

Мария Чернышева

Лирический историзм. Картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье»

Статья предлагает новый взгляд на картину Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье» (1868) и на историческую рефлексию в отечественном искусстве XIX века в целом. В статье впервые рассмотрены некоторые визуальные, изобразительные, историографические и литературные источники этой картины. Она вписана в национальный и интернациональный культурный контекст. Трактовано воплощенное в ней представление как об истории вообще, так и об истории России. В частности, даны ответы на вопросы: почему это произведение Шварца иногда называют «Поезд царицы»? чей возок выделен в сцене? какую роль играет в ее замысле деревянная архитектура? какие художественные реминисценции вызывает мотив талого снега? В качестве ключевого концепта в статье вводится и раскрывается понятие «лирический историзм».

Ключевые слова:

русское искусство XIX века,
лирический историзм, Вячеслав Шварц,
Сергей Аксаков, Иван Забелин.

Маленькая картина Вячеслава Шварца «Вешний царский поезд на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868; ил. 1) является, на мой взгляд, самым тонким, сложным и выверенным по замыслу изображением отечественного прошлого в русском искусстве XIX века. Как таковая она превосходит гораздо более известные исторические композиции Николая Ге, Ильи Репина и Василия Сурикова¹. В отличие от этих художников, Шварц и при жизни был, и до сих пор остается мастером не вполне оцененным. Если учесть, что среди современных живописцев со Шварцем никто не мог сравниться в знании русской истории², а в ее репрезентацию он внес много совершенно нового и даже нечто неповторимое, его скромное положение в русской культуре вызывает удивление и побуждает задуматься о том, случайно ли именно его достижения в трактовке национального прошлого российская публика приняла довольно равнодушно, хотя и приязненно.

Наиболее важные соображения, высказанные критиками и искусствоведами о «Вешнем поезде» Шварца, таковы. Через 15 лет после преждевременной смерти художника, в большой статье 1884 года, которая стала первым серьезным исследованием его творчества, Владимир Стасов заявил, что от произведений Шварца «пошла наша настоящая историческая живопись» [18, с. 52]³ и проницательно подметил его интерес к теме встречи двух миров: в его «Посольском приказе» это «рядом поставленные Европа и Россия», в «Вешнем поезде» это Россия

- 1 Я имею в виду превосходство не в живописи, а в художественной концепции истории.
- 2 Шварц был дворянином и до поступления в Академию художеств получил прекрасное образование сначала дома, а потом в Александровском лицее, который закончил с отличием. Он с детства увлекался историей, был очень сведущ в этой области, следил за новейшими публикациями, посвященными отечественному прошлому, немало времени провел в Оружейной палате и Публичной библиотеке, изучая исторические артефакты и источники, в 1865 году удостоился избрания в члены Императорского Археологического общества.
- 3 Об этом писали и раньше: «Шварца можно считать настоящим основателем русской исторической школы живописи» [2, с. 519].



1. Вячеслав Шварц. *Вешний царский поезд на богомолье при царе Алексее Михайловиче*. 1868
Холст, масло. 58,5 × 80,5
Государственная Третьяковская галерея

царская и боярская, сияющая роскошью, и Россия крестьянская, нищая и невзрачная, — «солома, лохмотья и жалкие избушки вроде хлевушков, мужичье и бабы в одних рубашках, на снегу» [18, с. 136–137]. Во второй половине XX века Алла Верещагина, автор главных книг о Шварце и русской исторической картине 1860-х годов, комментируя эти слова Стасова, уточнила, что «Вешний поезд» — это первое в русской исторической живописи изображение простого народа без вуалирования тихого убожества его будней [4, с. 119–120; 5, с. 146].

Другое удачное наблюдение Стасова касалось пейзажа в «Вешнем поезде»: «...эта картина Шварца передает нам заброшенный и унылый

вид русских пустырей зимой. Даже спустя сто лет после царя Алексея Михайловича, Россия была все та же, и Аксаков, в своей «Семейной хронике и воспоминаниях», рисует точно такой ее образ...» [18, с. 135–136]. Здесь Стасов, в сущности, указывает на то, что застывший во времени образ Русской земли с разбросанными по ней селениями выступает в работе Шварца залогом встречи между еще двумя мирами — прошлым и настоящим. Кроме того, ценно упоминание прозы Сергея Аксакова, которая, как я постараюсь показать, должна была послужить Шварцу источником вдохновения более богатым, чем подразумевал Стасов. Верещагина обошла вниманием творческое пересечение Шварца с Аксаковым, но справедливо подчеркивала, что «Вешний царский поезд» — беспрецедентный в русском искусстве пример слияния исторической и пейзажной тем [4, с. 122–124]. Верещагина также поддержала мысль Алексея Федорова-Давыдова о том, что образ природы в «Вешнем поезде» Шварца предвосхитил знаменитый пейзаж Алексея Саврасова «Грачи прилетели» (1871) [21, с. 40; 5, с. 179–182].

В своей статье я предлагаю развитие обозначенных тезисов Стасова, Федорова-Давыдова и Верещагиной, а также ряд новых тезисов, которые отталкиваются от обстоятельств создания «Вешнего царского поезда», никогда ранее не учитываемых в литературе о Шварце, и существенно проясняют возникновение и смысл его произведения. Некоторые из этих обстоятельств не лежат на поверхности, другие же как будто очевидны, так что приходится недоумевать, почему они ускользали из поля зрения исследователей. Рассматривая зрительский и читательский опыт Шварца, который повлиял на создание его главной картины, я выделяю и интерпретирую ключевые ее мотивы и темы: «поезд царицы», «потешный возок», «народная деревянная архитектура», «грязный талый снег на пленэре», «от лирического пейзажа к лирическому историзму».

Поезд царицы

При первом публичном показе «Вешнего поезда» Шварца на ежегодной выставке в Императорской Академии художеств в 1868 году картина фигурировала в академическом каталоге под названием «Вешний царский поход на богомолье (XVII век)» (курсив мой. — М. Ч.) [19, с. 14]. Косвенно это свидетельствует о том, что современники Шварца держали в голове связь этой картины со статьей Ивана Забелина «Троицкие походы

русских царей» [10]⁴. В России Забелин был одним из основоположников позитивистской истории быта и особое значение придавал быту частному, домашнему, повседневному, полагая, что именно в нем необходимо искать «семена государственной формы» [9, с. 40]. Как художник Шварц был первопроходцем в том же направлении бытовой истории, и труды Забелина не раз становились для него подспорьем, а статья «Троицкие походы» подала ему не только сюжет, но и идею для картины.

Забелин оговаривает, что использует слово «поход» для обозначения путешествия в подражание старине, в соответствии с нормами изучаемой эпохи [10, с. 3]. Ядро его статьи составляет описание похода царя Алексея Михайловича в Троице-Сергиеву лавру в сентябре 1675 года. Он основывается на подробном и ярком свидетельстве об этом событии, оставленном Адольфом Лизеком, послом императора Священной Римской империи Леопольда I. К повествованию Лизека Забелин добавляет массу деталей, почерпнутых им из архивных документов Оружейной палаты и освещающих не только этот, но и другие богомольные походы русских монархов от Федора Михайловича до Ивана Алексеевича с Петром Алексеевичем. По преимуществу эти детали касаются практической организации и материального обеспечения царских разездов, их маршрутов, участников и инвентаря. Свой метод Забелин определяет как «дело археологическое» [10, с. 7]. Но предметом его исследования выступают не только факты и артефакты, но и та роль, которую пышные церемонии (к каковым относились царские путешествия) играли в жизни Московского государства, и прежде всего в налаживании взаимодействия монарха и его подданных разных сословий, включая низшее, крестьянское. Это то, что в наши дни Ричард Уортман назвал «сценариями власти»⁵. Забелин дает понять, что регулярные богомольные разезды царей были фактором, образующим и поддерживающим города и деревни, которые обслуживали дорогу

4 О влиянии Забелина на Шварца писали не раз. Абрам Эфрос окрестил его «Забелин в живописи» [28, с. 221]. В недавней магистерской диссертации Мария Чукчеева сопоставляет «Вешний поезд» с отрывками из книги Забелина «Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях» (1862), но почему-то умалчивает о его статье «Троицкие походы» [25]. У меня нет сомнений, что статья «Троицкие походы», которую не дублируют описания царских разездов в книге «Домашний быт русских царей», была для Шварца отдельным важным источником.

5 См.: Уортман Р. С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. В 2 томах (1995). М.: ОГИ, 2004.

и дорожные потребности монарха и его свиты. Но не меньшее государственное значение имело то, что царские путешествия демонстрировали всем сословиям царское богатство, великолепие, могущество, а также благочестие и щедрость. Монарх жаловал и одарял подносивших ему хлеб и соль, продукты различных промыслов, раздавал милостыню нищим и старикам. Забелин выводит народ статистом царских разездов по стране и убеждает, что они предоставляли широкие возможности для соприкосновения монарха и знати с простолюдными, что, в частности, и передал Шварц в своей работе. Как мы помним, Стасов определил это как «встречу двух миров».

Статья Забелина — пример того, что малая, предельно конкретная история (если не сказать археология) быта может вносить существенный вклад в крупную историю государства, общества, культуры. А «Вешний царский поезд» Шварца — это пример того, что детальное изображение старинного быта может превращаться в содержательную рефлексию о национальном прошлом и настоящем. Совсем не всегда бывает так. И другие работы Шварца на сюжеты из исторической повседневности — «Посольский приказ» (1865), «Игра в шахматы (из домашнего быта русских царей)» (1865, 1867) остаются лишь жанровыми сценками.

В сентябре 1675 года Алексей Михайлович ездил в Троицкий монастырь с семьей. Забелин вслед за Лизеком сообщает, что в грандиозной процессии царь с наследником Федором Алексеевичем двигался впереди семьи, в некотором отрыве от нее, затем ехали другие царские дети, а уж потом царица Наталья Кирилловна. На описании обозов и свит русских цариц Забелин останавливается подробно, обширно цитируя архивные источники.

На первом плане композиции Шварца мы видим стрелецкого сотника и вершника с запасными лошадьми, едущих по уже протоптанному грязному снегу со следами от полозьев. Ясно, что перед нами среднее звено царского поезда, царь и царевич Федор уже миновали этот отрезок пути. Не случайно работу Шварца еще в XIX веке иногда называли «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» или «Поезд царицы в XVII веке» [20; 17, с. 18]. Примечательно, что Шварц не показывает главную персону изображаемого действия, монарха, и переносит акцент на его окружение, среду, эпоху. Это соответствует призыву Забелина не превращать историографию в повествование о героях, не забывать в ней о жизни народа, общества, эпох и составляющих эту общую жизнь единичных элементах [9]. Шварц

выстраивает метонимический образный ряд: царь Алексей Михайлович — его семья — его двор — его подданные — Россия XVII века — Русская земля сквозь столетия. Так подчеркивание второстепенного оказывается обращено не на сужение, а на расширение образа.

Перед нами как будто процессия царицы. Но ее ли возок сверкает золотыми красками на втором плане картины?

ПОТЕШНЫЙ ВОЗОК

Когда Забелин писал о том, что в Троицком походе осенью 1675 года за Алексеем Михайловичем следовала Наталья Кирилловна с детьми и родственниками, он предполагал: «Прежде ее (царицы. — М. Ч.), за отрядом стрельцов Стремянного приказа и за конями, ехал вероятно трехлетний царевич Петр Алексеевич» [10, с. 12]. За эту ремарку зацепился Шварц и изобразил богомольный поход Алексея Михайловича как мирную прогулку по патриархальной России малолетнего Петра, будущего ее ненавистника и реформатора. В своей картине именно его детский возок Шварц скопировал с цветной литографии из альбома фундаментального издания Федора Солнцева «Древности Российского государства» [6, рис. 136] (ил. 2), но также, возможно, и с натуры в Оружейной палате. В пояснительном сопровождении к альбому сказано: «Хранящиеся в Оружейной палате, изображенные на рисунках два маленьких возка, одни на колесах, другой на полозьях, по переписным книгам, назывались *потешными*, для катанья царских детей. По преданию, эти два возка принадлежали царевичу Петру Алексеевичу» [7, с. 141].

Кучера возка Шварц показывает верхом и с кнутом — исторически корректно и в соответствии с новейшими уточнениями историков: «...так как в старину ездили без возжей, то возница сидел обыкновенно верхом» [8, с. 302]; «Кучер... сидел верхом на той же лошади, которая везла сани, опираясь на дугу, не высокую и наклоненную назад» [13, с. 120].

Можно сказать, что, пропитывая мысль о Петре пейзаж и антураж, обладающие отчетливой национальной спецификой, Шварц подчеркивал неотменяемое родство этого монарха с Московской Русью и тем самым сглаживал контраст между идеями допетровской и петровской России.

С начала XIX века в отечественной историографии стали настойчиво звучать опровержения господствующего в предшествующем столетии представления о реформах Петра I как о том, что не имело



2. Старинный возок. Ил. из альбома: [Солнцев Ф. Г.] Древности Российского государства: в 13 т. Отделение III. Альбом. М.: Тип. Александра Семена, 1849–1865. Рис. 136

никаких предпосылок в царствовании прежних Романовых и случилось внезапно⁶. Так, в «Записке о древней и новой России» Николай Карамзин утверждал: «Вообще царствование Романовых, Михаила, Алексея, Феодора, способствовало сближению россиян с Европою, как в гражданских учреждениях, так и в нравах от частых государственных сношений с ее дворами, от принятия в нашу службу многих иностранцев <...> Сие изменение делалось постепенно, тихо, едва заметно, как естественное возрастание, без порывов и насилия» [11, с. 22]. В своей «Истории государства Российского» Карамзин повторил эти слова. Эпохальный труд Карамзина входил в число книг, которые Шварц время от времени перечитывал⁷. Как подчеркивал еще Стасов, Шварц испытывал интерес к теме взаимодействия допетровской России с Европой.

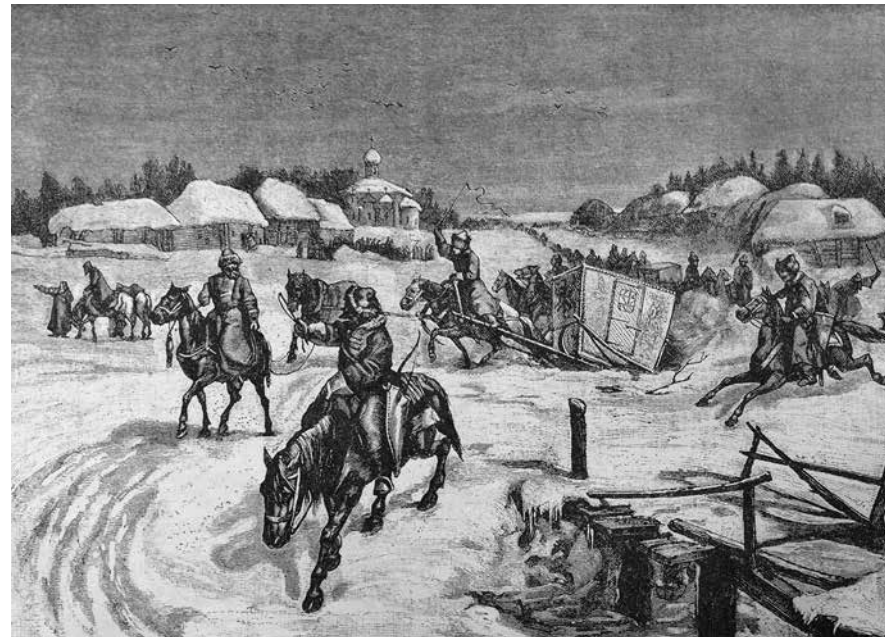
НАРОДНАЯ ДЕРЕВЯННАЯ АРХИТЕКТУРА

На эскизе «Вешнего царского поезда» (1865; ил. 3) Шварц изобразил в окружении крестьянских изб маленькую одноглавую каменную церковь. В картине он заменил ее на деревянную с шатровой колокольней. А избы избавил от пышных снежных «шапок», обнажив их тесовые и соломенные кровли. Эти поправки были принципиальны. Мотивы деревянной и шатровой архитектуры стали здесь важными и концептуальными составляющими национального и исторического образа — как чуть раньше в книге Забелина «Домашняя жизнь русских царей», которая Шварцу была, безусловно, хорошо известна. В своей книге Забелин много места уделяет описанию различных сторон и деталей деревянного зодчества и плотницкого дела не только потому, что древнерусские города были по преимуществу деревянными, но и для того, чтобы подчеркнуть национально-народные корни деревянного зодчества, противопоставить его западной «ученой» или, как бы мы сказали сейчас, профессиональ-

6 Об этом см., например: [15].

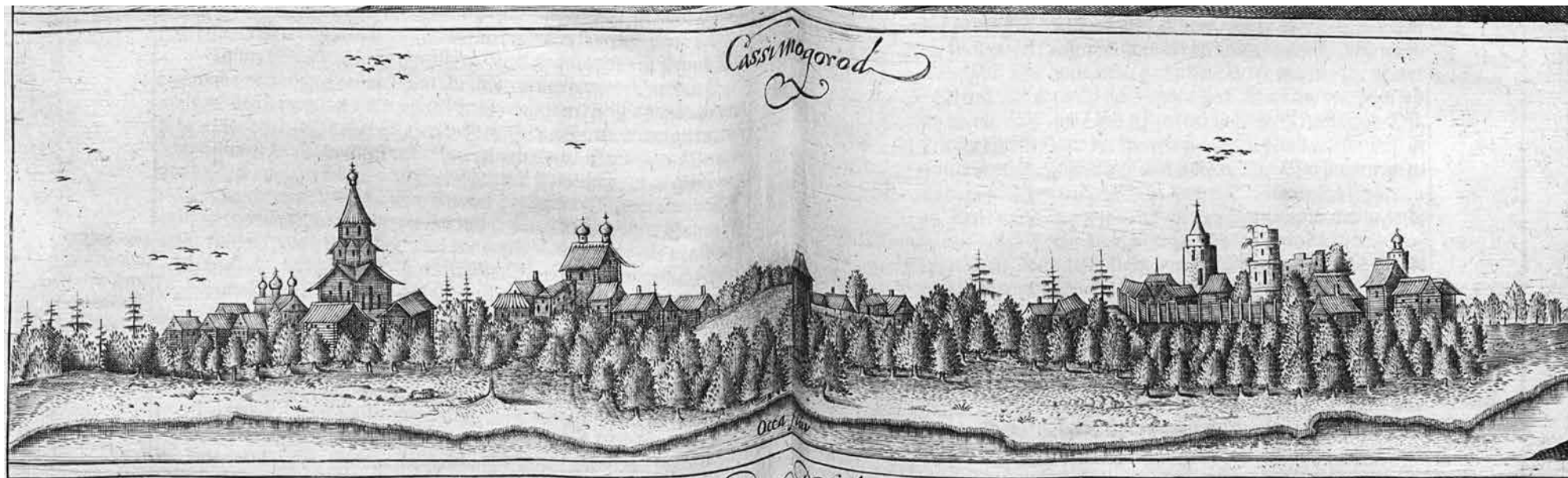
7 Так, из отцовского письма Шварцу в октябре 1861 года следует, что Шварц просил выслать ему в Петербург «Историю» Карамзина» [26, с. 80]. Шварц тогда работал над картоном «Иван Грозный у тела убитого им сына», изображая сцену согласно трактовке и самому тексту Карамзина.

8 Ср. о том же у Николая Костомарова, работы которого были также важны для Шварца: «Но как ни противоположным кажется образ жизни знатных и простых, богатых и бедных, натура и у тех, и у других была одна <...> С одинаким воззрением на жизнь, с теми же верованиями и понятиями, как у простолюдинов, знатные люди не успели отделиться от массы народа и образовать замкнутое в себе сословие» [13, с. 100].



3. Вячеслав Шварц. *Вешний царский поезд*
Эскиз. 1865
Бумага, тушь, перо, белила. 34,2 × 49,2
Государственный Русский музей
Воспр. в: Исторический вестник. 1884, август

ной, стилистической архитектуре, распространившейся с Петровской эпохи. Что касается шатра, стоит помнить, что его считали генетически деревянной и самобытной формой древнерусской архитектуры, не заимствованной, в отличие от принципа купольного храма, из Византии. Забелин также указывает на объединяющую всеобщность и, имея в виду особенно крестьянские постройки, всевременность деревянного зодчества. Он пишет: «Все согласятся, мы думаем, что теперешний крестьянский двор великой Руси точно так же ставится, как ставился, может быть, за триста, четыреста и даже за тысячу лет. Притом до Петра Великого все население Московского государства не различалось так резко ни в образе жизни, ни в обычаях; следовательно, и домоустройство всех сословий отличалось повсеместным однообразием...» [8, с. 26]⁸.



4. Город Касимов. Гравюра из кн.:
Adam Olearius, *Ausführliche Beschreibung
Der kundbaren Reyse Nach Muscow und
Persien*. Schließwig, 1663

Изображения старых деревянных домов и шатровых церквей Шварц встречал, например, в иллюстрированной книге о Московии, созданной Адамом Олеарием (ил. 4), секретарем голштинского Посольства ко двору Михаила Федоровича [14, с. 45, 212, 252–253]⁹. Она была одним из главных источников для всех, кто изучал жизнь русских XVII столетия, Шварц неоднократно черпал из нее разные мотивы. Судя по всему, он не обошел вниманием более поздний и менее известный травелог англичанина Эдварда Даниэля Кларка, путешествовавшего по России в начале XIX века¹⁰. Здесь нам особенно интересна иллюстрация «Обычный вид городов в Российской империи» (ил. 6), так как размещение строений в композиции «Вешнего поезда» напоминает вереницы изб, стягивающиеся двумя лучами к деревянному храму на рисунке Кларка [29, pp. 34–35]. Он делится впечатлением: «По дороге из Петербурга в Москву ничто не потрясет путешественника более, чем городок

или село Едрово. Оно состоит из одной улицы, широкой как Пикадилли, образованной деревянными лачугами с сильно нависающими крышами и заканчивающейся церковью <...> Редко захолустные русские города отличаются один от другого... Окна здесь... редкость. Стены обычно прорезывают только маленькие отверстия» [29, pp. 34–35].

Нередко цитируется свидетельство брата Шварца о работе художника над «Вешним поездом», которое первый привел Стасов: «Пейзаж картины он снял с Курской нашей деревни, Верховый Белый Колодезь

9 Я даю ссылку на поздний иллюстрированный перевод травелога Олеария. Шварц пользовался оригиналом или его зарубежными переизданиями. Здесь же Шварц видел и изображения зимних русских возков XVII века [14, с. 212]. (Ил. 5.)

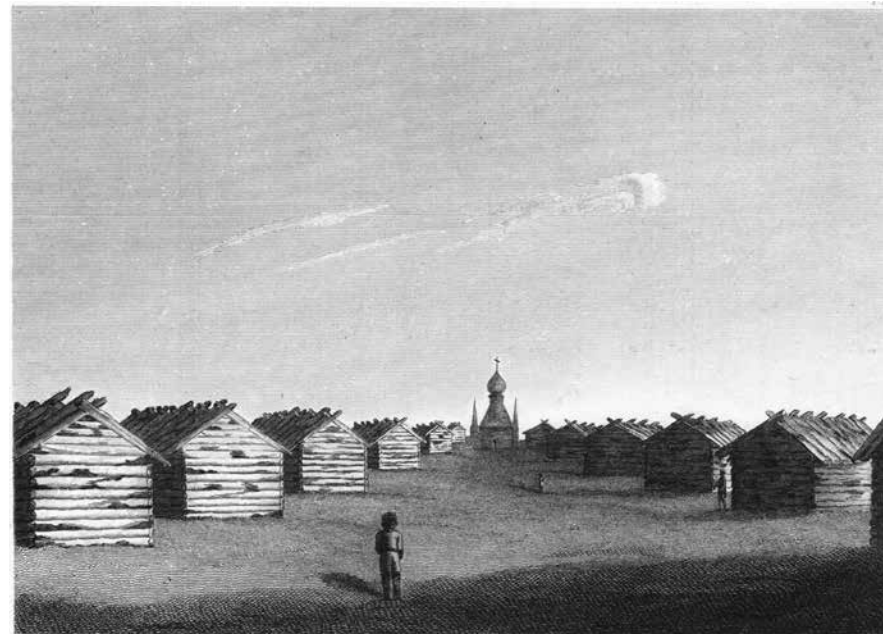
10 Стасов свидетельствовал, что Шварца отдельно интересовали описания российской жизни, оставленные иностранцами, — документы о «встречах двух миров» [18, с. 116].



5. Свадебная церемония. Гравюра из кн.: Adam Olearius, *Offt begehrte Beschreibung der Newen Orientalischen Reyse*. Schließwig, 1647

<...> Избы он ездил рисовать в подмосковные деревни, потому что тип изб в Курской губернии совершенно иной» [18, с. 135]. Между тем подобные срубы, крытые тесом или соломой, с крошечными окнами высотой примерно в одно бревно, не имеющие резных украшений, а также труб (т. е. отапливаемые по-черному) мы обнаруживаем и в путевых зарисовках Олеария с Кларком, и в русском национальном пейзаже, где они появляются в 1860-е годы, например, у Михаила Клодта и Петра Суходольского (ил. 7, 8)¹¹, изображающих современные села Орловской и Калужской губерний. Сопоставление облика этих изб XVII века и на-

11 А вот Саврасов предпочитал изображать более благополучные крестьянские дома, с трубами и красными окнами.



6. Обычный вид городов в Российской империи. Гравюра из кн.: Edward Daniel Clarke, *Travels in various countries of Europe, Asia and Africa*. Vol. 1. London, 1810

чала и середины XIX столетия наглядно демонстрирует то, за что народный, крестьянский быт ценили исследователи русской старины: в своей неизменности он выступает важным носителем исторической информации и залогом присутствия прошлого в настоящем¹². На картине Шварца деревянные строения репрезентируют народное более внятно, чем едва заметные фигуры крестьян.

Стоит иметь в виду, что переданный Шварцем тип избы, сохранившийся к середине XIX века на беднейшем уровне низовой культуры,

12 В первой половине XIX века бедная крестьянская изба стала и совершенно иной эмблемой — не связи времен, а «плоского застоя», по выражению Петра Чаадаева. Он писал: «Весь мир перестраивался заново, у нас же ничего не созидалось; мы по-прежнему прозябали, забившись в свои лачуги, сложенные из бревен и соломы» [23, с. 24–25].



7. Михаил Клодт. *Село в Орловской губернии*. 1864
Холст, масло. 137 × 217
Харьковский художественный музей

в XVII столетии был более широкой культурной нормой. Я не улавливаю в «Вешнем поезде» импульса социальной критики, который вслед за Стасовым охотно обнаруживали здесь советские искусствоведы. На мой взгляд, сочетание в картине крестьянских срубов и царской процессии не акцентирует контраст между нищетой народа и богатством знати, а скорее, наоборот, конструирует цельный образ допетровской Руси, где, по убеждению Забелина, Костомарова и других современных историков, социальное и имущественное неравенство еще не приводило к резкому культурному разделению на исконное местное и заимствованное европейское.

В «Вешнем поезде» крестьянские избы составляют органичный ансамбль с деревянной церковью, возведенной, как можно предполагать, по высокому велению. Конкретными ее прообразами могли послужить два деревянных храма начала XVII столетия, воспроизведенные и под-



8. Петр Суходольский. *Деревня Желны*
Калужской губернии. 1864
Холст, масло. 101,5 × 142
Государственный Русский музей

робно описанные в альбоме Ивана Снегирева «Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества» (ил. 9, 10), выходявшем в свет тетрадами в 1840–1850-е годы [16]. Эти иллюстрации в издании Снегирева — ранний пример археологической зарисовки культовой деревянной архитектуры. В альбом попали только две деревянные церкви, обе расположенные в окрестностях Троице-Сергиевой лавры, куда, как мы помним, держал путь Алексей Михайлович в рассказе Лизека и Забелина, вдохновившем Шварца. Церковь на его картине соединяет в себе разные формы этих двух храмов, которые он должен был видеть не только на гравюрах из альбома Снегирева, но и в реальности. Они были возведены в селе Подсосенье и селе Деулино в первые годы правления династии Романовых стараниями Дионисия, архимандрита Троице-Сергиева монастыря. Церковь в Деулине стала памятником заключенного в этом селе в 1618 году мира между Русским царством

и Речью Посполитой. Церковь в Подсосенье, построенная двумя годами ранее, в 1616-м, была возобновлена и перенесена на Корбуху в 1844 году, во времена Шварца, по инициативе тогдашнего наместника Троице-Сергиевой лавры. В «Вешнем поезде» реминисценции церквей в Деулине и Подсосенье служат не только верификации изображаемой эпохи, но и толчком для воображаемого включения эпизода из исторической повседневности в контекст крупных исторических событий прихода Романовых к власти, русско-польской войны и ее окончания.

Внимание, которое Шварц в своем произведении уделяет деревянным строениям, ассоциирующимся с подлинным национальным и народным, тем более показательное, что вписывается в широкую тенденцию реабилитации деревянного зодчества в России середины XIX века. Эта тенденция наблюдается не только в историографии и археологии, но и в развитии современной профессиональной архитектуры в «крестьянском вкусе», а также в стремительном распространении деревянной застройки и самой эстетики деревянного строительства в городах как раз начиная с рубежа 1850–1860-х годов [12].

ГРЯЗНЫЙ ТАЛЫЙ СНЕГ НА ПЛЕНЭРЕ

Как говорилось, статья Забелина, на которую опирался Шварц, была посвящена осеннему Троицкому походу Алексея Михайловича, хотя историк упоминал и другие сезонные богомольные разъезды русских государей. Шварц же изобразил вешний царский поезд — и с таким мастерством в передаче природной среды и пленэрного света, которого раньше не достигал и которым в 1860-е только начинали овладевать русские пейзажисты.

Хорошо известно, что этому мастерству Шварц учился, работая с натуры, в частности, в Барбизоне во время своего пребывания во Франции в 1863–1864 годах и в 1867-м. В период своего последнего французского путешествия он особенно увлекся помимо пейзажей барбизонцев искусством Жана-Леона Жерома и Эрнеста Мейсонье, лидеров археологического и бытового направления в исторической живописи, которые также были среди первых художников, выводивших исторические сцены из интерьеров на открытый воздух с естественным освещением. С Мейсонье Шварца сравнивали еще современники. Так, в 1865 году Стасов замечал: «Хорошие картинки г. Шварца из старинного русского быта... напоминающие тонкую, филигранную работу Мессонье» [3, с. 2].



9. Церковь в Подсосенье
Ил. из альбома: Снегирев И. М.
Русская старина в памятниках
церковного и гражданского
зодчества. Тетр. 1–18. М.: Тип.
Августа Семена, 1846–1859



10. Церковь в Деулино
Ил. из альбома: Снегирев И. М.
Русская старина в памятниках
церковного и гражданского
зодчества. Тетр. 1–18. М.: Тип.
Августа Семена, 1846–1859

В 1867 году Шварц отправился в Париж как организатор русского художественного отдела Всемирной выставки. В составе ее французской секции была картина Мейсонье «1814. Французская кампания» (1860–1864; ил. 11), законченная в 1864-м и тогда же показанная в Салоне, где Шварц ее впервые увидел. Эта маленькая картина прославленного мастера, которую почитали за его шедевр, изображала Наполеона во главе войска, отступающего по грязному снегу после сражения с прусской армией при Лане ранней весной 1814 года. Уже при жизни Мейсонье картину иногда неточно называли «Возвращение Наполеона из России» [30, р. 118], думать о которой побуждал, вероятно, запечатленный заснеженный простор. Друг Адольфа Менцеля Мейерхейм утверждал, что,



11. Эрнест Мейсонье. 1814. *Французская кампания. 1860–1864*
Дерево, масло. 51,5 × 76,5
Париж, Музей Орсе

когда в 1862 году Мейсонье посетил Берлин и встретился с Менцелем, он остался восхищен его незаконченным полотном «Фридрих Великий с генералами перед битвой при Лейтене в 1757 году» (1859–1861; ил. 12) и именно под впечатлением от него взялся за свою «Французскую кампанию». Мейерхейм писал, что на картине Мейсонье «те же замершие генералы, тот же силуэт армии на сером фоне и та же заснеженная, изрытая земля», что и в композиции Менцеля [30, р. 118].

Вряд ли Шварц видел холст Менцеля¹³. И хотя нет сомнений, что он вдохновлялся работой Мейсонье (среди прочего с картиной Шварца ее

13 Иллюстрации Менцеля к «Истории Фридриха Великого» Франца Куглера Шварц изучил очень хорошо [18, с. 120].



12. Адольф Менцель. *Фридрих Великий с генералами перед битвой при Лейтене в 1757 году. 1859–1861*
Холст, масло. 318 × 424
Берлин, Государственные музеи,
Старая национальная галерея

сближает малый размер), показывающей процессию по грязному снегу, «Вешний поезд» существенно преобразует довольно брутальный мотив «заснеженной», «изрытой» земли «Французской кампании» в нежную тему ранней, снежно-слякотной и бледно-прозрачной весны.

ОТ ЛИРИЧЕСКОГО ПЕЙЗАЖА К ЛИРИЧЕСКОМУ ИСТОРИЗМУ

Рассматривая «Вешний поезд» Шварца, Стасов цитировал фрагмент из «Воспоминаний» Аксакова: «Проселочная дорога была не что иное, как след, проложенный несколькими санями по снежным сугробам, при малейшем ветерке совершенно заметаемый верхним снегом. По такой-то дороге надобно было тащиться гусем часов семь сряду, потому что пряжки, или переезды, делались верст по тридцати пяти и более;

да и кто мерил эти версты!» [1, с. 307]¹⁴. Здесь образ дороги или, точнее, бездорожья колоссальной протяженности, подчиняет себе описание природы, которая к тому же предстает в состоянии морозной зимы, а не весенней оттепели, как на картине Шварца. Между тем в текстах Аксакова есть тончайшие зарисовки ранней весны, которым трудно найти прецеденты в русской прозе и которым Шварц как будто первый среди русских художников создает живописный аналог в своем «Вешнем поезде»¹⁵. В «Детских годах Багрова-внука», опубликованных в 1858 году, читаем: «Только нам троим, отцу, мне и Евсеичу, было не грустно и не скучно смотреть на почерневшие крыши и стены строений и голые сучья дерев, на мокреть и слякоть, на грязные сугробы снега, на лужи мутной воды, на серое небо, на туман сырого воздуха, на снег и дождь, то вместе, то попеременно падавшие из потемневших низких облаков» [1, с. 200]¹⁶.

Это аксаковское описание ранней весны тяготеет к типу «унылого», «серого», «мокрого», «бедного» пейзажа, который начал складываться в 1830-е годы в поэзии Александра Пушкина, Петра Вяземского, Николая Огарева как форма выражения элегического умиления конкретными уголками родной земли, обыденной природы, какими бы невзрачными они ни были или даже именно из-за их невзрачности. Для этого типа характерно проникновенное изображение невнятных, промежуточных времен года и погодных условий, часто осени или весны, пасмурности, дождя или просто сырости без дождя, грязи и холода, бесформенности, нечеткости и состояний, и очертаний природы, ее скромности, монотонности, неяркости¹⁷. В живописи пейзаж этого типа возникает только в 1860-е, и образ влажной и бледной природы в «Вешнем поезде» Шварца выступает хорошим тому примером. К более ранним и чистым образцам относится работа Михаила Клодта «Большая дорога осенью» (1863; ил. 13), отобранная Шварцем для Всемирной выставки 1867 года¹⁸.

14 Эту цитату повторил автор другой статьи о Шварце: [20, с. 444].

15 Я не могу утверждать, что Шварц читал Аксакова, но это очень вероятно, если учесть успех Аксакова у публики и то, что воспетая им сельская жизнь помещика Шварцу была близка по собственному опыту. В любом случае налицо культурный и творческий параллелизм между писателем и художником.

16 Здесь же встречаем фразу, которая навевает саврасовские реминисценции: «Грачи давно расхаживали по двору и начали вить гнезда в грачовой роще: скворцы и жаворонки тоже прилетели» [1, с. 200–201].

17 Об этом типе см.: [27, с. 165–180].

Как и в «Вешнем поезде», здесь перед нами разлаженный хлябью путь по просторному, блеклому ландшафту с редкими деревьями и низкими избами. Клодт раскрыл в живописи национальный эйдос осенней распутицы, а Шварц — распутицы весенней, что вскоре довел до совершенства Саврасов.

Вернемся к Аксакову. В его семейной хронике и воспоминаниях о детстве образы природы не самодостаточны и подчинены мемуарному, микроисторическому повествованию. Аксаков выводит созерцание простой и близкой природы в любых ее состояниях как опыт, неотъемлемый от развития задушевной, сердечной любви к родному, привычному, приватному, к дому, матери, отцу, семье, а также — от воскрешения малого прошлого. Почву для этого достижения Аксакова подготовила культура сентиментализма и бидермайера. Жанр, в котором он работал, примечателен. В Европе XIX столетия стремительный взлет публикаций автобиографий, мемуаров, дневников, семейных хроник составлял неслучайную параллель, во-первых, распространению истории быта, а во-вторых, формированию приватного взгляда на большую историю, ощущения причастности к ней индивида и обычного человека¹⁹. Автобиографическую прозу Аксакова и «Вешний поезд» Шварца сближает приватное и чувствительное восприятие не только природы, но и прошлого. В таком ключе Аксаков описывает свое прошлое и прошлое своей семьи, а Шварц — национальную историю.

Важно, конечно, что сам исторический материал, к которому обращается Шварц, связан с бытом и домашней жизнью, пусть это и царская домашняя жизнь, а также — с образами женского и детского. В отличие от произведений Аксакова, в «Вешнем поезде» эти образы не явлены прямо, а только подразумеваются. Мы не видим здесь ни царицу, ни царских детей. Косвенно на них указывает визуальный источник картины — детский возок из альбома Солнцева — и текстуальный источник — статья Забелина «Троицкие походы», в которой он, тоже не чуждый бидермайеровской культуре, уделял много внимания путевому быту цариц, включая свидетельства их материнской любви и забот. Например, из приводимых Забелиным расхожих записок времен

18 Подробнее об этом пейзаже Клодта см. мою статью: [24].

19 Об этом, а также о парадоксальном взаимодействии исторического и частного, о новом частном режиме истории и историческом режиме частной жизни см., например: [22].



13. Михаил Клодт. *Большая дорога осенью*. 1863
Холст, масло. 79 × 157
Государственная Третьяковская галерея

путешествий Евдокии Лукьяновны, супруги Михаила Федоровича, следует, что не последнюю строку путевых трат царицы занимала покупка сластей и игрушек для своих чад [10, с. 15–16]. Имеет значение и то, что сама весенняя природа на картине Шварца предстает женственно слабой, нежной, кроткой. Любопытно, что Шварц намекает на присутствие в пейзаже созерцающего субъекта. Таким кажется стрелец на первом плане, безмянный, но самый заметный персонаж сцены. Выражение его лица смягченное, безмятежное и просветленное. Его взгляд рассеянно направлен в высокую даль к весеннему небу как к некоему горизонту души. По характеру этот стрелец менее всего воин, скорее — отчасти блаженный, отчасти поэт.

Хотя в «Вешнем поезде» сквозит если не любованье, то умиление допетровской Россией, эта картина, как и творчество Шварца в целом, — плод совершенно западной по духу культуры. Шварц реконструирует только внешние, бытовые черты древнего уклада, не касаясь его нравственных, эмоциональных, ментальных основ, каковыми и допетровская, и Петровская эпохи глубинно отличаются от той, подготовленной Просвещением европейской современности, к которой принадлежит

Шварц. Умиление жизнью Московской Руси становится возможным потому, что художник приводит эпизод из XVII столетия в согласие с чувствами частного человека XIX века. В этом заключается условие того, что можно назвать лирическим историзмом, как в созвучии настроения поэта природе — условие лирического пейзажа. Помимо национального прошлого «Вешний поезд» напоминает о том, что знакомо многим современникам Шварца по личному, приватному опыту: о неудобстве передвижения по слякотным, размытым дорогам (неудобстве, мало уменьшившемся со времен Алексея Михайловича, а только острее ощущаемом при привычке к буржуазному комфорту), но вместе с тем об очарованности неброской прелестью ранней весны и скромным достоинством старых деревянных церквей, навыках, воспитанных русской литературой и археологией последних десятилетий. За кадром картины, на страницах забелинских текстов, маячат мелкие хлопоты сборов в дальний путь, путевые потребности семьи, женщин и детей, думать о которых европейцев приучило буржуазное смягчение нравов.

Итак, в «Вешнем поезде» образ природы задает лирический вектор, поддержанный другими мотивами. Отталкиваясь от лирического пейзажа, Шварц приходит к лирическому историзму — приватной, чувствительной трактовке отечественного прошлого как словно воочию виденного, а главное — соизмеримого с масштабом частной жизни и не противоречащего ценностям современного частного человека. Тем самым совершается примирение индивида с историей и примирение современного европейца с прошлым допетровской Руси. «Вешний царский поезд на богомолье» — первая такого рода картина в русском искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука; Воспоминания. Л.: Лениздат, 1984.
2. Б. а. В. Г. Шварц // Живописное обозрение. 1880. № 52. С. 518–519.
3. В. С. Еще о нынешней выставке // Санкт-Петербургские ведомости. 1865. № 290. 4 ноября. С. 2.
4. Верецагина А. Г. Вячеслав Григорьевич Шварц: 1838–1869. Л.; М.: Искусство, 1960.
5. Верецагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве. Шестидесятые годы XIX века. М.: Искусство, 1990.

6. Древности Российского государства: в 13 т. Отделение III. Альбом. М.: Тип. Александра Семена, 1849–1865.
7. Древности Российского государства: в 13 т. Отделение III. Броня, оружие, кареты и конская сбруя. М.: Тип. Александра Семена, 1853.
8. *Забелин И.* Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. Ч. 1. М.: Тип. В. Грачева и К., 1862.
9. *Забелин И. Е.* Размышления о современных задачах русской истории и древностей // *Забелин И. Е.* Опыты изучения русских древностей и истории. Ч. 2. М.: Тип. В. Грачева и К., 1873. С. 1–71.
10. *Забелин И.* Троицкие походы русских царей. М.: Имп. О-во истории и древностей рос., 1847.
11. *Карамзин Н. М.* Записка о древней и новой России. СПб.: Тип. А. Ф. Дресслера, 1914.
12. *Кириченко Е. И.* Русская деревянная застройка XIX в. как социально-исторический феномен // Типология русского реализма второй половины XIX века. М.: Наука, 1990. С. 128–157.
13. *Костомаров Н. И.* Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1860.
14. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно, составленное Адамом Олеарием. СПб.: А. С. Суворин, 1906.
15. *Сабурова Т. А.* «Места памяти» русского образованного общества первой половины XIX века // Историческая культура императорской России. Формирование представлений о прошлом. М.: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2012. С. 235–257.
16. *Снегирев И. М.* Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества. Тетр. 1–18. М.: Тип. Августа Семена, 1846–1859.
17. *Собко Н. П.* Подробный каталог картин, рисунков и гравюр покойного В. Г. Шварца. (1838–1869). СПб.: Тип. В. Киршбаума, 1888.
18. *Стасов В. В.* Вячеслав Григорьевич Шварц // Вестник изящных искусств. 1884. Т. 2. Вып. 1–2. С. 25–64, 112–142.
19. Указатель художественных произведений Годичной выставки Академии художеств за 1867–1868 академический год. СПб.: Тип. Мор. м-ва, 1868.
20. *Ф. В. В. Г. Шварц* и его картина «Поезд царицы в XVII веке» // Исторический вестник. 1884. Август. С. 442–445.
21. *Федоров-Давыдов А. А.* Алексей Кондратьевич Саврасов. 1830–1897: Жизнь и творчество. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1950.

22. *Фрицше П.* Домашние истории и меланхолия прошлого // Изобретение века: проблемы и модели времени в России и Европе XIX столетия. М.: НЛО, 2013. С. 148–164.
23. *Чаадаев П. Я.* Философические письма. М.: Эксмо, 2006.
24. *Чернышева М. А.* «Эта дорога должна вести в Сибирь»: международный дебют русского национального пейзажа // Вестник СПбГУКИ. 2017. № 3. С. 146–149.
25. *Чукчеева М. А.* Творчество В. Г. Шварца и проблемы формирования исторического жанра в России в 1860-е — 1870-е годы: Магистерская диссертация. Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2017.
26. *Шварц В. Г.* Переписка, 1838–1869: к 175-летию со дня рождения. Курск: Полстар, 2013.
27. *Энштейн М.* Стихи и стихии: природа в русской поэзии XVIII–XX вв. Самара, 2007.
28. *Эфрос А. М.* Два века русского искусства. М.: Искусство, 1969.
29. *Clarke E. D.* Travels in various countries of Europe, Asia and Africa. Vol. 1. Russia, Tartary and Turkey. London, 1810.
30. *Gaetgens Th. W.* Menzel and French painting of his time: two conceptions of the historical genre // Adolph Menzel: 1815–1905. Between Romanticism and Impressionism. Exh. cat. By ed. C. Keisch, M.-U. Riemann-Reyher. New Haven, London: Yale University Press, 1996. Pp. 113–124.