

Анастасия Лосева

Жанр путевой пейзажной серии на выставках ТПХВ (1870–1880-е годы)

В статье рассматривается формирование и развитие существовавшего в пространстве выставок ТПХВ явления путевой пейзажной серии. Эволюция этого жанра представляет собой превращение пейзажных циклов, связанных со средневековым жанром часослова, в пейзажные серии с подчеркнутым экспериментальным началом. Высказывается предположение о том, что сам феномен серии существует в русской живописи второй половины XIX века в рамках пейзажного жанра и круга ориенталистских сюжетов и образов. Внимание сфокусировано на 70–80-х годах XIX века, но формы существования жанра путевой пейзажной серии рассмотрены на большем отрезке времени, вплоть до 30-х годов XX века.

Ключевые слова:

ориентализм, путешествия на Восток,
пейзажные серии,
живопись передвижников, выставки ТПХВ,
Д.В. Поленов, Н.А. Ярошенко.

Во второй половине XIX века развитие пейзажа и феномен экспонирования этюдов, привезенных из экзотических путешествий, приводят к формированию явления, которое можно назвать «путевой пейзажной серией». Оно существовало достаточно недолго, но, по сути, являлось самостоятельным жанром — своеобразной квинтэссенцией мироощущения эпохи образовательных путешествий и культурного освоения приобретенных земель. История формирования пейзажной серии, отражающей путешествие, как артикулированного жанра — это не что иное, как история ее экспонирования. Выявляла существование этого феномена разведка произведений внутри экспозиций, судить о которых мы можем по отрывочным мемуарным свидетельствам, редким фотографиям и корпусу каталогов выставок. В русском искусстве возникновение и бытование путевой пейзажной серии связано по преимуществу с пространством выставок Товарищества передвижников. Как происходит формирование и развитие этого жанра в 1870–1880-е годы? Каковы черты этого специфического явления и его наиболее яркие произведения? Таков круг вопросов настоящей публикации.

Первый эпизод формирования серии в пространстве передвижных выставок относится к четвертой выставке ТПХВ в 1875 году. На ней Н. Е. Маковским было представлено десять работ из путешествия по Египту, которые можно было бы назвать «Каирской серией». Однако никакого общего названия они не имели, у каждой работы было свое собственное («Бедуин на верблюде», «Каирская женщина на осле» и т. д.). Кроме того, работы различались по технике: часть была выполнена маслом, а часть акварелью, что несколько затрудняло их связанное восприятие. На той же четвертой выставке В. В. Верещагин выставил восемь картин, на которых были запечатлены среднеазиатские типы — «Башкир», «Афганец», «Цыган в Ташкенте» и т. д. Они тоже не имели никакого

общего названия, хотя совершенно очевидно, что замысел художника состоял в том, чтобы выставить их вместе. Заметим, что в названных сериях пейзаж присутствовал только среди вещей Маковского и не являлся их жанровой доминантой.

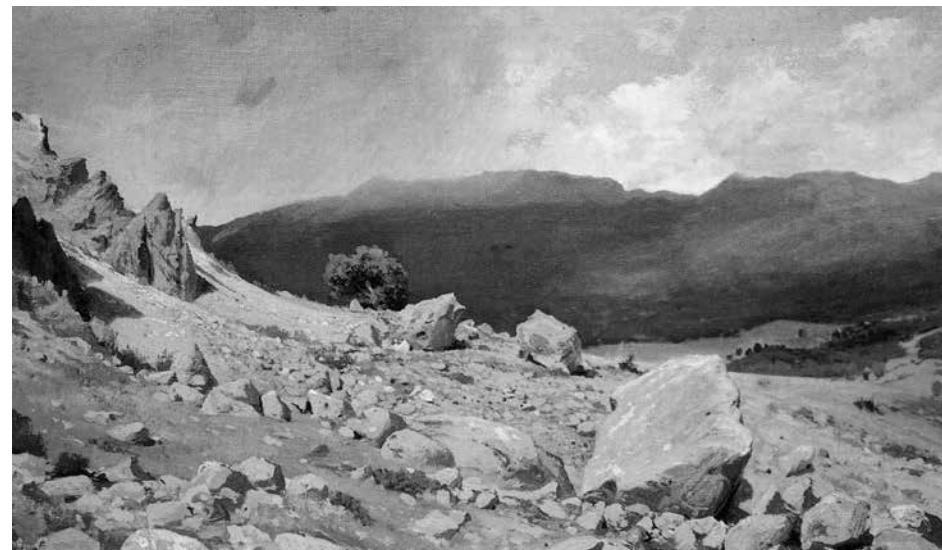
Следующим шагом на пути формирования жанра путевой пейзажной серии стало экспонирование двухсот рисунков К. Ф. Гуна на шестой выставке ТПХВ в 1878 году. При таком принципиальном увеличении количества работ зритель уже не мог мысленно обозревать их в целом, серия втягивала его в путешествие, сценарий которого было трудно предугадать. Однако в данном случае замысел не отличался стройностью и маршрут путешествия не выстраивался, так как среди выставленных вещей были смешаны рисунки из нескольких путевых альбомов, а пейзажи выполнены в разных графических техниках.

Спустя два года, на восьмой выставке передвижников, появилась серия И. И. Шишкина, которая не только отличалась «единством времени и места действия» — в нее входили только пейзажи из одного крымского путешествия, но и была поименована в каталоге серией крымских этюдов, внутри которой каждая отдельная работа своего названия не имела. Тем самым пальма первенства в осознании ценности жанрового своеобразия и специфического экспонирования путевой пейзажной серии принадлежит Шишкину.

Важно отметить, что уже на момент формирования само явление путевой пейзажной серии имело ориенталистскую окраску, так как и предшественники Шишкина, и он сам запечатлевали в них свои восточные, хоть и в разной степени экзотичные, странствия. Параллельно с тем, как в выставочном пространстве ТПХВ постепенно складывается феномен ориенталистской серии, колоссальный резонанс имели восточные выставки В. В. Верещагина: к 1879 году (появлению крымского цикла Шишкина) каждая из серий Верещагина — туркестанская, индийская и балканская — была экспонирована уже по нескольку раз.

На восьмой выставке ТПХВ Шишкин представил двенадцать крымских работ, которые достаточно легко разбивались на группы, согласно устойчиво применяемым композиционным схемам.

К одной из них можно отнести пейзажи («Из окрестностей Гурзуфа», «Мыс Ай-Тодор», «Скалистый берег»), в которых Шишкин отчетливо разделяет три пространственных плана, применяя в их колористическом решении классическую последовательность: движение от охристых тонов к зеленым и голубым. (Ил. 1.)

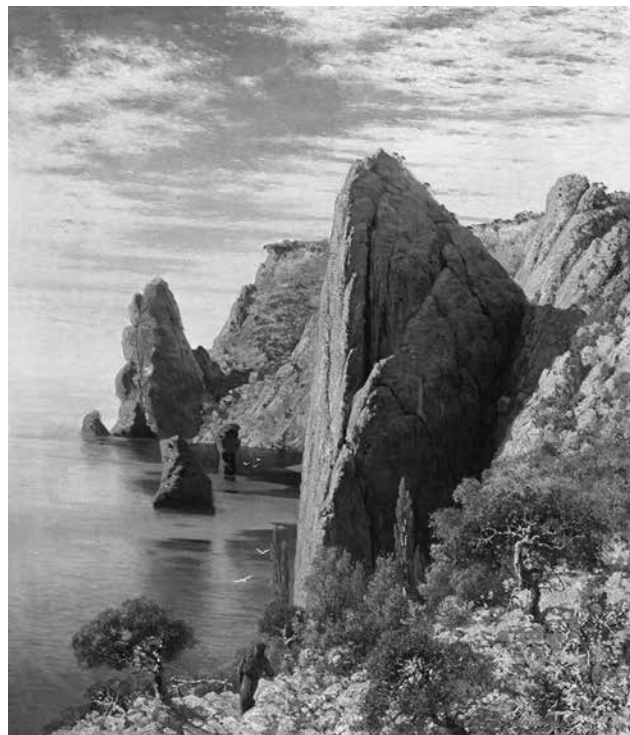


1. Иван Шишкин. *Из окрестностей Гурзуфа*. 1879
Холст на картоне, масло. 35 × 54
Государственный Русский музей

Вокруг мыслимой линии, идущей из левого верхнего в правый нижний угол работы, Шишкин располагает острые и завихряющиеся формы камней и кустов. Благодаря этому художник диагонально выстраивает композицию всех упомянутых этюдов, что тоже можно отнести к классическим приемам активизации пейзажной формы. В другой группе этюдов, таких как «Лесной пейзаж», отсутствуют линия горизонта и деление на планы. Фрагмент леса, камни или берег даются художником очень близко, а в хаосе линий вычленяется какая-либо одна конструкция, как, например, импровизированный мост через ручей.

Внутри серии названные группы этюдов оказываются контрастны по отношению друг к другу, то приподнимая зрителя над выстроенными пространственными картинками, то помещая его в хитросплетения лесных и горных недр.

Шишкина не привлекают виды освоенного южного берега, в качестве объекта изображения он избирает только горный Крым. Но его



2. Григорий Мясоедов. *Скалы в Гурзуфе*
1884. Холст, масло. 75,7 × 64,9
Рыбинский музей-заповедник

описывает достаточно полно, запечатлевая и скалы, поросшие соснами, и берега заливов, тенистые буковые чащи и выжженные солнцем каменные дороги, пещеры и сакли.

Обратим внимание на то, что для этого художнику потребовалось двенадцать этюдов. Стремление художника к определенной полноте описания, внутреннюю контрастность цикла и даже количество работ, из которых он выстроен, можно назвать теми архаическими чертами, которые заставляют обнаружить в ранних пейзажных сериях их внутреннее родство со средневековым европейским жанром часослова. Устройство этих циклов оказывается до некоторой степени схожим, только описывается с их помощью теперь не законченный отрезок

времени, а логично отделяемый и вместе с тем обозримый фрагмент культурного и природного пространства.

Те же качества можно обнаружить и в серии крымских пейзажей Г. Г. Мясоедова, написанной в 1884 году и выставленной в 1885 году на тринадцатой выставке ТПХВ. Цикл Мясоедова состоял из одиннадцати вещей, часть которых, если судить по названиям (не все работы сохранились), тоже выстраивалась в контрастные пары: «Утро» — «Вечер», «Пещера в Массандре» — «Яйла у Гурзуфа», «По тропинке» — «Дорога на Чатыр-Даг», благодаря которым вся серия обладала «ренессансной» целостностью и приближалась к некому визуальному обобщению. Архаические корни имеет и присутствующий в серии Мясоедова мотив дороги, и изображение одолевающего ее человека («Осень в горах», «Скалы в Гурзуфе»), так как восходит к изображению человеческих занятий в тот или иной сезон. (Ил. 2.)

То появляясь, то исчезая, этот мотив «прошивает», связывает всю серию в единое целое. Герой, в облике которого нет примет конкретного времени, увиден Мясоедовым сверху и чаще всего изображен один. Этот мотив будет развиваться Мясоедовым и дальше. В его крымских пейзажах начала 1890-х годов («Родник», «Сакля в горах») подъем уже истолкован как трудный, сопряженный с усилием.

Заметим, что для художника было характерно восприятие пейзажа как жанра притчево-аллегорического¹, в силу чего «дорожные сюжеты» не могли быть трактованы им исключительно как бытовые или этнографически-развлекательные. Постоянно присутствующий мотив пути связывает крымскую серию 1884 года со знаменитой картиной Мясоедова 1881 года «Дорога во ржи». Серию можно назвать развернутыми вариациями на тему картины, так как в ней герой предстает то путником, то монахом, то пейзажкой, одетой в национальный костюм,

1 Характерным подтверждением этого является эпизод, подробно рассказанный В. С. Оголовцом в его воспоминаниях о Г. Г. Мясоедове: «Среди работ Мясоедова, увиденных мной в его доме, хорошо запомнилось небольшое полотно "Срубленное дерево". Громадный дуб, срубленный под корень, падая, разбил стоявшую поблизости березку... эта картина, инсказательно повествующая о горе, постигшем молодое существо, жизнь которого разбита безжалостным случаем, образное зрелище судьбы, вовлеченной в катастрофу другой жизни. Картина висела в большом зале, где мы собирались на музыку. "Смотрите, смотрите на эту картину, — говорил художник (имеется в виду Г. Г. Мясоедов. — А. Л.), — она глубоко символична... иначе могу назвать ее "Сила судьбы"...» (Оголовец В. С. Воспоминания о Г. Г. Мясоедове. М., 1981. С. 62). В этом же отрывке Мясоедов говорит и о других своих пейзажах как об иносказаниях и аллегориях.

а работы, акцентирующие место человека в мироздании, чередуются с картинами чистой природы.

Обобщенно-символическому и по своей сути архаическому характеру крымской серии Мясоедова соответствовала и живописная техника, в которой она была выполнена. Каждая из работ представляла собой мелко выписанную, законченную картину с хорошо разработанным средним планом, который оживляли стаффажные фигурки в традициях фламандского и голландского пейзажа XVII века. Часто картина была решена в одном тональном ключе, особенно это касалось работ, изображавших переходное время дня или года. Примером здесь может послужить пейзаж «Осенний вид в Крыму», построенный на холодных фиолетовых и желтых цветах. (Ил. 3.) Тем самым, будучи помещены вместе, работы дополняли друг друга до некоего цветового целого, которое как камертон присутствовало в замысле художника. Все это говорит о том, что пейзажный цикл Мясоедова представлял собой хорошо продуманный набор тщательно законченных в живописном отношении произведений, а не серию этюдов как ряда живописных экспериментов, выполненных с натуры.

- 2 И. Е. Репин в этом письме упоминает серии пейзажных этюдов сразу трех художников — Ярошенко, Максимова и Шишкина. Касаемо Ярошенко обратим внимание на замечание Репина о том, что в его этюдах, отражавших кавказское путешествие, преобладают пейзажи, а в рассказах — скетчи о быте и нравах, что было характерно для систематизации восточных впечатлений В. Д. Поленова. «Ярошенко приехал с Кавказа, привез много этюдов, все пейзажи больше, но гораздо интереснее его рассказы о Сванетии, ее нравах, типах, обычаях. Целый день и весь вечер мы слушали его, большей частью покатываясь со смеху на даче у Крамского... живо, просто рассказывает» (И. Е. Репин — Поленову. Петербург, 5 октября 1882 года // *Сахарова Е. В. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М. — Л., 1948. С. 179*).
Сценарная целостность серии Ярошенко подчеркивалась тем, что в каталоге XI выставки ТПХВ она значилась под одним номером и имела общее название «Путевые заметки из путешествия по Кавказу», а все работы, как отдельные эпизоды, имели свои названия и обозначались буквами.
- 3 В письме П. А. Брюллову Г. Г. Мясоедов предлагает другу сценарий бегства от цивилизации, в котором Алжир играет роль Земли Обетованной и, что любопытно, представляется художнику как природный и социальный рай в сравнении со знакомым ему Крымом: «Может Алжир Вас так пленит, что Вы и на вторую зиму захотите туда поехать, тогда я уцеплюсь за Вас, а этой зиме, уж, видно, пропадать... Мне приходит в голову идея. Живя в Алжире, пораздумайте относительно собственности и ее положения в смысле, например, доходности и средств получения ее. Мы мечтали о Крыме, нельзя ли перенести эту мечту на берег Африки под более милосердные небеса и порядки? Вам, кажется, очень нравится этот край, подумайте-ка, ведь мы оба почти пейзажисты, притом, мне хотелось бы уж, если раз селиться, то и найти там точку опоры для жизни, и, признаюсь Вам, идея порвать пуповину не раз приходила мне в голову» (*Мясоедов Г. Г. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1972. С. 96*).



3. Григорий Мясоедов. *Осенний вид в Крыму*. 1884
Холст, масло. 80 × 156. Государственная Третьяковская галерея

Этюдное начало в большей степени ощущалось в пейзажах Н. А. Ярошенко, которые составили его первый цикл «Путевые заметки из путешествия по Кавказу» и были созданы в 1882 году, а экспонированы — в 1883-м, на одиннадцатой выставке передвижников. Об этих этюдах еще до того, как они были выставлены, И. Е. Репин упоминает в своем письме В. Д. Поленову через несколько месяцев после его возвращения из Сирии и Палестины². На тот момент сам Поленов недавно завершил серию этюдов, привезенную из этого путешествия 1881–1882 годов, и еще не демонстрировал ее публике. Любопытно, что именно в 1882 году сразу несколько художников, составлявших ядро товарищества передвижников, отправляются в разные ориенталистские странствия: Поленов — в Святую землю, Ярошенко — на Кавказ, П. А. Брюллов — в Алжир. Последнего на берега Африки мечтал сопровождать Мясоедов, о чем подробно писал в письме от декабря того же 1882 года³.

В чем же большая «этюдность» серии Ярошенко в сравнении с циклами Шишкина и Мясоедова? На выставке 1883 года он представил восемнадцать работ (на нынешний момент из них известны восемь),

большая часть которых отражала его насыщенное впечатлениями путешествие из верховья реки Баксан в Сванетию, предпринятое вместе с князем Исмаилом Урусбиевым, владельцем Баксанского ущелья, другом Ярошенко, сыгравшим для него роль проводника по культуре Кавказа⁴.

Серия разрослась почти до двух десятков работ, но из нее практически исчезло сюжетное разнообразие: на всех дошедших до нас этюдах Ярошенко изображает вершины гор. Любопытно, что художник очищает серию от этнографических или бытописательских картин. На той же выставке Ярошенко экспонирует работу «Привал татар. Кавказ», но не включает ее в серию.

Вследствие этого с формальной точки зрения серия представляла собой ряд экспериментов по комбинированию на картинной плоскости остроугольных и тупоугольных треугольников — этими формами описывалось все, что видел художник: вершины, просветы неба, нагромождения камней, тени и ущелья. Ярким примером этому может служить этюд «Бечо в Сванетии», который, как пазл, составляется из четырех треугольников, попарно подобных друг другу, и смыкающихся вершинами в центре. (Ил. 4.)

Поскольку все в окружающем пейзаже основано на не привычных для Ярошенко врезающихся друг в друга треугольных формах, художник начинает экспериментировать и с построением глубины в своих работах, часто затеняя и делая плоскостным первый план. Так появляются пейзажи «Гора Ужба» и «Клухорский перевал», которые можно сблизить с опытами театральной декорации рубежа веков: в них за миром холодных теней, куда вступает зритель, открываются сияющие и манящие, кристаллически-объемные вершины гор. (Ил. 5.)

Но внутри этой же серии существуют и совсем другие работы, как «Предгорье. Осенний пейзаж», где Ярошенко интересуют не про-

4 Исмаил Урусбиев — балкарский князь, общественный деятель, немало способствовавший присоединению Балкарии и Дигории к России. Урусбиев великолепно знал географию, историю и фольклор Северного Кавказа, был прекрасным рассказчиком и исполнителем народных песен и танцев и, что не менее важно, щедро делился всеми своими познаниями с деятелями русской культуры, начавшими во второй половине XIX века осваивать и изучать новый и столь богатый в историческом отношении регион. О роли путешествия на Кавказ в 1882 году для пейзажного творчества Н. А. Ярошенко писала Л. О. Федюшина, сравнивая его с предшествующими посещениями Кавказа, куда впервые художник приехал в 1874 году. См.: Федюшина Л. О. Пейзаж в творчестве Н. А. Ярошенко. Автореф. ... кандидата искусствоведения. М., 1997.

странственные, а цветовые эксперименты и деревья становятся всполохами красного, фиолетового и желтого в духе опытов Левитана. (Ил. 6.)

В итоге вся серия Ярошенко носит характер не целостного описания, а упорных проб в изображении новых пейзажных мотивов, раскрепощающих живописный язык, что сближает ее с выполненной в том же году, но еще не выставленной на суд публики, серией восточных этюдов Поленова.

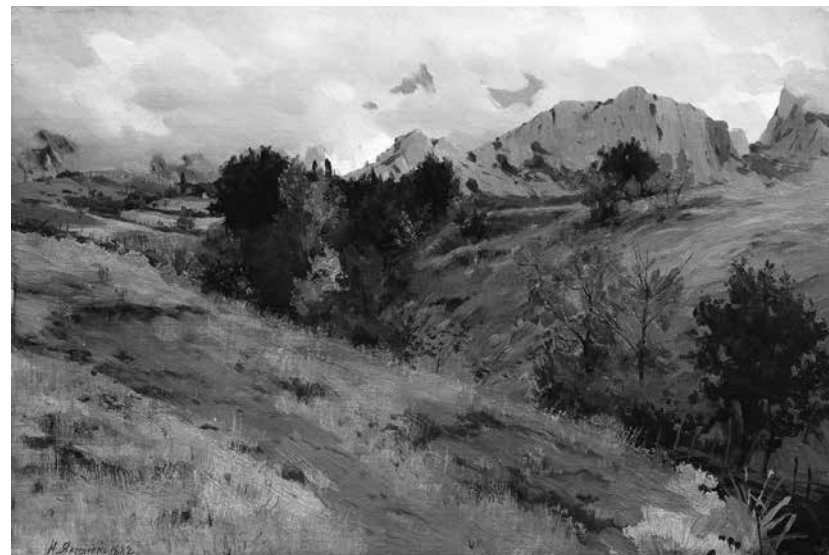
В пейзажных циклах Ярошенко и Поленова есть и еще одна общая черта. Названия практически всех работ внутри серии включают в себя географические названия и указания местоположения. В серии Ярошенко так устроены наименования семнадцати из восемнадцати картин, например «Близ Лапсы в Абхазии» или «Ладжанурское ущелье». Названия этюдов Поленова более распространены, часто они разрастаются до комментария из путеводителя, но обязательно сохраняют географическую «привязку» к местности: «Остров Элефантина на 24 градусе северной широты» или «Сиенитские граниты. В пустыне между Ассуаном и островом Филаком (по-гречески Филе). Открытое здание, предположительно служившее жилищем священным животным. Построено в I веке по Р. Х.». У Ярошенко названия создают иллюзию того, что серия отражает маршрут путешествия. На самом деле это не совсем так, несколько грузинских этюдов «стоят не на своем месте», а значит, при формировании серии соображение ее соответствия маршруту не было для художника решающим. Названия работ Поленова не только соответствуют маршруту его следования, но и подробно фиксируют его, по сути, представляя краткий дневник путешествия. Но главное, что спецификой названий работ внутри серии и Ярошенко, и Поленов добиваются ощущения связности репрезентируемого пространства, а последний, в силу того что его серия состоит из почти восьми десятков работ, воссоздает эту пространственную ткань очень подробно, делает ее плотной и насыщенной.

Любопытно, что экзотическое восточное пространство, представленное в каждой из серий, и Ярошенко, и Поленов не только делают связным внутри, но и соединяют со знакомым, давно и прочно освоенным: предпоследней работой в серии Ярошенко значится «Батумская бухта», а последней уже «Судакская бухта в Крыму», Поленов же из Бейрута перемещается в Константинополь и Грецию, которым посвящает десять финальных этюдов своей серии. Перемещение на восток внутри каждого из циклов совершается резко — серия Ярошенко начинается



4. Николай Ярошенко. *Бечо в Сванетии*. 1882. Картон, масло. 18 × 25,3. Государственная Третьяковская галерея

5. Николай Ярошенко. *Клухорский перевал*. 1882. Картон, масло. 18 × 25,2. Государственная Третьяковская галерея



6. Николай Ярошенко. *Предгорье*. Осенний пейзаж. 1882. Холст, масло. 35,5 × 51. Мемориальный музей-усадьба Н. А. Ярошенко, Кисловодск

с кисловодского этюда «Утро», серия Поленова прямо у египетских пирамид (первый этюд «Пирамида Хуфу»), а возвращение происходит плавно и постепенно. Любопытно, что началом и концом всей серии Поленова становятся изображения знаменитых архитектурных сооружений древности: цикл открывают четыре этюда пирамид, а завершают четыре вида афинского Акрополя. Тем самым этюды начала и конца серии визуализируют два полюса культурных традиций, сложное переплетение которых, своеобразное прорастание друг в друге зритель ощущает в вещах, составляющих весь корпус серии Поленова.

Следующая — двенадцатая выставка ТПХВ, прошедшая год спустя, тоже включала в себя ориенталистскую серию — на ней демонстрировался алжирский цикл П. А. Брюллова, привезенный из путешествия, совершенного все в том же 1882 году. По размеру серия Брюллова несколько превосходила цикл Ярошенко и состояла из двадцати трех работ. К сожалению, о характере серии мы можем судить очень мало,

так как на настоящий момент известны лишь два из входивших в нее этюда: «Терраса в Алжире» и «Дорога к морю. Алжир»⁵. (Ил. 7.)

Зато о ее составе свидетельствует письмо К. А. Савицкого, работавшего над изданием каталога двенадцатой выставки передвижников, автору серии П. А. Брюллову. В письме Савицкий сетует на то, что Брюллов не оставил точных названий и цен вещам, входившим в серию, и прилагает список работ, в котором шестнадцать из двадцати трех произведений поименованы «Этюд» или «Этюдик»⁶. Географическая составляющая, столь важная для серий Ярошенко и Поленова, видимо, была совсем чужда Брюллову, в наименовании работ он упоминает лишь одно конкретное название алжирской деревни. Авторские названия имели только вещи, в которых изображенный пейзаж носил этнографический характер: «Арабская палатка», «Колодезь у кладбища», «Заброшенная цистерна».

По контрасту с представленной подобным образом серией Брюллова посетителями тринадцатой выставки ТПХВ остро ощущалось новаторство Поленова, на той же выставке продемонстрировавшего семьдесят девять этюдов, привезенных из путешествия по Ближнему Востоку. Благодаря названиям художник сделал «портретным» каждый этюд, принципиально укрупнил масштаб демонстрируемого пространства, сильно приблизил его к зрителю и выдержал эту степень приближения во всей серии. А поскольку наименования практически всех вещей содержали в себе «географические координаты» запечатленного места и историко-этнографические комментарии, серия целиком становилась своего рода огромной оживающей картой, развернутой перед зрителем.

Все семьдесят девять названий выставленных Поленовым этюдов содержат в себе имена собственные — это названия городов и селений, рек, островов и горных хребтов, храмов, гробниц и площадей, имена древних правителей и праведников, арабских детей, проводников и археологов. Среди названий нет ни одного нейтрального, не связанного с каким-либо человеком или местом. Кажется, Поленов видит особую за-

5 В каталоге двенадцатой передвижной выставки картин ТПХВ вся алжирская серия этюдов П. А. Брюллова значится под одним номером. См.: ТПХВ. Письма. Документы. М., 1987. С. 267.

6 «Прошу Вас сообщить как можно скорей цены двум вещам Вашим “Головка” и “Часовня в Алжире”. Жаль очень, что Вы, уезжая, не оставили подробного списка вещам Вашим, благодаря чему ни точных названий мы не знаем, ни цен этим двум вещам...». Там же. С. 278–279.

дачу в наименовании всего того, что он видел. Художник не изображает многофигурных сцен, часто запечатленные им пространства безлюдны, но названия делают их персонифицированными и доносят до зрителя целый сонм голосов из разных пластов истории. Для идеального зрителя, читающего все подписи под картинами, поленовские названия создают внутри пространства серии особую акустическую среду, в которой звучат непривычные фонетические сочетания чужой речи — арабские, древнеегипетские и греческие имена собственные («Нил. Гебель — Шаик Хариди», «Наар-Банияс. Восточный исток Иордана», «Ипостильный зал Сети II...», «Пендросион. Южная пристройка к храму Эрехтейону в Акрополе...»). Обилие незнакомых слов в названиях становится своего рода встряской для восприятия, так как зритель не только видит новое, но и «ломает язык», называя изображенное.

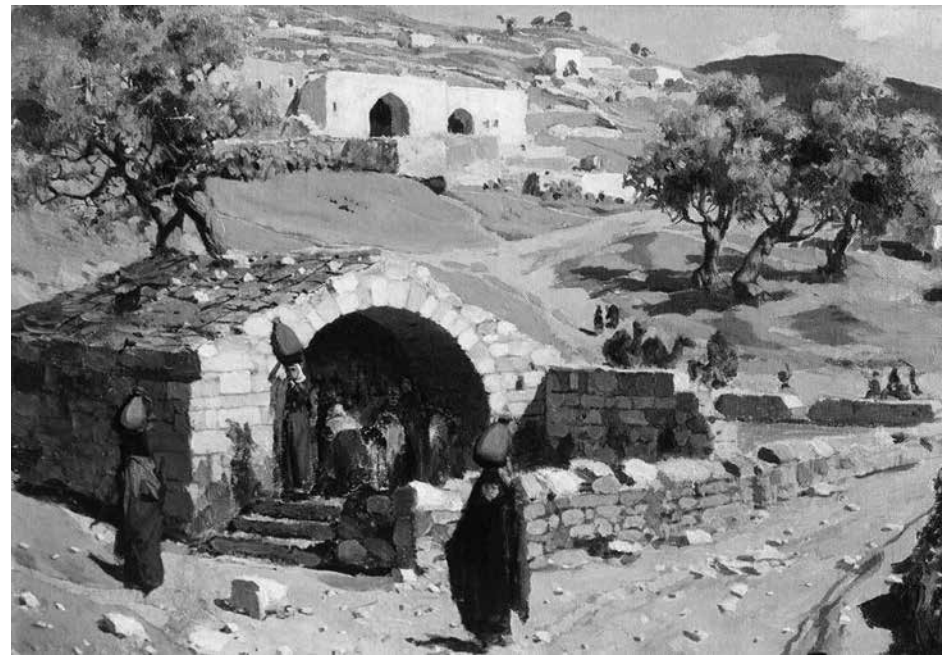
На тринадцатой выставке ТПХВ восточные этюды Поленова соседствовали не только с уже разобранным нами крымским циклом Г. Г. Мясоедова, но и с серией работ В. Е. Маковского, законченной после путешествия по Малороссии. 1885 год можно назвать временем кульминации в развитии жанра путевой пейзажной серии в пространстве выставок ТПХВ. На восьмой выставке (1880) привезенные Шишкиным крымские этюды в первый раз были обозначены как серия, на девятой и десятой серии не экспонировались, на одиннадцатой и двенадцатой было выставлено по одной (в 1883-м — кавказская серия Ярошенко, в 1884-м — алжирская серия Брюллова). Наконец, на тринадцатой выставке происходит своеобразный взрыв — три путевые пейзажные серии экспонируются в одном пространстве. Заметим, что наименование ряда работ, привезенных из путешествия, «путевой пейзажной серией» не слишком точно описывает само явление. Не укладываются в это определение прежде всего серии Маковского. С одной стороны, их трудно назвать пейзажными, хотя действие почти во всех работах художника происходит на открытом воздухе, с другой — сюжеты и названия его работ не отображают путь следования автора.

По нескольким параметрам экспонировавшиеся вместе серии Маковского и Поленова можно сблизить между собой и одновременно противопоставить достаточно архаичному циклу Мясоедова. В их состав входило большое число этюдов — у Маковского тридцать девять, у Поленова семьдесят девять, что разрывало связь пейзажной серии с жанром европейского часослова и делало ее сценарные коллизии непредсказуемыми. В сериях Маковского и Поленова, как и в попытках



7. Павел Брюллов. *Дорога к морю.*
Алжир. 1883
Холст, масло. 59 × 72. Государственная
Третьяковская галерея

Ярошенко, ярко обозначался специфический интерес художника, его пристальное внимание к какой-то одной теме, одному предмету, вариациям одного образа, что контрастировало с принципами целостного описания, сохранившимися в подходе Мясоедова. Тем самым произведения обоих художников демонстрировали новые качества серии как жанра. С пониманием серии как ряда проб в раскрытии выбранной темы согласуются и приемы незавершенности, которыми пользовались Поленов и Маковский. Первый строит форму непроработанными пятнами, создавая эффект беглого взгляда, брошенного на изображаемый предмет вопреки ослепительному солнцу. Второй — с помощью вибрирующего контура и белил выявляет неопределенность бытования формы в световой среде. (Ил. 8.)



8. Василий Поленов. *Источник девы Марии в Назарете.* 1882
Холст, масло. 22 × 32. Государственная
Третьяковская галерея

Но в пространстве тринадцатой выставки ТПХВ серии В. Е. Маковского и В. Д. Поленова смотрелись, скорее, не как типологически сходные явления, а как контрастные авторские решения. В сравнении с Маковским, замысел Поленова обладал качествами грандиозности и архитектурной стройности: начав у пирамид, зритель неуклонно двигался по маршруту художника, все время понимая, в какой точке пространства он находится, и ощущая логику путешествия, подчиненного цели созерцания памятников древности. Вместе с тем взгляд художника был живым и любопытным, благодаря чему в поле его зрения попадали совершенно разные архитектурные объекты, люди и пейзажи, и серия не превращалась в набор иллюстраций к хождениям паломников.

Замысел Маковского не обладает такой выверенностью и неистощимым разнообразием. В малороссийскую серию он включает семь этюдов, выполненных в Московской и Орловской губерниях. Серия никак не отражает маршрут путешествия художника, в наименовании произведений нет географических названий и уточнений, напротив, в них подчеркнута общность, типичность, степень детализации остается на уровне «малороссийский»: «Малороссы у хаты», «Деревня в Малороссии», «На бахче. Малороссия».

Герои Маковского редко изображаются поодиночке, они — часть рода, сельской общины, жители губернии. Зачастую художник делает своих персонажей участниками массового действия, имеющего обрядовые корни — «Ярмарка в Малороссии», «Праздник. Малороссия», «Девичник». Малоросс предстает в этой серии во множестве горизонтальных связей, самыми прочными из которых оказываются возрастные, поколенческие: «Дети, играющие в карты», «Шинок», «Слепые. Нищие», «Девичник». (Ил. 9.)

Поленов показывает своих героев частью шумной толпы бедуинов только в письмах, присланных из путешествия, в частности из Египта. Рисует их художник поодиночке, каждый раз называя по имени и по возможности точно указывая происхождение: «Ибрагим. Арабский мальчик в Карнаке», «Мариам. Феллахская девушка», «Нубийская девочка из племени Баробра на острове Элефантине», «Джума. Мальчик из Нижней Нубии». (Ил. 10.) Здесь на первый план выступает индивидуальность, а мир народов, населяющих Северную Африку, видится многоликим и разным. Не исключено, что Поленов, часто изображая на этюдах детей, выбирает их как натуру, в которой этническое своеобразие выражено наиболее ярко, еще не заретушировано изменениями времени. В серии Поленова, скорее, обнажаются вертикальные связи времен и эпох, а человек оказывается сопричастен их звеньям (вспомним рисунок «Люди на Тивериадском озере», с изображением головы старца, юноши и девочки, или входивший в состав серии этюд «Источник девы Марии в Назарете», на котором матери и дети идут к древнему колодцу).

Контрастность оказавшихся в одном выставочном пространстве серий Маковского и Поленова усиливало каждое из авторских решений. Они стали антиподами внутри экспозиции и «поляризовали» восприятие друг друга. Рядом с изображениями малороссийской степи ярче воспринималось разнообразие ландшафтов Сирии и Палестины и, на-



9. Владимир Маковский. *Девичник*. 1884
Холст, масло. 121 × 189
Киевский Национальный музей русского искусства

оборот, в присутствии погруженных в созерцательное молчание героев Поленова многолюднее и шумнее виделись малороссийские ярмарки.

Ошеломляющая по своему размаху серия Поленова состояла из работ, каждая из которых представляла собой нюансированный архитектурный, пейзажный или портретный этюд. Новизна серии Поленова состояла в том, что грандиозная картина Востока складывалась как сумма тонких эстетических наблюдений художника, запечатленных в бессюжетных этюдах. Рядом с ней серии Г. Г. Мясоедова и В. Е. Маковского смотрелись традиционно, так как в них существенно более активную роль играло сюжетное начало.

Снова отметим, что все представленные на выставке путевые пейзажные серии прямо или косвенно имели отношение к ориентализму. Центр восточно-христианского мира запечатлен в серии Поленова, «давно прирученный», домашний Восток напоминал о себе зрителю



10. Василий Поленов. *Мальчик из Каира* 1882. Холст на картоне, масло. 43,4 × 30
Месонахождение неизвестно

в крымской серии Мясоедова. Наконец, сам подход Маковского заставлял посетителя выставки увидеть близкую Малороссию (практически самого себя) как мир солнца и ярких красок, простодушных человеческих отношений, жизнь рода и череду праздников — все то, что европейские путешественники традиционно искали на Востоке.

Факт экспонирования сразу трех путевых пейзажных серий и ошеломительное впечатление, произведенное этюдами Поленова, имели свои последствия. Год спустя под влиянием палестинской серии Поленова свое восточное путешествие совершает И. И. Левитан. В силу разных обстоятельств он едет на «домашний» Восток — в Крым и зимой 1886 года показывает серию из шестидесяти этюдов на VI Периодической выставке, устроенной Московским обществом любителей художеств. Воздействие на Левитана работ Поленова было столь велико, что внутри крымской серии можно найти целый ряд вещей, которые выстроятся с палестинскими в своеобразные пары, особенно когда Левитан ищет подходы к изображению нового для себя объекта — камня.

Так, гигантский валун у сакли в Алушке напоминает голову гизского сфинкса («Сакля в Алушке»), а камни у берега моря мало отличаются от тех, что лежат у кромки Тивериадского озера («У берега моря. Крым» Левитана и «Тивериадское озеро» Поленова). (Ил. 11–13.) Два этюда Левитана «В крымских горах» с запрокинутой линией горизонта и придвинутым к зрителю изображением беспорядочно лежащих камней на первом плане композиционно восходят к «Развалинам Тивериады» и «Развалинам Тель-Хум» из серии Поленова. (Ил. 14, 16.) А прообраз контрастно сопоставленных в тени и на солнце мазанок с кривыми крышами из «Дворика в Ялте» находится в Баальбеке, где Поленова поразило соседство «барочных» форм гранитного храма Венеры и мраморной погребальной башни. (Ил. 15, 17.) После опыта Поленова Левитану, в отличие от Шишкина и Мясоедова, легко увидеть каменную материю Крыма и даже обнаружить в нем собственную архитектурную традицию.

Самые большие перемены в крымской серии Левитана связаны с построением колорита. Радикальные цветовые решения Поленова и возможность обратиться к незнакомому типу пейзажа приводят к тому, что колористической основой серии Левитана становится белый, к которому в каждой работе добавляются разные оттенки золотистого, голубого, фиолетового или янтарного, а зеленые тона вводятся как яркие и неожиданные вкрапления. Есть в серии Левитана и ряд вещей, в которых



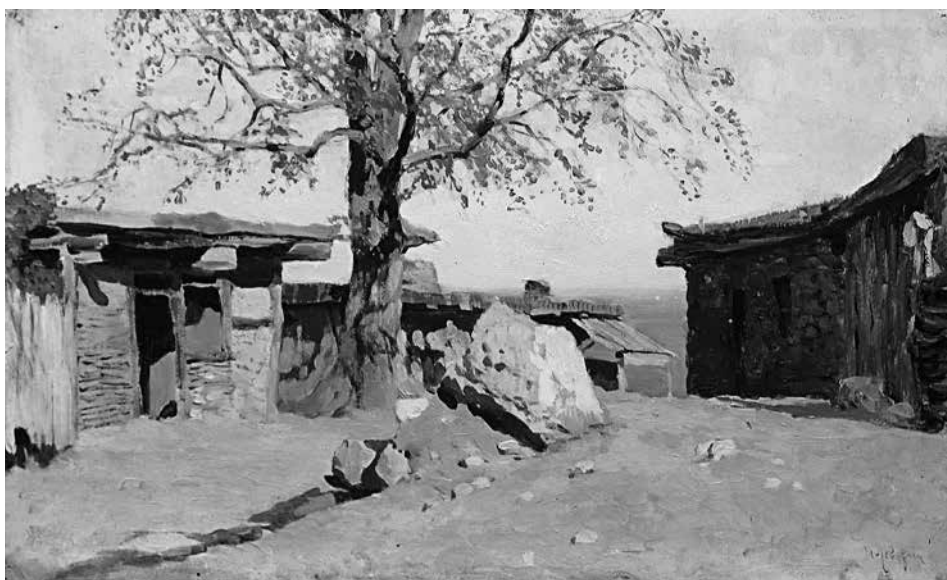
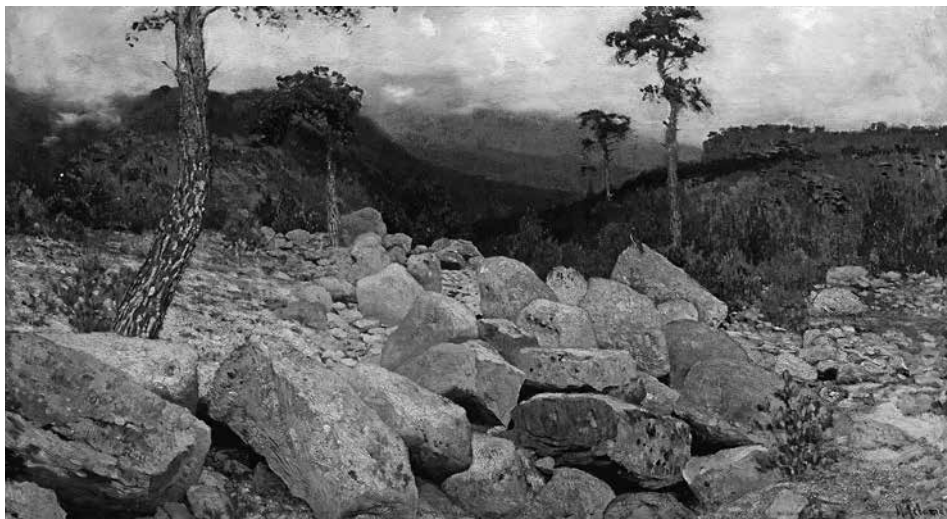
11. Василий Поленов. *Тивериадское озеро*. 1882. Холст, масло. 20 × 33
Государственная Третьяковская галерея



12. Исаак Левитан. *Сакля в Алушке*
1886. Бумага на картоне,
масло. 19 × 33. Государственная
Третьяковская галерея



13. Исаак Левитан. *У берега моря*.
Крым. 1886. Бумага на холсте,
масло. 41,3 × 65. Государственный
Русский музей



14. Исаак Левитан. *В крымских горах.* 1886. Холст, масло, 37 × 67
Государственная Третьяковская галерея

15. Исаак Левитан. *Дворик в Ялте* 1886. Бумага на холсте, масло. 19 × 32
Государственный музей-заповедник В.Д. Поленова



16. Василий Поленов. *Развалины Тивериады.* 1882. Холст, масло. 12 × 25. Государственный музей-заповедник Ростовский кремль

17. Василий Поленов. *Баальбек* 1882. Холст, масло. 15,3 × 21,5
Государственный художественный музей им. М.В. Нестерова, Уфа



18. Исаак Левитан. *Берег моря (Крым)*
1886. Холст, масло. 30 × 40
Краснодарский краевой художественный музей

пейзаж построен вообще без использования зеленой гаммы, — «Сакля в Алушке», «Берег моря (Крым)», «Вид на море». (Ил. 18.)

После того как на тринадцатой выставке были показаны сразу три путевые пейзажные серии, последовал перерыв, и этот жанр не присутствовал в экспозициях ТПХВ в течение трех сезонов. Но в 1889 году на семнадцатой выставке снова появляются две ориенталистские серии, казалось бы, логично продолжавшие линии тринадцатой и двенадцатой выставок. Это серия Е. Е. Волкова, привезенная им из Святой земли, и продолжение серии Н. А. Ярошенко «Путевые заметки по Кавказу».

К сожалению, мы не можем судить о характере работ Волкова, так как они не сохранились, известно только количество и наименования вещей. Художник попадает на Восток в составе официальной миссии⁷ и по сравнению с серией Поленова его цикл носит характер краткого отчета. В этом примере развитие жанра пейзажной серии обращается



19. Николай Ярошенко. *Кисловодск. Водопад*. 1889. Картон, масло. 19,5 × 39
Мемориальный музей-усадьба
Н. А. Ярошенко, Кисловодск

вспять, к этапу, предшествовавшему открытиям Ярошенко и Поленова. Количество этюдов сокращается до шестнадцати, сценарий серии снова становится предсказуемым. Художник уделяет равное внимание всем отрезкам пути: три работы посвящены Египту, три — Иерусалиму, три — Малой Азии, две отражают сирийскую часть, одна фиксирует Константинополь и еще одна — Афины. Видимо, в серию вернулся и принцип внутренних контрастов, так как подряд в каталоге выставки значатся этюды «Ночь, вход в Боспор» и «Смирна утром». Влияние опыта Ярошенко и Поленова здесь сводится к формальным вещам — во всех наименованиях работ Волкова присутствуют географические названия, а обратный путь освещается более подробно и лежит через места, связанные с истоками собственной культуры (Киев).

7 Е. Е. Волков сопровождал в поездке по Святой земле великого князя Сергея Александровича и великую княгиню Елизавету Федоровну, целью путешествия которых было присутствие на освящении только что построенного храма Марии Магдалины на Елеонской горе, принадлежавшего русской миссии. Воспоминания Волкова об этой поездке содержатся в кн.: Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1965.

Напротив, серия Ярошенко развивает авторский замысел, отчетливо считывавшийся в его работах и на двенадцатой выставке ТПХВ. По сравнению с этюдами из первой серии, у Ярошенко появляются новые мотивы. Это потоки вод и памятники храмового зодчества («На реке Эшкаконе», «В верховьях реки Малки», «Дагестан. Озеро Эзель-ам», «Развалины древнего христианского храма на реке Зеленчук», «Внутренность того же храма», «Дагестан. Храм огнепоклонников в г. Баку»). Расширение сюжетного репертуара внутри серии может отвечать внутренней эволюции художника, но может быть обусловлено и впечатлением от восточной серии Поленова, в которой изображение разных вод и сооружений древности имели столь большое значение. (Ил. 19.) Косвенным подтверждением этому может служить тот факт, что больше памятников древних культур Ярошенко не изображал, все они собраны в серии к выставке 1889 года.

Отметим, что серии из ориенталистских странствий продолжают и дальше присутствовать в пространстве выставок ТПХВ. Но фокус интереса художников смещается с классического Востока — Египта, Сирии, Палестины на Восток «домашний» — Кавказ, Грузию, Крым. То есть с точки зрения сюжетно-топографического выбора традиция Шишкина, Мясоедова, Ярошенко и Левитана оказалась более продолжительной. У Ярошенко будут последователи вплоть до Е. Е. Лансере, написавшего последнюю дагестанскую серию в 1928 году.

Если же говорить о том Востоке, который был интересен Поленову, и о способе его восприятия и репрезентации, то продолжателя Поленова в пределах выставочного пространства ТПХВ мы не обнаружим. Им можно назвать только З. Е. Серебрякову, чьи серии из Марокко 1929 и 1932 годов сравнимы с серией Поленова по количеству работ, вариативности мотива и непредсказуемости авторского интереса⁸. Можно указать и на общность подхода в изображении героев — жителей Востока, каждого из которых художники будут изображать крупно, подчеркивать в нем цельность натуры и естественность движения, а зрителя ставить в ситуацию диалога на равных и разговора *tete-a-tete*. С этим связано и то, что Серебрякова, вслед за Поленовым, старается

8 З. Е. Серебрякова побывала в Марокко дважды — в 1928 и 1932 годах. Обе поездки были предприняты на средства бельгийского промышленника барона Ж. А. де Броуэра, заметившего произведения Серебряковой на международной выставке в Брюсселе и предложившего художнице отправиться в экзотическое путешествие, оставляя за собой право выбрать понравившиеся работы из будущей серии.



20. Зинаида Серебрякова. *Задумчивый человек в голубом*. 1932
Бумага, пастель. 68 × 48. Частное собрание



21. Василий Поленов. *Погонщик ослов в Каире*. 1882
Холст, масло. 24 × 15
Государственная Третьяковская галерея

по возможности зафиксировать имена героев своих зарисовок (например, «Жасмин и Бельхер», 1932).

Как и Поленову, Серебряковой удастся создать в своей серии плотную, связную ткань восточного пространства, обладающую конкретными и убедительными характеристиками. Но если Поленов связывает друг с другом места и географические названия и в итоге его серия реконструирует обширное пространство Ближнего Востока от истоков Нила до бухты Золотой Рог, то Серебрякова погружается в прогулки по двум городам Марокко — Фесу и Марракешу, подробно воссоздавая их пространство и человеческую атмосферу. Названия работ ее серии тоже топографически точны: «Первый день в Марракеше. Вид из окна гостиницы “Континенталь”» (1928), «Вид с террасы на горы Атласа. Марракеш.

Марокко» (1928), «Фес. Площадь Баб-Декакен» (1932) и т. д. Но еще важнее для художницы оказывается запечатлеть разнообразие и красоту этнических типов Востока, соседствующих внутри каждого города. Часто Серебрякова указывает не только происхождение героя, но и его занятие: «Солдат-сенегалец» (1928), «Девушка-шилх» (1932), «Еврейская девушка из Сефру» (1932), «Студент-марокканец из Феса» (1932) и т. д. Если Поленова больше интересуется физическая география воссоздаваемого пространства, его «геоморфология», то Серебрякову, скорее, антропология открывшейся ей части восточного мира. Близки серии художников и с точки зрения художественных приемов, например, в трактовке светоносной атмосферы африканского берега, которую и Поленов, и Серебрякова часто конструируют с помощью трех цветов — голубого, черного и белого.

Но главное, что объединяет серии Поленова и Серебряковой, — это способ рассказа. Обоих художников может захватить и увести в сторону от магистрального повествования яркий фрагмент; любое впечатление может стать началом новой цепочки этюдов внутри серии. Их «бродячий» способ фиксации по-своему кинематографичен, поскольку дает эффект непрерывности наблюдения и даже «наезда камеры» на интересующий объект. Разница состоит в том, что Поленов, в отличие от Серебряковой, каждый раз возвращается к фабуле паломнического рассказа. Как и Поленов, Серебрякова мастерски реализует все возможности «путевой серии» как жанра, одновременно и создавая целостный мир, сотканный из впечатлений путешествия, и видя серию этюдов как эксперимент в работе с цветом и формой. При этом пейзажными ее серии можно назвать с очень большой натяжкой, так как в них преобладают портретное и жанровое начала. (Ил. 20–21.)

Возвращаясь в 1870–1880-е годы, можно сказать, что на этапе своего возникновения путевая пейзажная серия в русском искусстве обнаруживала в себе черты архаических жанров, связанных с изображением времен года и включенных в их циклический ход «трудов и дней» человека. Но довольно быстро этот жанр обрел свои специфические черты: серии разрастались и теряли сценарную предсказуемость, вместо внутренней контрастности начинала цениться непрерывность, интерес к времени суток сменялся интересом к географии, а стаффажный герой — образом «дикаря», вызывающим любопытство или сочувствие.

Необходимо заметить и другое. Важный для «импрессионистического сознания» второй половины XIX века феномен серии, который в европейском, в частности французском, искусстве оторвался от пейзажного

жанра, в русской ситуации пережил свой расцвет лишь в его формах. А точнее, в форме традиционного рассказа об экзотическом путешествии. Как следствие — путевая пейзажная серия по преимуществу была связана с ориенталистским кругом сюжетов и мотивов и, несмотря на то что Ярошенко и Поленов видели в этом жанре и сферу чисто живописного эксперимента, в целом он выступал хранителем просвещенческого мифа о неустанном поиске земного рая в восточных землях.

Библиография

1. Бескровная Н., Кириленко И. Мемориальный музей-усадьба художника Н. А. Ярошенко в Кисловодске. М., 2003.
2. Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX — первой четверти XX века. Сборник материалов. М. — СПб., 2001.
3. Вольф Г. Ярошенко. М., 2008.
4. Живопись второй половины XIX века. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 4. Книга вторая: Н — Я. М., 2006.
5. Каталог выставки картин, этюдов и рисунков Н. А. Ярошенко. Посмертная выставка. М., 1899.
6. Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1965.
7. Мясоедов Г. Г. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1972.
8. Оголовец В. С. Воспоминания о Г. Г. Мясоедове. М., 1981.
9. Павлинов П., Николаев И. Зинаида Серебрякова. Марокко. М., 2013.
10. Пастон Э. В. Василий Дмитриевич Поленов. СПб., 1991.
11. Пастон Э. В. В. Д. Поленов. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки. М., 1994.
12. Романов Г. Б. Товарищество передвижных художественных выставок. 1871–1923. СПб., 2003.
13. Сахарова Е. В. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М. — Л., 1948.
14. Товарищество передвижных художественных выставок. Письма. Документы. М., 1987.
15. Федюшина Л. О. Пейзаж в творчестве Н. А. Ярошенко. Автореф. ... кандидата искусствоведения. М., 1997.
16. Хворостов А. С. Григорий Мясоедов. М., 2012.
17. Юрова Т. В. В. Д. Поленов. М., 1961.