поскольку исторический материал дает художественному произведению достоверность, постольку же способность воображения художника предугадывает или подсказывает то в сухом историческом материале, что носит в себе следы “несомненности”»<sup>17</sup>.

Примерно об этом же пишет хорошо знавший Васнецова по комиссии «Старая Москва» историк-краевед П.В. Сытин: «Картины А.М. Васнецова понятны народу и давно уже получили всеобщее признание. Большинство книг по истории Москвы иллюстрировано репродукциями с картин Аполлинария Михайловича.

О картинах А.М. Васнецова, изображающих историческое прошлое Москвы, конечно, нельзя сказать: “Так точно и было!” Однако вполне можно сказать: “Так могло быть!” – или даже более утвердительно: “Так, наверное, и было!”

14 апреля 1929 года в читальном зале старого здания библиотеки имени В.И. Ленина была устроена большая выставка произведений художника. На ней были представлены и замечательные его пейзажи (не изображающие старую Москву. – А.С.). На меня они произвели неотразимое впечатление, и я готов был признать, что Аполлинарий Михайлович как пейзажист выше изобразителя старой Москвы. Вероятно, по художественной выразительности они, действительно, выше, так как являются результатом непосредственного соприкосновения художника с природой. Картины же из истории Москвы – синтез научных исследований и художественной фантазии А.М. Васнецова»<sup>18</sup>.

Действительно, специального объяснения требует тот факт, что менее артистичные по сравнению с «чистым» пейзажем васнецовские виды средневековой Москвы получили наибольшую популярность. Вероятно, в них привлекает как раз попытка возродить содружество искусства и науки, «позитивного» и «духовного» знания. Слова Сытина подтверждают, что подход художника к историческому пейзажу не отличался от обычной реставрационно-реконструкционной практики начала XX века, когда при отсутствии точных данных о внешнем виде какого-либо фрагмента его восстанавливали не в достоверных, а в «правдоподобных» формах, пользуясь известными аналогиями. Неоромантическая идея о провидении художника позволяла использовать этот принцип еще более свободно<sup>19</sup>.

В письмах Богаевского много ценного биографического материала и пейзажно-метеорологических описаний, но практически ничего относящегося к проблеме самосознания художника. Тексты, написанные о Богаевском и его Киммерии Максимилианом Волошиным и П.П. Муратовым, удачно восполняют этот пробел<sup>20</sup>, однако необходимо помнить, что Волошин не столько описывал готовые произведения Богаевского, сколько разрабатывал таким путем программу творчества для него, которую художник принимал не совсем уж слепо. Заметим далее, что концепция Волошина оставалась одной и той же, а трактовка пейзажа у живописца понемногу менялась.

Все же писать о художнике, не процитировав Волошина, отныне невозможно:

«Богаевский первый стал писать Лицо Земли.

В картинах его проступает ветхий лик Земли, подобный трагической маске, застывшей в порыве горького пафоса.

Сухие русла и течи сетью тонких морщин бороздят ее поверхность, снежные выпоты соли, серебристая полынь и русский ковыль прикрывают ее старческими сединами, оползающая кожа дерна обнажает устои гранитных ребер, красные хрящи и раздавленные позвонки земного костяка.

Чувствуются напряженные мускулы титанов, задушенные глухим и тяжким саваном праха.

Трагичной обнаженности такой земли он противопоставляет тоскливый ужас одиноких звезд, заплетающих ее небо паутинами бледных светов, и изморозь млечного пути, который стекает горькими каплями сгущенных сияний.

Самое солнце представляется ему слепым глазом, тоскующим над могильниками земли, заполняя медные сферы неба колючим бременем своих ореолов.

Бродячие кометы в безумьи останавливаются над зеленоватыми стенами покинутых городов, неся в себе головокружение чумы и трубные призывы последнего суда»<sup>21</sup>.

Богаевский с увлечением включился в создание художественной мифологии Киммерии, суровой и прекрасной земли на краю эллинской ойкумены, между цивилизацией и варварством, порядком и хаосом. Греческая архаика вместо классики, мрачноватое величие недружелюбного ландшафта вместо растиражированного постромантической традицией «курортного» Средиземноморья, – вот акценты, которые позволили Богаевскому и Волошину обновить крымскую тему в эпоху символизма и очистить античность от академических наслоений.

«Ваши стихи – “К солнцу” и “Полынь” – это то, что мне всего роднее в природе, самое прекрасное и значительное, что я подметил в ней. “Земли отверженной застывшие усилья, уста Праматери, которым слова нет” – в этих словах весь символ веры моего искусства, и еще хочется сказать, что Коктебель – моя святая земля, потому что нигде я не видел, чтобы лицо земли было так полно и значительно выражено, как в Коктебеле. И солнце над ним именно то, о каком Вы сказали в своих стихах “К солнцу”; оно над Коктебелем, теперь и я это вижу, как пустынная звезда в Дюреровской “Меланхолии” – “Святое око дня”, “Тоскующий гигант”, – прекраснее и вернее не назовешь его. Я именно об этом солнце пробую писать и говорить», – так обращался Богаевский в пору творческого дебюта к Волошину, обосновавшемуся неподалеку от Феодосии в Коктебеле (письмо от 14 января 1907 года)<sup>22</sup>.

В своде опубликованных писем Богаевского привлекает внимание одно из них (от 30 мая 1907 года, близкому другу, художнику К.В. Кандаурову, всю жизнь занимавшемуся продвижением работ Богаевского на столичные выставки), содержащее пронизанный все тем же планетарным мышлением словесный пейзаж Феодосии: «У нас уже и акация отцвела –

запаху было на весь город. Теперь на фонтане Айвазовского, около харчевен и ресторанов пахнет, тоже на весь город, шашлыками и чебуреками, и феодосийцы, хотя их и истребляют всякие грабители (два убийства было в одну неделю), все же не унывают и наслаждаются вволю: едят шашлыки и чебуреки, запивая их пивом и бұзой, слушают музыку на бульваре, ухаживают, любят и враждуют, плодятся и исчезают потом навеки, как и повсюду в этом непрочном мире.

Грешный человек, люблю я эту жизнь, захоластную жизнь среднего человечка, люблю, когда она вокруг меня протекает, беспритязательная, скромная, не тормоза тебя и не волнует. Зато как же и мечтается до забвения всего в таком болоте! Горит душа и тоскует. В мечтах создаешь себе другой неведомый, сказочно-далекий и прекрасный мир. Право, не будь жизнь такой скучно-серенькой вообще, не было бы на земле ни мечты огненной, ни художеств всяких»<sup>23</sup>.

В этом отрывке (в нем, заметим, заключена квинтэссенция будущего творчества другого крымского поселенца, впоследствии лично знакомого с Богаевским, – А.С. Грина<sup>24</sup>) – существенно многое. Автор приведенных строк умеет объять единым взглядом великое и малое, возвышенное и низменное, природу и человека. Как и положено романтику любой эпохи, его стремление к запредельному, где только и способны обитать счастье и мечта, соединяется с немалой долей мизантропии. Сделанное «с точки зрения вечности» описание людей, встретившихся художнику в городе, из уст Богаевского звучит не просто как повторение банальной истины по поводу бренности всего живого, но является зерном глубоко пережитой историософии, выразившейся в пейзажных опытах. Когда Богаевский написал процитированные строки, ему было 35 лет – совсем немало по меркам того времени, хотя карьера художника только начиналась. Васнецов завоевал признание приблизительно в таком же возрасте, а к «историческому» пейзажу пришел после 40 лет. Характерный для обоих мастеров поздний «дебют» позволяет утверждать, что к исторической теме, раскрывающей смысл существования человечества, они подошли, в достаточной степени разрешив для себя метафизические вопросы собственного существования. Долгий путь Васнецова и Богаевского к искусству обусловил и то, что в их творчестве не видно процесса *становления личности*, зато отразилась уже *сложившаяся личность*: отсюда идет нравственная цельность, собранность мысли и ясность в постановке творческих задач.

Пейзажи, о которых идет речь в настоящей статье, трудно объединить понятиями цикла, серии или еще какими-либо наименованиями, принятыми для ряда художественных произведений, сходных по тематике и образному решению. Древняя Москва Васнецова и Киммерия Богаевского отражены в рамках своеобразного «цикла циклов», занявшего центральное место в творчестве каждого из названных мастеров. О Васнецове и Богаевском написано много, но попытаемся по-новому увидеть некоторые характерные черты созданных ими правдоподобно-иллюзорных миров.

Васнецов сконструировал свой мир древней Москвы из впечатлений от провинциального быта, из литературных произведений о русской старине, постановок русской оперы, которые он оформлял в 1890–1900-е годы, а главное – из собственных историко-археологических изысканий, проводимых в музеях, архивах и на натуре<sup>25</sup>. Старая Москва Васнецова навсегда сохранит приметы театральной декорации<sup>26</sup>, для которой характерны и настойчивое стремление к разнообразию однородных мотивов, и отсутствие центральных действующих лиц, и слегка неестественная трактовка поверхности земли, напоминающая планшет сцены, покрытый заботливо, без зазоров, бутафорским снегом, зеленью или досками. Принципы театрального оформления угадываются и в композиционном построении большинства «исторических» пейзажей Васнецова, где плотность застройки сгущается к боковым частям картинного поля, а центр занят тем или иным проходом, улицей, площадью или мостом. Отведенное для передвижения фигур место обычно расширяется к переднему плану, будто изливаясь пространственным «потоком» на зрителя.

Пейзажи Васнецова, изображающие прошлое Москвы, сравнительно мало варьируются по композиции, колориту и набору основных мотивов. В дореволюционных произведениях, несмотря на преобладающую сказочность, многое основано на историко-археологических фактах, тогда как в композициях 1920-х годов, создававшихся специально как наглядные пособия, сказочность, в свою очередь, не исчезает. Васнецов всегда сохраняет дуализм документального и вымышленного. Лиловато-зеленый и жемчужно-синий «суриковский» колорит его уральских пейзажей сменяется преобладанием коричневого и серого с употреблением других цветов в разбеленных тонах. Ранние пейзажи чаще выполнены маслом, которое к 1920-м годам полностью вытесняется смешанной графической техникой: бумагу, наклеенную на холст, покрывает дрожащий карандашный и угольный штрих, который просвечивает сквозь акварель. Фактура красочной поверхности васнецовской графики неподражаема, несмотря на всю кажущуюся простоту; ее мог воспроизвести, и то с некоторыми потерями, лишь сам художник в автолитографиях. Живописные московские пейзажи тоже тяготеют к графичности, но в них нет «проволочного» контура, как у типичных мастеров модерна, – форма вылепливается мягкими, чуть расплывчатыми цветовыми пятнами. Вибрацию рисунка, дающего немного смазанные, но по-прежнему эластичные абрисы, Васнецов осваивает именно в технике угля и акварели. В его поздних работах на тему старой Москвы поражает идущая от импрессионизма «точность приблизительности» каждого штриха, позволяющего статичный архитектурный пейзаж оживить динамикой кипящей внутри него людской массы, а сами постройки лишиться чертежной стерильности. Шероховатая фактура графики Васнецова хорошо передает тактильные ощущения от предметов старины: неровного камня и кирпича, запыленного дерева и бумаги, высушенной кожи и ткани.

Выполняя первые работы московского цикла, Васнецов уже хорошо представлял себе, как изображать древнюю Москву, но его профессионализм в этой области рос одновременно с пополнением цикла новыми произведениями. Задачи художника в изображении средневекового города распределялись так: вначале, очень недолго, создавался отнесенный в прошлое «пейзаж настроения», затем развивается подчиненная всеобщей «пейзажизации» бытового жанра историко-бытовая картина с фольклорно-эпическим элементом абрамцевского толка и, наконец, появляются пейзажи-реконструкции, фиксирующие результаты исторических исследований и служащие наглядным пособием.

Масштаб таланта Васнецова позволил ему на третьем этапе оставаться на почве художественности, хотя метод создания и особенности бытования этих композиций определялись преимущественно их информативным значением. Каждая такая акварель сопровождала научный доклад Васнецова на заседании комиссии «Старая Москва»<sup>27</sup>. В прениях автор выслушивал замечания и предложения, отвечал на них и мог переработать картину, если возражения коллег звучали убедительно. О том, как проходили такие заседания, свидетельствует воспоминание С.Д. Васильева: «Собирались мы в здании Исторического музея – то внизу, в маленькой уютной комнате, иногда в библиотеке, а главным образом наверху в зале...

Пробили часы... Аполлинарий Михайлович встает, легонько стучит карандашом о стакан и открывает заседание. Сначала М.И. Александровский читает протокол предыдущего заседания, потом идет очередной доклад, затем начинаются прения... Кажется, всё, но вдруг Петр Николаевич Миллер таинственно подмигивает и говорит:

“А Аполлинарий Михайлович нам подарок сделал – новую картину!..”

Петр Николаевич как-то по-особому поворачивается, щелкает пальцами и этим приводит в явное смущение Аполлинария Михайловича.

“Ну, Петр Николаевич, как всегда, преувеличил... Какая картина! Это просто этюд”, – говорит он.

Однако из бумаги появляется все-таки картина, и Петр Николаевич ставит ее так, чтобы всем было видно.

Зал затихает...

Поправив очки, Аполлинарий Михайлович начинает рассказывать со свойственной ему задушевностью и уносит присутствующих в XVII век»<sup>28</sup>.

На наш взгляд, в акварелях 1920-х годов Васнецов, что-то наверняка потеряв в свежести восприятия, наконец достиг подлинной монументальности<sup>29</sup>. Она даже превосходит размах его уральских пейзажей 1890-х годов, несмотря на особенности тематики последних и их большой формат. Репродукция всегда зрительно увеличивает размеры поздних акварелей Васнецова, ни одна из которых не достигает метра в ширину (средний размер 30 на 60 см). В них проявилось трудноопределимое свойство, которое по аналогии с итальянской метафизической живописью хотелось

бы назвать «метафизичностью». Это не совсем статика, скорее – выключенность из потока времени, способность мгновения длиться вечно, оставаясь все же схваченным мгновением. Характерна, кроме того, отчужденность изображенного от зрителя, но не ностальгическая, основанная на драматичном переживании невозвратимости прошлого, а просто ощущение преграды между двумя мирами, что единственно и дает возможность рационального исследовательского взгляда. Заслуга Васнецова в том, что это ощущение «стекла музейной витрины» становится в его поздних работах не само собой разумеющимся свойством научной иллюстрации, а полноценным художественным приемом, добавляющим к получаемой исторической информации собственно эстетическое наслаждение.

Как явствует из процитированного автобиографического отрывка, Васнецов в творчестве остерегался увлечься *лирическим*, переводя его в категорию *эпического*. Так было и при первом обращении к московской теме, и в конце 1910-х годов, когда художник пересмотрел концепцию своего «исторического» пейзажа. В работах дореволюционного периода Васнецов стал тяготеть к историко-бытовой картине, сочиняя сильно домысленные архитектурные виды, ограничиваясь одним сюжетным мотивом, допуская *драматические* ноты и вездесущее в эпоху символизма *мистическое* начало. Эту тенденцию художник вдруг решительно пресек, обратившись к более тщательной реконструкции материальной культуры и сводя сюжетность к множеству равнозначных, эмоционально нейтральных действий, подчеркивающих историческую типичность происходящего. Статьи, преобладание зимы тогда же сменилось вечным летом.

Люди в «историческом» пейзаже Васнецова – больше чем стаффаж, но нечто менее существенное, чем персонажи бытовой картины. Их роль в принципе та же, что и у многочисленных участников жизни на открытом воздухе в произведении мастеров Союза русских художников. Правда, Васнецов меньше внимания уделяет празднично-церемониальной стороне быта, сосредоточив интерес на практической деятельности. Разумеется, от нее тоже веет чинностью патриархальной культуры. Прохожие на улицах Москвы у Васнецова находятся на короткой дистанции друг от друга, под прицелом взглядов окружающих, и сами примечая все вокруг, они готовы вступить в общение. Их темп движения не знает ни вялости, ни суетливости, они не выказывают сильных чувств и могут только насторожиться или удивиться. Жизнь, то есть история, должна идти своим чередом, и ее смысл в том, что она течет среди обыкновенных созидательных дел, не «задумываясь», что бы такое великое сотворить, – вот объединяющая идея васнецовской историософии. Впечатлению будничности отвечает изображение неба, чаще всего затянутого тусклыми облаками, не привлекающими к себе лишнего внимания. Небо кажется поначалу самым произвольным компонентом васнецовского пейзажа, но сопоставление множества картин цикла позволяет понять, как тщательно и продуманно мастер видоизменяет цвет и фактуру облаков, подобных

чуткой мембране, воспринимающей воздействия миров по обе ее стороны. Небо над Москвой способно разразиться слабым снегом или дождем, но не бурей или грозой. Средневековый человек согласился бы, что такое спокойное небо без необыкновенных явлений наиболее благоприятно, тогда как всякого рода «знамения» предвещают беду.

В пейзажах старой Москвы у Васнецова горизонт почти всегда занят теснящимися строениями. Естественная природа по возможности изгнана из московских видов и появляется только в изображениях древнейшего периода существования города, когда жизнь в нем едва теплится. В согласии со средневековым мировоззрением замкнутость обжитого места связывается с безопасностью и уютом, а пространство за его пределами — с враждебностью стихий и нашествиями врагов. Архитектура в пейзаже Васнецова — тема, достойная отдельного очерка. Она поражает неистощимостью сочетаний простых элементов, живописным иррегулярным характером, органичностью пристроек, крылец, переходов и отдельных кровель. Васнецов уравнивает парадные ансамбли, вроде Соборной площади, и безвестные закоулки деревянной Москвы. Всюду царят какие-то необычно домовито выглядящие архитектурные нагромождения. Даже самые заурядные постройки приобретают эффектность, будучи безошибочно верно поставленными на верху холма или повороте улицы. Плотные массы домов, напоминающие об изображении «градов» в иконе и книжной миниатюре, спускаются с пологих холмов. Невозможность вычленить отдельный объем или протяженный фасад, разная ориентация зданий, нередко выставленных вперед по диагонали, обуславливает мягкое перетекание пространственных планов.

Васнецов умышленно допускает искажения перспективных построений. Излюбленный «прием амфитеатра», когда постройки и фигуры располагаются на наклонной поверхности земли, употребляется несколько двусмысленно: остается неясным, поднимается ли к заднему плану склон холма или сознательная ошибка в передаче пространства делает более далекое более высоким. Одни части картины решены почти по правилам аксонометрии (крепости, башни, соборы, мосты), другие основаны на усилении перспективных сокращений: сильно сужаются уходящие в глубину улицы, редуцируется пространство между домами плотной застройки. Передний план взят с большей высоты, чем задний. Фигуры переднего плана меньше необходимого размера, потому и не контактируют со зрителем, как бы сильно ни были выдвинуты к нему. Мера детализации не всегда соответствует расстоянию предмета от передней картинной плоскости. В этих уловках логично видеть отсылку к русскому искусству XVII века, путем проб и ошибок осваивающему на заимствованных примерах работу с оптической перспективой. Интересно, что у Васнецова нет пресловутого «узорочья» позднего Средневековья. Васнецов отрицает применение богатого резного декора в деревянных зданиях XVI–XVII столетий, что отвечает современной точке зрения и долгое время было

предметом дискуссий. Срубные и каменные постройки его Москвы выразительны по силуэту и пластике, по ощущению массы и фактуры материала, а не внешними украшениями. Такая трактовка, по-видимому, отражает эволюцию русского стиля в архитектуре XIX – начала XX века. Братья Васнецовы олицетворяют его неорусскую фазу, начавшуюся с постройки церкви в Абрамцеве, когда на смену перегруженной фасадной декорации пришли лаконичные решения, акцентирующие скульптурность объема здания.

Как уже упоминалось, трудно установить критерий отбора работ Богаевского, к которым было бы применимо определение «исторический пейзаж». Фигурирование темы времени – наиболее осмысленный, но и самый субъективный критерий, поэтому условно ограничимся теми композициями, где присутствуют какие-либо постройки, указывающие на присутствие человека в прошлом или настоящем. Богаевский несколько уступает Васнецову в архитектурных познаниях и мастерстве изображения городской среды. Впрочем, феодосийскому мастеру уровень московского и не нужен, поскольку приходится писать лишь необлицованные каменные стены, руинированные башни, пещерные города и не слишком затейливые дома обывателей под неизменными черепичными крышами. Архитектура Богаевского однообразна, почти безлика и вызывает мысль о бесперспективности ее создания вообще. Обычно складывается впечатление ее необитаемости, даже если это застройка современной художнику Феодосии. Обветшание, угроза разрушения и запустения – вот, по Богаевскому, удел творений рук человеческих. Художник выполнял много зарисовок архитектурных достопримечательностей Крыма, но они оставались неиспользованными в его законченных произведениях. Как правило, в его фантастических композициях на тему «архаизма» присутствует одна и та же достопримечательность Феодосии – генуэзская крепость. В противоположность энергичной компактной Московского Кремля она вяло протягивает по холмам свои монотонные стены без начала и конца, внутри и снаружи которых одни лишь пустыри. Крепость становится символом безграничной, но и бессмысленной экспансии людей.

Богаевский не включает в свои пейзажи, за редчайшими вынужденными исключениями, человеческие фигуры. Его не интересует повседневная жизнь, он проходит мимо всего, что способно дать представление о хозяйственности, домовитости, уюте или восходящих к глубокой старине практических навыках человека. У Богаевского господствует природа, «неподсудная» людям и несопоставимая с самыми масштабными их творениями – она права и прекрасна даже тогда, когда сметает человека с лица земли. Постройки занимают уголки и краешки гористых ландшафтов и едва заметны на каменистых склонах или в узких долинах. Иногда глазу требуется немало времени, чтобы различить на пейзаже Богаевского следы пребывания человека (если они там действительно есть), затерявшиеся среди зелени и скал. Стоит заметить, что описания

пейзажей Богаевского искусствоведами и критиками обычно выдержаны в более мрачном духе, чем сами по себе картины. Из того, что человеческое общество занимает в его мироздании столь малое место, еще не следует вывод о пессимизме художника, которого неодушевленная природа занимает, радует и возвышает больше, чем рукотворный ландшафт. У картин Богаевского не приходит в голову сокрушаться о скудости архитектуры перед лицом того, как скалы, вода и зелень раскрывают свои немыслимые формы и структуры. Их разнообразие нисколько не уступает прихотливости городской застройки Москвы у Васнецова.

У Васнецова можно мысленно отделить красочную фактуру произведения от материальных качеств изображенного предмета, на который фактура набрасывается, как вуаль. Богаевский нерасторжимо связывает особенности технического исполнения и построения формы, более жестко обуславливает фактурой желаемый эмоционально-образный строй картины. По словам художника Л.Е. Фейнберга, частого гостя в доме Волошина в Коктебеле, «у Богаевского широкий мазок так точно сливается с изображенной формой, что даже на небольшом расстоянии была видна только форма, только изображение. Мазок Богаевского – широкий, властный, точный, разнообразно рисующий – как бы тонет в форме, сливается с ней, ее же создавая»<sup>30</sup>.

Очевидна связь стилистики Богаевского с тем, что культивировали на рубеже веков сецессионисты<sup>31</sup>. Лапидарный стиль школы Куинджи просматривается в творчестве Богаевского на протяжении всей его жизни, однако синтетизм куинджистов находит впоследствии два противовеса: детализированное письмо старых мастеров, особенно кватрочентистов, которыми восхищается Богаевский<sup>32</sup>, и постепенно проступающий своеобразный сезаннизм, никогда сознательно не культивировавшийся мастером и вызывавший, в трактовке «Бубнового валета», лишь отторжение. Богаевский познакомился с творчеством Сезанна еще во время обучения и заинтересовался им, но этот импульс не сразу принес результаты<sup>33</sup>. Своего рода «классицизирующий сезаннизм» наглядно представлен в панорамных пейзажах Феодосии 1920-х – начала 1940-х годов, где фантастика и ученая стилизация уступают место предельной трезвости восприятия и топографической точности. Аскетичный цвет, лишенный плавных переходов тона, волнообразная поверхность земли, резкие тени, грубоватая геометричность белых домиков с двускатными крышами напоминают о Сезанне не слишком явно, но создают сходное впечатление статики окружающего мира и весомости непререкаемого суждения о нем. Подобно Васнецову, Богаевский нашел прибежище в подчеркнутом документализме и той слегка муляжной «метафизичности», которая определяет манеру васнецовских работ для Коммунального музея. Кстати сказать, попытки Богаевского писать пейзажи-реконструкции крымских городов и побережий, какими они были в старину, не приводили к убедительным решениям, зато именно виды современ-

ной Феодосии, сохранившей самобытный облик, достойны привилегии именоваться «историческими» пейзажами.

Для Богаевского непростой оказывается проблема акцентов и доминант композиции, как будто и не существующая для органически гибкого Васнецова. Поначалу Богаевский, следуя принципам Куинджи, группирует пейзаж вокруг наиболее значимого объекта, которым может быть гора, лощина, крепость, облако или солнечный диск, создавая своего рода «обстановочный портрет» этого объекта. Впоследствии стремление к более многословному художественному высказыванию и желание возродить мерное чередование планов классического пейзажа заставили отказаться от прежнего метода. Когда Богаевский отказывается также от приема темных древесных кулис и высвеченной дали в центре картины, его картинное поле вообще становится равнозначным во всех своих частях и, кажется, может бесконечно продолжаться за пределы рамы. В панорамных пейзажах сильно вытянутого горизонтального формата, появляющихся в поздние годы, эта аморфность вполне естественна и увлекательна – приглашает «прогуляться» по местности, как по географической карте. По поводу ранних и зрелых пейзажей феодосийского художника Н.М. Тарабукин писал, что «звездное небо Богаевского не астрономическая, не физическая картина мира. Богаевский – не астроном, а астролог»<sup>34</sup>. Впоследствии изображение неба претерпевает симптоматичные изменения: форсированность атмосферных и астрономических явлений, которые представляются знамениями таинственных и катастрофических событий, сменяется равномерно расположенными облаками с прорывами синевы. Иногда представляется, что в каждой части такого пейзажа своя погода: здесь солнце, тут небо нахмурилось, а там уже идет дождь.

Московские пейзажи Васнецова и крымские – Богаевского лучше воспринимаются не как самостоятельные единицы, а целыми сериями, на протяжении которых глаз не устает следить за гибкой вариативностью сходных мотивов, полюбившихся художникам. Каждая такая картина или графический лист требует продолжения, будучи, скорее, описанием части многообразного мира, чем обобщающим высказыванием о нем.

«Формульность», подразумевающая окончательное, не требующее дополнительных деталей, выражение определенного воззрения на мир и человека, встречается у многих выдающихся мастеров пейзажного жанра (с изображением творений человеческих рук это, например, «Стоунхендж» Дж. Констебла, акварель, 1834, Музей Виктории и Альберта, Лондон; «Шартрский собор» К. Коро, 1830, Лувр, Париж; «Аппиева дорога при закате солнца» А.А. Иванова, 1845; «Грачи прилетели» А.К. Саврасова, 1871; «Владимирка», 1892, и «Над вечным покоем», 1893, И.И. Левитана, все – ГТГ), но ни Васнецову, ни Богаевскому она несвойственна. Им требуются все новые аспекты излюбленной темы, бесчисленные варианты изображенных построек и природных объектов, различные ракурсы, состояния атмосферы и фактура живописной или графической поверхности, что

приводит к созданию количественно больших серий работ. Увлекательна сама «комбинаторика», на которой основан подобный художественный язык, его неистощимость в сочетаниях мотивов.

Если задаться вопросом, для чего, кроме любования находчивостью мастера, нужно описанное выше многообразие в единстве на картинах Васнецова и Богаевского, то наиболее далекий от эстетики, но, как нам кажется, лучше всего раскрывающий суть дела ответ будет заключаться в следующем: оба художника стремятся перечислить всевозможные результаты взаимодействия человека и окружающей среды. Они исследуют, как соотносятся культура и природа, социальная история и история земных ландшафтов, в каком случае можно говорить о приспособлении человека к среде, а в каком – о решительном подчинении ее людской воле, какие перспективы открываются для человеческого сообщества в каждом конкретном случае – крепко ли оно укоренилось на своем месте или его ждут глобальные катаклизмы. Васнецов и Богаевский используют в художественном творчестве свои познания в гуманитарной и естественнонаучной области: вот почему их произведения интересны не только как плоды фантазии и вкуса, но и как информация. Это само собой разумеется по отношению к работам Васнецова, чем дальше, тем больше служившим иллюстрациями к его докладам в комиссии «Старая Москва», но это справедливо также по отношению к «киммерийским» ландшафтам Богаевского с их пристальным вниманием к формам облаков, древесной листвы, к особенностям скальных пород и очертаниям созданных человеком сооружений, к «картографической» отчетливости в передаче рельефа. При этом неважно, насколько реальна или фантастична изображаемая страна, – в любом случае о ее устройстве можно получить по изображениям точные данные, как от путешественника, побывавшего в ней с экспедицией.

Пейзажи Васнецова и Богаевского, являясь, несмотря ни на что, художественными произведениями, а не научными трактатами, не способны предложить готовые решения проблем, которыми занимается философия истории, но подталкивают к раздумьям о них. Многие из того, что написано впоследствии о Москве Васнецова и Киммерии Богаевского, основано на некотором домысливании, хотя и не совсем произвольном, концепций, которые, как предполагается, лежат в основе этих пейзажей.

Работы Васнецова чаще всего получают осмысление в рамках кодифицированного едва ли не в середине XIX века национально-патриотического комплекса идей<sup>35</sup>. В его картинах стремятся видеть утверждение созидательной силы народа, выражение его энергичности, трудолюбия, практического ума, признание развитого у народа художественного вкуса (проявляющегося также и в повседневном быту), провидение благоприятной исторической судьбы Московской Руси, освободившейся от ига, отстраивавшейся и в целом укреплявшейся на протяжении XIV–XVII столетий. То, что собственно художественное очарование историзированных пейзажей Васнецова не может быть выведено из этих простейших тези-

сов, в конечном счете для интерпретаторов неважно, ибо художник творит миф о московской старине, который необходимо поддерживать, играя по уже заданным правилам. Поэтичность мифа проявится сама собой, невзирая на лежащую в его основе непрременную дидактику, внушающую определенные коллективные ценности. Творчество Васнецова спасает от антихудожественной декларативности то обстоятельство, что, вольно или невольно, он воспринимает идеологию национального возрождения именно как миф, а не как сухую политическую доктрину. Художник, несомненно, верит в него, но, расцветивая его своими красками, превращает в красивую мечту об идеальной стране суровой природы, сильных и умелых людей, причудливых городов и неприступных крепостей. Искусству в конечном счете безразлично, что же является предметом васнецовских картин – невидуманная Русская земля, на которой мы все поныне живем, или какое-нибудь фантастическое царство берендеев.

Историческое мифотворчество, на котором основан пейзажный жанр у Богаевского, стало складываться одновременно с появлением на выставках его первых работ и реализовывалось стараниями критиков-символистов, прежде всего Волошина. Исторический миф Богаевского–Волошина заключается в идее о бесконечной борьбе природной среды и человеческой цивилизации. Циклически повторяющиеся катастрофы уничтожают народы и города, но люди вновь отвоевывают для жизни отдельные части довольно неприютного земного ландшафта. Возможно, в силу своей греховности и гордыни человечество обречено существовать на грани гибели, когда некий нравственный закон, объединяющий живую и неживую природу, сделает для людей неизбежной суровую кару в виде очередной планетарной катастрофы. Между периодами тяжелых испытаний случаются и светлые промежутки, когда Земля дарит живущим на ней изобилие и покой, – такие идиллические пейзажи Богаевский воплощает тоже. Вот вкратце содержание этой мифологии на 1907–1912 годы, когда Волошин и Муратов пропагандируют в журналах «Аполлон» и «Золотое руно» творчество молодого крымского живописца. В дальнейшем эта мифология оказалась не без успеха приспособлена к потребностям послереволюционного времени, так как не была привязана к описанию конкретных исторических эпох и могла символизировать как разрушение, так и созидание – мотив, прочно вошедший в 1930-е годы уже в состав официального «государственного мифа».

Предметом картин Богаевского служит, по словам Волошина, земля, «уже познавшая власть человека, испытывавшая его плуг и кирку, его меч и огонь, обласканная его заботами и попранная его жестокостью. Это та пустыня, которая отделяет одну от другой шесть шлимановских Трой, из которых каждая выростала на месте разрушенной и ничего не знала о своих предшественницах. Эта пустыня, как саван, периодически окутывает известные долины земли перед новым их воскресением. Есть такие области юга, пропитанные человеческим ядом и обожженные человеческой

мыслью»<sup>36</sup>. Драматичная и конфликтная мифология Богаевского противоположна мифологии Васнецова. Богаевский подчеркивает заимствованную у античных авторов идею цикличности времени, что обуславливает его в буквальном смысле стоическое равнодушие к исторической судьбе представленных им земель и городов. На каком языке говорят обитатели его Киммерии, неясно, да и неважно, ведь они только одно звено в цепи сменяющих друг друга народностей и цивилизаций. Специфика истории Крыма не могла не навести на подобные размышления.

Васнецов, напротив, берет на себя роль летописца лишь единственного народа<sup>37</sup>, которому – так гласит основополагающий миф – суждено постоянное возвышение. Изображая Москву, Васнецов не может стоять на почве известного космополитизма, как Богаевский, уроженец Феодосии, познавшей массу исторических перипетий. Столица Русского государства с неизбежностью становится у Васнецова символом нации, и облик Москвы призван отражать этническую специфику ее строителей. Художник избегает изображать трагические коллизии, которые могут внушить мысль о превратностях исторической судьбы народа и заставить думать об этических контрверзах, связанных с различными прошедшими событиями и участвовавшими в них лицами. Васнецов не приемлет критический пафос исторической живописи поколения своей молодости, но и не спешит возвратиться к апологетической трактовке русского Средневековья. Он избегает повествовательного изображения конкретных событий политической истории, останавливаясь лишь на деталях повседневной жизни, едва заметно изменяющейся от века к веку, и внося хронологическую определенность только путем точного воспроизведения архитектурного пейзажа того или иного времени. Впрочем, по-настоящему документально-реконструктивные свойства васнецовская архитектура приобретает постепенно, к 1920-м годам, о чем нередко забывают, доверяясь убедительности его городских видов.

Интерес Васнецова к московской старине, уклоняясь от проблем традиционно более известной неспециалисту политической истории, имеет археологический характер, если понимать термин «археология» так широко, как это делалось в XIX веке. Археология тогда включала в себя историю архитектуры и искусства (особенно в отношении Средневековья), техники и технологий, изучение топографии различных местностей, «быта и нравов», а также всех особенностей материальной культуры не только по материалам раскопок, но и по изображениям. Археология XIX века касалась вопросов таких наук, как (по современной классификации) искусствоведение, этнология, историческая география, культурная антропология, историческая экология, социальная история. Расширение области интересов ученых – исследователей прошлого, вышедших за пределы политических, военных и юридических событий, совершило переворот в гуманитарном знании, последствия чего во многом определили направления развития исторической науки в XX – начале XXI века. В жи-

вописи второй половины XIX века археологическая тенденция изучения прошлого породила историко-бытовую картину, заставила видеть в некоторых чертах современного простонародного быта отголоски далекой старины, позволяющие человеку Нового времени почувствовать себя восприимчивым многовекового исторического наследия. В «исторических» пейзажах Васнецова и Богаевского ярче, чем где-либо еще, проявилось основное содержание упомянутой археологической «метанауки»: взаимодействие между, во-первых, природным окружением, во-вторых, совокупностью артефактов, в которых отразился создавший их человек с его менталитетом, культурными и социальными особенностями, и, в-третьих, собственно этим человеком, появляющимся, однако, только у Васнецова.

Иными словами, главным предметом «исторического» пейзажа Богаевского и Васнецова становится среда, где сталкивается – а лучше сказать, переливается друг в друга – естественное и рукотворное. Универсальные теории и панорамные повествования, излагающие жизнь людей на Земле в течение многих веков и даже тысячелетий во взаимодействии с окружающей средой, с той поры, когда работали Богаевский и Васнецов, стали достоянием не только строгой науки (как раз ее достоянием – в наименьшей степени), но также паранаучных размышлений, художественной литературы и кинематографа. В случае эстетического творчества речь идет прежде всего о научной фантастике и *фэнтези*. Два этих жанра, как известно, восходят к литературе символизма и особенно неоромантизма конца XIX – начала XX века, свидетельствуют об «опускании» культуры указанного периода на массовый уровень и отражают дуализм художественного мира XX столетия с его устремлением одновременно к технологичному будущему и архаическому прошлому.

Уместно предположить, что удостоенные внимания в этой статье пейзажи Богаевского и Васнецова «выросли» на почве, которая и до сего дня подпитывает интерес к историческим повествованиям, в большей или меньшей степени являющимся плодом фантазии. Эпохи историзма и позитивизма в XIX веке практически совпали – в итоге требование поставить гуманитарную науку на более прочный, отвечающий принципам «положительного знания» фундамент удвоило свои силы. Исторические исследования стали характеризоваться кроме уже указанного расширения области интересов строгим отношением к причинно-следственным связям, относительной нейтральностью моральных оценок, избеганием в суждениях всего того, что могло восприниматься как официально-государственный идеологический заказ. Бесспорно, эти принципы во многом способствовали превращению истории и смежных с ней дисциплин в доказательную, десакрализованную науку. Однако неизбежно должна была наступить и реакция на подобные процессы, связанная с чисто человеческой потребностью осмыслить реальность применительно к собственным культурным установкам. В представлении большинства людей, включая образованную часть общества, история не мыслилась без этической

доминанты и той четкой системы координат, которая всегда при изучении прошлого позволяла недвусмысленно заявлять, что есть добро и что – зло, что было пагубно и что благотворно для отдельного народа или «прогресса человечества» в целом. Отсутствие таких ясных ориентиров (нравственных, телеологических, провиденциалистских и т.п.) в академической науке с тех пор компенсируется схемами государственно-национальной идеологии, художественным творчеством на исторические темы, паранаучными построениями, религиозными и мистическими доктринами, как глубоко традиционными, так и новообретенными. Отделение академической истории от всякого рода мифотворчества, с древних времен пропитывавшего исторические повествования, усугубило стремление к созданию новых мифов о прошлом, объясняющих к тому же настоящее и будущее. Здесь уместно привести замечание Н.М. Тарабукина о том, что «клик земли у Богаевского – символ, через знаки которого можно читать предначертания судьбы. Идея судьбы постигается путем жизненного опыта, а не научного, путем интуиции, а не ума»<sup>38</sup>.

Исторический пейзаж, получивший фактически статус отдельного жанра в русском искусстве Серебряного века, на наш взгляд, был попыткой переосмыслить наследие эпохи историзма и позитивизма, синтезировав достижения «положительной» науки, которую создатели такого рода пейзажа продолжали высоко ценить, и совсем было утраченное ею историософское ядро. В исторических пейзажах Богаевского, Васнецова и их современников вновь действуют первородные силы природы и общества, человек борется за свое существование с самим мирозданием, живет в тесном мирке патриархального социума и в то же время – перед лицом Вселенной, космоса. В этих картинах история вновь приобретает осмысление с позиции вечно искомого высшего смысла человеческого бытия и до известной степени мифологизируется. Секрет их успеха заключен в соединении глубокого знания и творческой фантазии, вернее даже – провидческой способности, которая одинаково важна и в научной, и в художественной деятельности и как раз без знаний не развивается. Древняя Москва Васнецова и Киммерия Богаевского остаются «положительным фактом», для изучения которого было затрачено немало усилий, но вопреки этому выглядят какими-то «зачарованными мирами», созданными мыслью фантаста. Вероятно, здесь перед нами еще одно подтверждение закономерности, гласящей, что последовательное приближение к реальности при переходе через определенную точку оборачивается погружением в фантастическое. Исследовательский интерес мастера к предмету изображения не разрушает у Васнецова и Богаевского художественного очарования, а, напротив, усиливает убедительность откровенно сочиненного образа. В «историческом» пейзаже первой трети XX века воплотилась двуединая основа человеческого мышления, стремящегося к обладанию одновременно внешней истиной и глубинным смыслом. Васнецов и Богаевский создали устойчивую систему, утвержденную на трех основаниях: знание, воображение, чувство.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Соседство имен А.М. Васнецова и К.Ф. Богаевского не вполне типично для искусствоведческой литературы. Оно встречается в единственном абзаце в кн.: Манин В.С. Константин Богаевский. СПб., 2011. С. 175–176.
- 2 Исследованию исторического пейзажа как специфического субжанра конца XIX – начала XX века посвящена диссертация: Греция Е.Е. Русский живописный исторический пейзаж. Истоки, становление и расцвет жанра. Дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004 (URL: <http://www.dissercat.com/content/russkii-zhivopisnyi-istoricheskii-peizazh-istokistanovlenie-i-rastsvet-zhanra>. Дата обращения: август 2013 г.). Сформулированное в ней определение «исторического пейзажа» как «жанра, в основе которого лежит пейзажный образ природной или архитектурной среды, отделенной временной дистанцией от эпохи создания произведения, и реконструированный художником», кроме того, что не может считаться окончательным, представляется более узким, чем тема данной статьи. В силу терминологической неустойчивости эпитет «исторический» в дальнейшем будет взят в кавычки. Критиками начала XX века понятие «исторический пейзаж» используется нередко.
- 3 Манин В.С. Указ. соч. С. 100.
- 4 «Мантеня, Лор[р]ен, Пуссен – вот, быть может, наиболее ближайшие к Богаевскому по духу творчества мастера. У всех у них природа спокойно величава. Все они рассматривают пейзаж как место исторических событий. Произведения каждого из них – варианты одной и той же темы. В этом сказывается монолитность художника, глубина его творческих переживаний, подлинная обуреваемость одним и тем же образом, который становится лишь объективацией внутреннего существа самой природы мастера». (Тарабукин Н. Художественный образ в искусстве Богаевского // Искусство. 1928. Т. V. № 1–2. С. 44–45.)
- 5 Беспалова Л.А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933. М., 1983. С. 10–29; Ядохина Е.И., Кудрявцева Л.С. Мемориальный музей-квартира художника А.М. Васнецова. Филиал Государственной Третьяковской галереи. Путеводитель. М., 2004. С. 30–37, 40–45.
- 6 Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский. М., 1984. С. 11–17.
- 7 Из письма Н.Н. Дубовского А.М. Васнецову от 11 апреля 1895 года: «Твоей картиной “Элегия” [Л.Н. Толстой] особенно был доволен, он очень хвалил ее за цельность впечатления, за глубину чувства, которое прошло во все детали картины». Цит. по: Разумовская С. Аполлинарий Михайлович Васнецов // Искусство. 1977. № 2. С. 58. В.В. Стасов в 1901 году упоминал «прекрасные и талантливые восстановления древней Москвы XVII века», выполненные А.М. Васнецовым. (Стасов В.В. Искусство XIX века. Живопись // Стасов В.В. Избр. соч. В 3 т. Т. 3. М., 1952. С. 670.) А.Н. Бенуа: «Виды старой Москвы, являющиеся в научном отношении очень верными иллюстрациями, драгоценны и в чисто художественном отношении. В них он, подобно своему брату, сумел разгадать коренную русскую, окончательно в наше время исчезающую красоту, вычурную, странную прелесть целой безвозвратно погибшей культуры». (Бенуа А. История живописи в XIX веке. Русская живопись. Вып. 2. СПб., 1902. С. 243, 245.)
- 8 Беспалова Л.А. Указ. соч. С. 134.
- 9 Манин В.С. Указ. соч. С. 105–107; Сиренко А. Киммерийская школа живописи. Константин Богаевский и Михаил Латри // Искусствознание. 2012. № 3–4. С. 397.

- 10 Беспалова Л.А. Указ. соч. С. 70–72.
- 11 Васнецов В.А. Страницы прошлого. Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. Л., 1976. С. 19.
- 12 Манин В.С. Указ. соч. С. 50.
- 13 Васнецов А.М. Облака. Впечатления и наблюдения художника (1911) // Отзвуки минувшего / А.М. Васнецов. Автор идеи и вступ. ст. Е.И. Ядохина. М., 2006. С. 141. Об этом же в воспоминаниях сына художника: Васнецов В.А. Указ. соч. С. 21–22.
- 14 Волошин М. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. № 6. С. 9.
- 15 Васнецов А.М. Как я сделался художником и как и что работал. Отрывок из автобиографии // Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. М., 1957. С. 147–148.
- 16 Васнецов А.М. Мое увлечение астрономией. Доклад в Московском обществе любителей астрономии 20 октября 1929 г. // Отзвуки минувшего / А.М. Васнецов. Автор идеи и вступ. ст. Е.И. Ядохина. М., 2006. С. 145.
- 17 Из «Автобиографической записки» А.М. Васнецова. Цит. по: Беспалова Л.А. Указ. соч. С. 59–60.
- 18 Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. М., 1957. С. 90.
- 19 Ядохина Е.И., Кудрявцева Л.С. Указ. соч. С. 135.
- 20 Волошин М.К. Ф. Богаевский // Золотое руно. 1907. № 10. С. 24–30. (Далее: Золотое руно. 1907); Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909. № 1. С. 43–53. (Далее: Аполлон. 1909). Муратов П. Пейзаж в русской живописи 1900–1910 годов // Аполлон. 1910. № 4. С. 11–17. Волошин М. Константин Богаевский // Аполлон. 1912. № 6. С. 5–24.
- 21 Золотое руно. 1907. С. 29.
- 22 Баченко Р.Д. Указ. соч. С. 111–112.
- 23 Там же. С. 113.
- 24 О параллелях в творчестве и личных встречах Богаевского с А.С. Грином см.: Манин В.С. Указ. соч. С. 168, 174.
- 25 По словам А.М. Васнецова, зафиксированным в интервью, «материалом служили прежде всего графические изображения: планы старой Москвы, рисунки современных художников и путешественников, изображения на иконах и т.д.». (Лазаревский И. Ап[оллинарий] Мих[айлович] Васнецов // Новый журнал для всех. 1911. № 37. С. 94.)
- 26 Там же. С. 95.
- 27 Анализ историко-археологических работ А.М. Васнецова: Векслер А.Г. А.М. Васнецов – художник-исследователь прошлого Москвы // Москва в творчестве А.М. Васнецова. Сборник / Сост. Е.К. Васнецова. М., 1986. С. 36–56.
- 28 Аполлинарий Васнецов. К столетию со дня рождения. М., 1957. С. 105–106.
- 29 Обычно работы Васнецова 1920-х годов оцениваются ниже более ранних. (Аполлинарий Васнецов. Альбом / Авт.-сост. Е.К. Васнецова и И.М. Шмидт. М., 1980. С. 14–15.)
- 30 Фейнберг Л. О Максимилиане Волошине и Константине Богаевском // Панорама искусств 5 / Сост. М.З. Долинин. М., 1982. С. 176.
- 31 Манин В.С. Указ. соч. С. 15–16; Сиренко А. Указ. соч. С. 393–394, 396–397.
- 32 Манин В.С. Указ. соч. С. 70–71, 91, 94.
- 33 Там же. С. 16.
- 34 Тарабукин Н. Указ. соч. С. 47.

- 35 Неизменность устоявшейся традиции демонстрируют две недавние диссертации, посвященные творчеству А.М. Васнецова: Горюнова Л.Б. Творчество А.М. Васнецова как отражение национально-культурного сознания рубежа XIX–XX веков. Дис. ... канд. культурологии. Киров, 2004; Ядохина Е.И. Творчество А.М. Васнецова в синтезе теории и художественной практики. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. Приходится отметить, что авторы обоих трудов не столько изучают деятельность художника, сколько конструируют его образ, исходя из облюбванной ими фундаменталистской «мифологии».
- 36 Аполлон 1909. С. 51–52.
- 37 Тем не менее, как подлинный исследователь, Васнецов не оставлял без внимания параллели из западноевропейского Средневековья. (Дубова О.Б. Москва в творчестве Аполлинария Васнецова // Художник. 2007. № 1. С. 14.)
- 38 Тарабукин Н. Указ. соч. С. 49–50.