

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

---

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Пензенский государственный университет  
архитектуры и строительства»

Е.Ю. Куляева, С.В. Сботова

**ХУДОЖНИК В АРХИТЕКТУРНОМ КОНТЕКСТЕ  
РОССИИ И АНГЛИИ XIX–XX ВВ.**

Пенза 2013

УДК 130.2  
ББК 71.0  
К90

Рецензент – главный специалист-эксперт Управления по надзору и контролю образования Пензенской области, кандидат культурологии Г.В. Сидорова; доцент кафедры иностранных языков, кандидат культурологии Т.П. Гуляева (ПГУАС)

**Куляева Е.Ю.**

К90 Художник в архитектурном контексте России и Англии XIX–XX вв.: моногр. / Е.Ю. Куляева, С.В. Сботова. – Пенза: ПГУАС, 2013. – 208 с.  
**ISBN 978-5-9282-0903-2**

Дан анализ творчества русских живописцев И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, а также представителей романтического направления в жанре пейзажа Англии XIX в. – Дж.Констебла и Дж.М.У.Тернера. Актуальность данной темы обусловлена необходимостью изучения исторического прошлого отечественной и зарубежной культуры, в том числе провинциальной, а также повышением внимания к проблемам личности в целом и творческой личности, в частности.

Монография подготовлена на кафедре иностранных языков и предназначена для студентов, обучающихся по направлению 270100.62 «Архитектура» по дисциплине «История».

**ISBN 978-5-9282-0903-2**

© Пензенский государственный университет архитектуры и строительства, 2013  
© Куляева Е.Ю., Сботова С.В., 2013

## О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение .....	4
<b>Часть I ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: И.С. ГОРЮШКИН-СОРОКОПУДОВ И Ф.В. СЫЧКОВ.....</b>	<b>12</b>
Глава I ХУДОЖНИК КАК СУБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ.....	12
1.1. Российская провинция как феномен культуры .....	12
1.2. Российский художник между столицей и провинцией: поиски культурной идентичности.....	20
Глава II ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ .....	29
2.1. Путь в искусство: общее и особенное.....	29
2.2. Роль Академии художеств в профессиональном и личностном становлении двух мастеров российской провинции.....	40
Глава III ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ И.С. ГОРЮШКИНА- СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА .....	52
3.1. Особенности творчества двух живописцев до 1917 г. ....	52
3.2. Духовно-ценностные смыслы творчества двух мастеров в послеоктябрьский период .....	74
3.3. Роль двух художников в развитии художественной культуры региона .....	85
<b>Часть II ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА: ДЖ. КОНСТЕБЛ И У. ТЕРНЕР .....</b>	<b>92</b>
Глава I ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПЕЙЗАЖА КАК ЖАНРА ЖИВОПИСИ В АНГЛИИ .....	92
Глава II РОМАНТИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ НАЧАЛА XIX В. ....	94
Глава III ПУТЬ В ИСКУССТВО ДЖОНА КОНСТЕБЛА .....	99
Глава IV ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ТЕРНЕРА .....	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	134
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	137
Приложение I .....	153
Приложение II .....	173
Приложение III.....	189

## Введение

Возрождение интереса к национальным и культурным корням, к многоликости отечественного искусства обращает исследователей к российской провинции. В современной отечественной науке наметилась позитивная тенденция к рассмотрению культуры провинции как составной части культурного наследия страны в целом, а также активизация изучения отдельных аспектов истории ее развития. Исследование искусства в этом отношении особенно значимо, ибо оно является «самосознанием культуры, в ней укорененным и из ее духовных недр получающим свое понимание человека и мира... осмысление истории художественно-образного человекопознания оказывается проблемой историко-культурной и должно рассматриваться в историко-культурном контексте», – подчеркивал М.С. Каган [105, 6].

«Историю отечественного искусства XX века никак нельзя сводить, хотя так нередко делается, только к деятельности отдельных гениальных личностей. В создании этого искусства... принимали участие десятки и сотни “вполне хороших”, говоря словами Маяковского, художников, наделенных иным, более скромным дарованием. Их имена и дела, их творчество и эстетические взгляды должны знать современное и будущее поколения», – пишет историк отечественного искусства А.И. Мазаев [141, 228]. К числу таких художников, о которых всегда необходимо помнить, относятся два художника российской провинции – пензенского и мордовского края, чрезвычайно много сделавшие для отечественной культуры – Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954) и Федот Васильевич Сычков (1870–1958).

Оба художника прожили долгую, полную испытаний, но плодотворную творческую жизнь, в которой было много общего: практически ровесники, оба они родились в средней полосе России в беднейших семьях крестьян-бурлаков: Горюшкин – в с. Нащи Тамбовской губернии, Сычков – в селе Кочелаево Пензенской губернии (ныне Ковылкинский район Республики Мордовия). Оба рано остались сиротами (Сычков потерял отца, Горюшкин – обоих родителей); в детстве и юности познали много горя, нужды, лишений, унижений и обид, жизнь «в людях». У обоих рано проявились художественная одаренность и невероятная тяга к искусству, к красоте, позволившие им приехать в имперскую столицу и поступить в самое престижное художественное учебное заведение тогдашней России – Академию художеств. Оба считали главным своим учителем И.Е. Репина. У художников был общий круг знакомств, они стали друзьями. Ко времени окончания Академии оба были признанными, вполне обеспеченными мастерами. Горюшкин работал в Пензенском художественном училище, жил в селе Ивановка под Пензой, выезжая в другие города провинции; Сычков до 1917 г. оставался в Петербурге, выезжал в Европу, летом

работал в Кочелаеве. В 1918 г. он поселился в родном селе, лишь в конце жизни переехав в Саранск. С 1934 г. художники переписывались, приезжали, друг к другу в гости, встречались в Саранске, Пензе, Москве. Сегодня работы обоих мастеров экспонируются в лучших музеях страны и мира, продаются на престижных международных художественных аукционах. Самое полное собрание произведений Горюшкина (свыше 150 произведений), находится в Пензенской областной картинной галерее им. К.А. Савицкого, где открыт мемориальный музей мастера; самое большое собрание работ Сычкова (около 600) – в Мордовском республиканском музее изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи. В Кочелаеве организован его дом-музей.

Процессы глобализации, объединение человечества в единую социокультурную целостность обостряют проблему национальной культурной самоидентификации, заставляют обратить внимание на культуру провинции, в которой накоплен значительный историко-культурный потенциал, огромный запас художественных ценностей. Неслучайно ЮНЕСКО включила Россию в список государств, располагающих уникальными объектами культуры, представляющими ценность для всего человечества, расположенными большей частью в провинции. Конструктивное решение актуальных социокультурных проблем в регионах в немалой степени связано с научным осмыслением константных и трансформирующихся компонентов провинциальной культуры, специфики ее развития. В этой связи особую актуальность приобретает проблема роли и места художественной элиты в культуре российской провинции. Обращение к традиционным ценностям российской культуры, в том числе и художественным, многое дает и для поисков определения путей развития культуры в будущем.

В последние десятилетия происходит переоценка истории отечественной художественной культуры XX в., разрушаются ложные стереотипы официального искусствоведения 1950–1980-х гг. Л. Б. Сукина справедливо подчеркивает важность именно историко-культурного, а не искусствоведческого изучения художественной культуры в провинции: «При оценочно-эстетическом методе классического искусствознания многие художественные явления, имеющие важнейшее генетическое значение для формирования региональных культур, оказываются отброшенными на свалку истории, а процесс культурогенеза разрывается. Отношение к провинциальной художественной культуре как к процессу требует современного методологического подхода, сочетающего методы исторического и художественного анализа и философского синтеза. Только тогда станет возможно создание истории культуры каждого региона и воссоздание истории провинциальной культуры в целом, как неотъемлемой части общероссийского культурного процесса» [212, 204].

Обращение к истории российской провинции и ее историко-культурному достоянию связано с растущей тенденцией осмысления собственного культурного и духовного наследия, с необходимостью вернуть русской культуре и истории забытые или полузабытые имена творцов ее величия. В этой связи особую актуальность приобретает проблема роли и места провинциальной художественной интеллигенции в истории культуры российской провинции.

Таким образом, актуальность исследования обусловлена: 1) растущей тенденцией осмысления российской провинцией собственного культурного и духовного наследия в контексте процессов глобализации; 2) необходимостью поддержания преемственности развития ее искусства и культуры; 3) потребностью переосмысления истории отечественной культуры и искусства, освобождения ее от многих клише советского периода; 4) особой значимостью культурологического подхода к анализу художественной культуры провинции.

Различные аспекты изучения культуры российской провинции представлены в работах историков и культурологов, философов: И.Л. Беленького [19], Е.Я. Бурлиной [33], Н.И. Ворониной [46], В.Л. Глазычева [55], Л.О. Зайонц [83], Т.С. Злотниковой [86–87], Н.М. Инюшкина [95], М.С. Кагана [104], Н.Н. Летиной [132-134], Е.А. Сайко [191], Л.Б. Сукиной [212], И.В. Чванова [239] и др.

Значительный вклад в разностороннее рассмотрение специфики процессов художественного творчества как вида социальной деятельности внесли М.М. Бахтин [17-18], В.В. Ванслов [37-38], Н.И. Киященко [106], О.А. Кривцун [118-119] и др.

Проблемы теории и истории художественной культуры России рассматривались в работах А.Н. Бенуа [20-21], Д.С. Лихачева [135-136], Ю.М. Лотмана [137-138], С.К. Маковского [142], В.М. Полевого [170-171], Г.Г. Поспелова [177], А.А. Русаковой [183], Т.А. Савицкой [190], Д.В. Сарабьянова [193-194], Н.А. Степанян [208], Г.Ю. Стернина [210-211], Н.А. Хренова и К.Б. Соколова [237] и др.

История художественной культуры российской провинции в целом и Поволжья в частности, творческий путь художников, связанных с ними, стали предметом исследования В.А. Васильева (А.А. Кокель) [39], И.В. Ключевой (С.Д. Эрзя) [107-109], Г.В. Хлебова (И.С. Куликов) [231], С.М. Червонной (художники Поволжья) [242] и др. Однако в целом в центре внимания отечественной науки, как правило, оказывалась художественная жизнь Москвы и Петербурга-Ленинграда, так как именно здесь работали великие мастера и создавались замечательные произведения искусства. История художественной жизни провинции изучена все еще недостаточно.

И.С. Горюшкину-Сорокопудову и Ф.В. Сычкову в крупных исследованиях по истории русского искусства конца XIX – первой половины XX в., как правило, уделяется скромное место, нередко они вообще не упоминаются.

В 1950-е гг. вышли в свет посвященные Ф.В. Сычкову научные монографии Е.М. Костиной [115] и М.П. Сокольниковой [203], носившие обзорно-биографический характер, написанные в духе времени, в последующие десятилетия были опубликованы художественно-публицистические книги Э.Н. Поповой [172] и Л.Т. Бабиенко [12]. Существенно пополнил базу источников изучения биографии и творчества Сычкова альбом «Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка» [227], в котором опубликована часть эпистолярного наследия мастера, каталог его произведений из фондов МРМИИ им. С.Д. Эрзы, а также информация о произведениях, хранящихся в других музеях и частных коллекциях. Важным шагом на пути к научному осмыслению творчества мастера стал сборник материалов первых Сычковских чтений [220], в котором представлены статьи сотрудников МРМИИ: Л.А. Букиной [30], Е.А. Вишняковой [44], М.И. Суриной [213], Н.В. Холоповой [234] и др., а также статья Н.Ю. Лысовой в книге-альбоме о мастерах искусства, связанных с мордовским краем [139].

Первый небольшой альбом, посвященный творчеству Горюшкина (с вступительной статьей Е. М. Костиной), вышел в свет лишь спустя два года после смерти художника [90]. В 1968 г. появилась небольшая монография о нем, написанная его учеником Ю. Нехорошевым [154], к 100-летию со дня его рождения в Пензе выходит альбом [91]. Затем о мастере надолго «забыли». Лишь в 2009 г. в Пензенском государственном педагогическом университете им. В.Г. Белинского была защищена диссертация Т.А. Швыревой [244].

Очевидно, что назрела необходимость проведения фундаментальных научных исследований биографии и творчества двух художников, в т.ч. их сопоставительного анализа.

Исходным для данного исследования явилось понимание российской провинции как специфической культурной среды, в рамках которой (и нередко преодолевая сопротивление которой), формируется неординарная творческая личность. И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков – художники, жившие в провинции, в процессе творческой самореализации аккумулировали ее лучшие качественные характеристики, став носителями глубинной идентичности региона, выразителями его самобытности. Они сыграли большую роль в развитии его художественной среды и художественной жизни, способствующих активизации его культурного самосознания.

Целью исследования является сопоставительный анализ творческого пути И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова как художников российской провинции и представителей английского романтизма XIX в. Дж. Констебла и У. Тернера.

Источниками исследования стали:

- художественные произведения И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, представленные в музеях Москвы, Пензы и Саранска;
- художественные произведения Дж. Констебла и У. Тернера, представленные в музеях Англии и США;
- опубликованные репродукции их работ;
- мемуарное, эпистолярное, публицистическое наследие художников: автобиографические заметки, воспоминания, переписка;
- литература, посвященная художникам (мемуарная, художественно-публицистическая, научная).

Исследование осуществляется на междисциплинарном уровне, на стыке культурологии и искусствоведения. Его теоретической и методологической базой стали труды философско-культурологического (М.М. Бахтин [17-18], М.С. Каган [103-104], Ю.М. Лотман [137-138] и др.) и историко-искусствоведческого характера (М.В. Алпатов [6], Б.В. Асафьев [10], А.Н. Бенуа [20-21], А.И. Мазаев [141], Г.Г. Поспелов [177], Д.В. Сарабьянов [193-194], Г.Ю. Стернин [209-211] и др.). При выявлении особенностей феномена российской провинции и определении сущности провинциальной культуры России важную роль сыграли положения, сформулированные в работах Е.Я. Бурлиной [33], Н.И. Ворониной [46], Т.И. Злотниковой [86-87], Н.М. Инюшкина [95], Н.И. Киященко [106], Л.Б. Сукиной [212] и др.

При решении конкретных задач автор использовал следующие методы гуманитарных наук:

- *сравнительно-исторический* (сопоставление биографии и творчества художников на фоне художественных и общекультурных процессов эпохи);
- *интерпретации* (собственная трактовка художественных произведений, эпистолярно-мемуарного материала);
- *исторической и логической реконструкции* (выявление особенностей биографии и творчества художников в различных культурно-исторических ситуациях);
- *биографический* (выявление влияния биографических факторов на художественное творчество).

Впервые проведен сопоставительный анализ творческого пути И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, представленного в художественно-культурном контексте, выявлено общее и особенное в их судьбе и искусстве, показан их вклад в культуру российской провинции (пензенского и мордовского края). Предложена качественно новая интерпретация



их творчества, переосмысленного в соответствии с современным пониманием культурных процессов в российской провинции. Вскрыты основные константы художественной и культурной деятельности двух художников. Введены в научный оборот неизданные письма Сычкова к Горюшкину-Сорокопудову (1934–1950).

Впервые проведен сопоставительный анализ творчества двух ярких представителей английского романтического пейзажа Дж. Констебла и У. Тернера. Показан их вклад в культуру мировой живописи, их влияния на дальнейшее развитие таких жанров как импрессионизм и абстракционизм.

В данном исследовании авторы рассматривают:

1. «Провинция» – культурологическое понятие, обозначающее духовно-нравственное пространство жизни в удаленных от столицы уголках России, представляющее собой специфическую культурную среду. Оно соответствует понятию «малая родина», является истоком, почвой, средой для рождения и становления личности, ее первой и основной аксиологической нишей, определяет основные критерии взаимоотношений личности и «большой родины».

2. Художник, живущий в провинции, является важнейшим субъектом ее культурной и художественной жизни, культурным посредником, связывающим провинциальную культурную и художественную среду с «большим миром культуры» (М.М. Бахтин). Стремясь к творческой самореализации, именно художник делает провинцию регионом со своей специфической культурой. Он аккумулирует лучшие качественные характеристики провинции, становясь главным носителем глубинной идентичности региона, выразителем его самобытности. Являясь по своей сути элитарной личностью, возбудителем творческого начала, наиболее прогрессивным и динамичным элементом провинциальной культуры, он участвует в формировании культурной среды, способствующей активизации культурного самосознания провинции.

3. Несмотря на уникальность судеб И.С. Горюшкина и Ф.В. Сычкова, кроме конкретных биографических «совпадений», в них прослеживается определенная историческая закономерность: в конце XIX – начале XX в. выходцы из «глубинки» при наличии таланта имели возможность получить начальное, среднее и даже высшее художественное образование, попав в столицу или крупный провинциальный центр, что свидетельствует: 1) о демократизации общества в целом и, в частности, системы художественного образования; 2) о достаточно высоком уровне развития меценатства и благотворительности в различных социальных слоях (дворянства, купечества, разночинной интеллигенции), что, в свою очередь, говорит о высоком статусе искусства и художественного таланта в просвещенных кругах общества.

4. Определяющую роль в творческом и мировоззренческом становлении двух художников провинции сыграли годы, проведенные в имперской столице – Петербурге, в Академии художеств, находившейся в тот период под влиянием идей передвижников, главной целью считавших не только профессиональное обучение художника, но и становление его как личности, человека и гражданина. Под влиянием передвижничества у И.С. Горюшкина и Ф.В. Сычкова формируется стабильный интерес к жанровой картине, требующей знания народной жизни, реалистическому пейзажу, в котором ценится подлинная, неприкрашенная красота русской природы, у Горюшкина – также и к исторической картине.

5. Сформировавшись на образцах передвижнического искусства, Горюшкин и Сычков были чутки к живописным новациям современности. В их произведениях просматриваются черты «обновленного» реализма, испытавшего влияние французской пленэрной живописи (Сычков), модерна и символизма (Горюшкин). От академистов их отличает интерес к «живой жизни»; от передвижнического реализма – отказ от внеэстетических критериев «пользы и блага»; лиризм, эстетизм, декоративизм. Оба обрели неповторимое «собственное лицо», обратившись к теме народа, России. Для обоих, Россия – это ее провинция. Для Горюшкина жизнь народа – русская история, повседневность средневекового города; его основной жанр – историко-бытовой. Для Сычкова основной объект изображения – повседневность русской деревни, «крестьянский космос»; основной жанр – пейзажно-бытовой. Для обоих жизнь России и ее народа неразрывно связана с традициями православной культуры. Горюшкин обращается также и к изображению древних обрядов мордвы. Художники успешно работали в жанре портрета.

6. Оставшись после революции 1917 г. в российской провинции, с которой была непосредственно связана главная тема их творчества И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков, идя на определенные (минимальные) компромиссы в отражении современной действительности (эпизодическое включение новой тематики и нового героя в свое искусство), не стали в полном смысле художниками «социалистического реализма». Их принципиальные мировоззренческие и художественно-эстетические позиции не претерпели значительных изменений, творчество продолжало сохранять тесную связь с национальными традициями и православной культурой. И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков внесли огромный вклад в развитие художественной культуры региона (в формирование его художественной среды и оживление художественной жизни), выразившийся в следующих основных направлениях: 1) участие в художественных выставках; 2) участие в работе местных творческих союзов художников; 3) помощь молодым художникам (в виде конструктивной критики, замечаний, пожеланий, советов); 4) пополнение коллекций провинциальных

музеев собраниями своих работ, ставшими их «ядром»; 5) участие в организации и развитии системы художественного образования в регионе (И.С. Горюшкин, Ф.В. Сычков) и непосредственно художественно-педагогическая деятельность (И.С. Горюшкин); 6) влияние творчества художников на региональное искусство (ориентация на реалистическую манеру, развитие пленэрной живописи и жанра портрета, интерес к изображению представителей мордовского народа, влияние на язык живописи и т.д.

7. «Романтизм» – художественное направление, которое возникает в начале XIX в. в Европе и продолжается до 40-х гг. XIX в. Романтизм наблюдается в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, поведении, одежде, психологии людей.

8. Романтизм первой половины XIX в. пробудил интерес художников к изображению изменчивости природы, национальному пейзажу, изучению природы. Таким образом, в пейзажной живописи сформировались реалистические тенденции, внимание к простой красоте обыденного природного мотива, нередко достигавшего глубины философского обобщения.

9. Английская живопись не имела развитой традиции пейзажного жанра. Зато в Англии, как ни в какой другой стране, существовал особый культ природы. Любовь к природе, стремление служить ей своим искусством стали основой творчества английских пейзажистов.

Полученные результаты помогут составить целостное представление о биографии, творческой деятельности и взаимоотношениях И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, об их роли в развитии культурной среды региона, восполнив таким образом ряд пробелов в культурной истории российской провинции конца XIX – середины XX в., а также понять причины возникновения интереса к пейзажу в Англии в начале XIX в., проследить творческий путь таких художников как Дж. Констебл и У. Тернер.

Актуальность темы позволяет использовать данные материалы в работах по истории культуры российской провинции в целом и пензенского и мордовского края в частности; при подготовке специальных курсов по теории и истории культуры, краеведению, искусствоведческим дисциплинам.

# Часть I

## ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ: И.С. ГОРЮШКИН-СОРОКОПУДОВ И Ф.В. СЫЧКОВ

### Глава I

#### ХУДОЖНИК КАК СУБЪЕКТ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ

##### 1.1. Российская провинция как феномен культуры

Для проведения данного исследования необходимо определиться в исходной системе терминов: провести анализ его базовых понятий, выстраивание соответствующего тезауруса.

Базовым для данной работы является понятие «*провинция*», производные от него понятия: «*провинциальная культура*» / «*культура провинции*», а также сопряженные с основным исходным понятием: «*регион*», «*периферия*», «*локус*» и соответственно производными от них «*региональная культура*», «*периферийная культура*», «*локальная культура*».

История появления и бытования слова «провинция» в России подробно рассмотрена в работе Л.О. Зайонц [83], где прослеживается семантический ореол слова в Петровскую эпоху, при Екатерине II, Александре I, в советское время.

Слово «провинция» (от латинского «*prōvincia*»: «*pro*» – «вперед», «*vincere*» – победы давать) несет в себе множество исторических, культурных, социальных смыслов (в обыденном сознании, в художественной литературе, в научной мысли). Возникшее в Древнем Риме I в. н. э. и означавшее первоначально «побежденная страна», это понятие затем было перенесено на периферийные окраины и неиталийские регионы Римской империи, управляемые римскими наместниками. Рим-корень держал ствол дерева-государства, давшего победы, которые жили своей жизнью, бурно развивались или бедствовали, но не теряли связей с истоком силы, власти, обретений и потерь. В политической, правовой и административной практике древний языковой образ приземлился и конкретизировался, обретая в отдельные времена в отдельных странах статус повседневной реальности, воплощенной в границах, властных структурах, особом образе жизни и ее восприятии [95, 16].

М.С. Каган выделяет два уровня анализа понятия «провинция»: во-первых, «общий для культурной жизни всех стран и всех эпох», во-вторых, «специфически национальный» [105, 16].

Как подчеркивает Н.М. Инюшкин, «первый исторически реально-прагматический смысл слова-образа в Древнем Риме содержал в себе противопоставление центра и некоторой покоренной земли, а затем центра и просто управляемой территории страны» [95, 17]. Отношения между этими частями единого государственного целого были различны по правовой и экономической тональности: известны как периоды всепоглощающей централизации и деспотизма, так и «золотой век» Октавиана Августа, позволивший считать провинциальную жизнь самой светлой стороной императорского периода. Когда Рим возродился умственно и политически, в провинции процветали искусства и науки; отсюда выходили лучшие литераторы и полководцы. Процветание закончилось с экономическим уничтожением провинций, ликвидацией элементов местного самоуправления, а с истощением провинций пала и империя. «Древнеримский опыт указывает на то, что с первого момента появления центра и провинции их отношения неизбежно должны были нести в себе дуальную оппозицию», – подчеркивает названный автор [там же].

В ряде зарубежных государств (Италии, Испании и др.) провинциями называются административно-территориальные единицы. В католических странах существует и церковное понятие провинции: это объединение нескольких соседних епархий, во главе которого стоит митрополит. В одной стране может быть несколько провинций или одна провинция (как, например, в России); известны случаи, когда провинция охватывала частично или полностью территорию нескольких стран.

В русский язык слово «провинция» пришло поначалу как *географическое понятие*: для обозначения наименования одной из единиц административного деления России, предпринятого Петром I в 1699 г. для упорядочения денежных сборов. В итоге поэтапных реформ областного деления в 1708 и 1719 гг. число провинций в стране достигло 45. Каждая губерния включала определенное количество провинций: Петербургская – 11, Московская – 9, Киевская – 4, Рижская – 2 и т.д. Ярославская и Тульская провинции были частями Московской губернии, Тамбовская – Воронежской, Орловская – Белгородской и т. п. Во главе провинции стоял воевода, а в губернских городах правил губернатор, при нем же находилась провинциальная канцелярия. Выражение «провинциальный город» означало в то время центр провинции точно так же, как «губернский город» – центр губернии. Провинции в свою очередь делились на уезды (дистрикты).

Ряд исследователей считает, что, хотя слово «провинция» в России вошло в обиход с Петра I, то, что им позднее обозначалось – существовало и до Петра. Провинциальная культура со всеми присущими ей особенностями начала формироваться после объединения русских княжеств под эгидой Москвы в конце XV в. (см., например, работу Л.Б. Сукиной [212]). Другие

исследователи, например, В.В. Скоробогатский, настаивают на том, что «провинция возникает в XVIII в. в рамках культуры Просвещения» [197, 63].

В 1775 г. «Учреждениями для управления губерний Всероссийской империи» было положено начало преобразованию провинциального управления. В течение двух десятилетий провинции постепенно упразднялись, взамен «открывались» губернии и наместничества, а наиболее значительные провинциальные города приобретали статус губернских. В новом социокультурном контексте под «провинцией» стали подразумевать «местность, находящуюся вдалеке от столицы или крупных культурных центров, вообще – территорию страны в отличие от столиц» [198, 279], т.е. понятие получило обобщающе-географическую трактовку как территория, находящаяся вне Санкт-Петербурга и Москвы и в таком качестве прочно вошло в обиход.

Следует подчеркнуть, что со времени Петра I в России начал складываться «бицентризм» – ситуация двух «столиц» (Москвы и Петербурга): стремительно развивающаяся «Северная Пальмира» и «Старая Москва», желающая оставаться «первопрестольной». Пальму первенства оспаривала и «мать русских городов» – Киев. Таким образом, в России / СССР до 1991 г. фактически было три столицы.

Постепенно слово «провинция» стало обретать определенный подтекст и знаковый смысл – к просто географическому указанию стала добавляться определенная *качественная характеристика*, чаще всего *отрицательная*. В соответствии с этим, и по В. И. Далю – «жить в провинции» значит, – не в столице, в губернии, уезде», а провинциал – человек, живущий не в столице, житель губернии, уезда, захолустья» [70, 65]. «Словарь русского языка» С. И. Ожегова дает значение слова «провинция» как: «территория страны в отличие от столицы, центра», в качестве же словосочетания приводит пример «глухая провинция». Образованное далее слово «провинциальный» дается в двух смыслах: 1) «производный от провинции», 2) (переносный) – «отсталый, наивный и простоватый» [159, 45].

Исходя из этих определений, Инюшкин обосновывает различие между понятиями «культура провинции», «провинциальная культура», «провинция культуры».

«*Культура провинции*», по его мнению, имеет «политико-административный, географический акцент» и не несет в себе «никакой оценки содержания культурных процессов». Это «в первую очередь, констатация места функционирования, фактического расположения интересующего явления» [95, 42].

В понятии «*провинциальная культура*», считает исследователь, «констатация специфики пространства функционирования не уходит. Однако ухо, привычное к нарицательной лексике, уловит определенный аксиологический момент, примеривание к определенной шкале ценностей» [там же].

Понятие «*провинция культуры*» несет в себе «оценку, причем ярко отрицательно-нарицательную», представляя «неким синонимом культурного иссякновения» [там же].

Современные исследователи (например, В.Ю. Афиани [11]) указывают на то, что «провинция» - понятие многослойное, часто употреблявшееся в России в метафорическом смысле.

Различное понимание термина «провинция» попытался систематизировать И.Л. Беленький, который выделил несколько главных значений провинции (в рамках территориального подхода): а) как предмета возможного высказывания: как одну из реальных российских провинций; б) как множество конкретных территориальных топосов, объединенных родовой принадлежностью к одному из естественно-географических и исторически сложившихся районов; в) как предельно обобщенное понимание «провинции» как территории страны в целом (за исключением общероссийского центра) [19, 14].

Наряду с территориальным подходом к определению провинции существует понимание провинции как *социокультурного пространства*. В этом качестве провинция представляет собой многосоставное целое, включающее в себя города, поселки городского типа, села, деревни. Провинциальные города (крупные, средние) образуют тип «большой провинции», а поселки, села, деревни относятся к типу «малой провинции».

В иерархии типов провинции особое место принадлежит городу. Провинциальный город составлял существо провинции как культурной среды, поскольку концентрировал в себе различные направления в культуре, как исконные, традиционные для данной провинции, так и пришедшие извне, например – из столиц. «С понятием «провинциальный город» связаны судьбы многих выдающихся личностей, внесших значительный вклад в отечественную и мировую науку и культуру. Для одних он означает начало биографии, для других – ее продолжение, новый виток», подчеркивает В.А. Гуркин [69, 36].

«Логос» провинции, ее самосознание творит город. От имени российской провинции именно ее города вступают в диалогические отношения с Общероссийским Центром / Столицей. Идентификатор «провинциальное / провинциальный» конституируется не деревней, а городом. Именно формат провинциального города делает его уникальной площадкой пропорционального взаимодействия того, что идет сверху, из Центра, и того, что менее ярко, заметно, но традиционно, исконно – от земли, от народной жизни. Город в провинции является основой социокультурной среды.

Реальные и вымышленные города не раз становились местом действия, художественным пространством и системой символов в произведениях русской литературы и публицистики.

Говоря о российской провинции периода петербургской империи, надо отметить одну ее особенность, которой не было на Западе: большинство населения России всегда проживало в провинции. По причине специфического характера города в России и малочисленности городского населения до революции 1917 г. основным носителем «провинциальности» как уровня культуры и образа жизни были поместья, «дворянские гнезда». Этот тип является промежуточным между «большой» и «малой» провинцией.

Усадьба – неотъемлемая часть отечественного культурного наследия, один из компонентов российской социокультурной реальности. Исторически сложившиеся предпосылки возникновения и развития русской усадьбы обусловили ее роль в культуре российской провинции. По словам известного исследователя истории русской усадьбы Л.В. Ивановой, «созданная многовековой историей российского дворянства усадебная культура не ушла вместе с усадьбой, она оказалась сильнее превратностей судьбы, сохранила высокий духовный потенциал, требует осмысления, изучения и претендует на прочное место в народной памяти» [92, 150].

Поместье или усадьба – иной, более «камерный» по сравнению с городом тип провинции. Именно здесь, в «дворянских гнездах», весьма удаленных от Москвы и Петербурга, начиналась жизнь многих личностей, их путь в российскую культуру. Дворянские усадьбы появились в России на исходе екатерининской эпохи в конце XVIII в. Возникновение этого социокультурного феномена во многом связано с новыми тенденциями в общественной жизни того времени, получившими адекватное воплощение в литературе и живописи современников: крах иллюзий, обусловленный неверием в результаты какой-либо деятельности на пользу государству, породил мотивы отшельничества и как следствие – нового героя, призревшего столичную суету ради жизни в глуши. Отныне он живет с семьей в своей усадьбе в мире с природой, друзьями и любимыми крестьянами.

Об интеллектуализме обитателей дворянских гнезд свидетельствовали собрания живописи, домашние театры, хорошие библиотеки, которые в захолустье не являлись чем-то исключительным. Несмотря на свою объективную территориально-социальную замкнутость, дворянская усадьба уже в начале XIX в. символизировала в микроформах происходящие в российской культуре макропроцессы. Именно поэтому в границах поместий и усадеб в условиях согласия и противостояния формировались судьбы будущих талантов и гениев, которым предстояло созидать не только отечественную, но и мировую культуру.

Огромное значение в жизни русской провинции играла деревня. По словам Федора Абрамова (речь на шестом съезде писателей России), мы должны с благодарной памятью помнить о тысячелетней истории «старой деревни», о той многовековой почве, на которой всколосилась вся наша национальная



культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо-язык. В деревне все наши истоки, наши корни, там, в каждодневных трудах на земле зарождается и складывается наш национальный характер [1, 15].

Таким образом, понятие «провинция» можно отнести к разряду культурологических понятий, которым принято обозначать духовно-нравственное пространство жизни в удаленных от столицы уголках России (губернских и уездных городах, сельских усадьбах). Провинция – социокультурный ареал, удаленный от центра (столицы), представляющий собой специфическую *культурную среду*, обладающую известным потенциалом для развития личности.

Усадьба или поместье, деревня и провинциальный город вместе и каждый в отдельности соответствуют понятию «малая родина». «Малая родина», являясь прообразом отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и «большой родины». Будучи социокультурной средой, малая родина одновременно становится первой и основной аксиологической нишей для личности. «Малая родина» подобно компасу определяет ее ориентиры на пути к достижению идеала и нередко сама отождествляет нечто идеальное, олицетворяя собой красоту и свободу. Эта идеализация особенно ощутима в различных формах воспоминаний (мемуарах, автобиографических заметках, фрагментах из романов, рассказов, произведений живописи), где малой родине соответствуют метафоры – даль, ширь, простор.

«Малая родина» во всем многообразии своих форм является истоком, почвой, средой для рождения и становления личности. Город, деревня или усадьба формируют ее нравственные установки и ценностные ориентиры, а также фокусируют в своей системе координат место и время жизненного и профессионального выбора индивидуальности. Все перечисленные свойства наиболее ярко характеризуют провинцию (малую родину) как феномен культуры.

Нередко ученые, говоря о провинции, оперируют такими терминами, как «периферия», «регион», «локальный», не всегда учитывая, что эти термины несут разную смысловую нагрузку. Так, например, И.В. Котлярова использует как взаимозаменяемые понятия «региональный», «локальный», «областной», «провинциальный»: «...современная историко-научная мысль обращает все более пристальное внимание к региональным процессам в обществе... Воссоздание локальных явлений во всей полноте, в совокупности многообразных событий позволяет представить региональные историко-культурные процессы как целостные и оригинальные, никогда и нигде более неповторимые» [116, 8].

Одним из многозначных и распространенных в современных научных исследованиях и в публицистике является термин «регион». В работе Э.В. Барковой понятия «провинция» и «регион» используются как ана-

логичные [14]. Подробнее понятие региона рассмотрено Г.А. Аванесовой и О.Н. Астафьевой [2]. Актуализация использования этого понятия связана с нарастанием процессов «суверенизации» в постсоветском государственном устройстве, в том числе и на территории России. Оно имеет несколько общепринятых трактовок, зафиксированных в справочных изданиях универсального и отраслевого характера. Можно выделить следующие подходы к интерпретации слова «регион» и производных от него слов и словосочетаний.

Понятие «региональное» встречается преимущественно в официальных документах и научных текстах, являясь нейтральным, без выраженного оценочного значения, с жестко закрепленным содержанием. Сфера употребления понятия «провинциальное» – преимущественно публицистика различных типов, и само слово «провинциальное» обычно несет в себе более или менее скрытое оценочное значение».

Можно выделить несколько подходов к интерпретации понятия «регион».

1. Экономический подход. Экономисты определяют данный термин как хозяйственно-экономическую общность;

2. Географический подход, согласно которому под регионом подразумевается административно-территориальная единица;

3. Краеведческий подход, согласно которому регион понимается как историко-культурная область;

4. Культурологический подход, при котором регион выступает как культурно-цивилизационное, духовно-нравственное пространство.

Т.А. Чичканова предлагает рассматривать регион как субъект исторический и как «всю остальную Россию» кроме столиц, ставя, таким образом, знак равенства между понятиями «регион» и «провинция» [243, 7]. Как синонимичные, взаимозаменяемые термины используются «провинция» и «регион» в диссертационном исследовании Б.С. Ишкина [102]. При этом симптоматично, что автор сам указывает на «непроясненность категориального аппарата», которая обнаруживается при исследовании данной темы. Невозможно согласиться с данной позицией, поскольку в каждом регионе есть как столица, так и провинция. Но в тоже время разный уровень социально-экономического, социокультурного развития российских регионов позволяет говорить о наличии региона-периферии и региона-центра.

По определению Г.А. Аванесовой, «регион может означать географическую территорию, административную границу государственного членения, хозяйственный район, историко-культурную местность, природно-ландшафтную зону, погодно-климатическую область, некий ареал распространения чего-либо значимого для человека» [3, 187]; понятие «провинциальное» не столько подразумевает географическую закрепленность, сколько выражает некое психологическое состояние, умонастроение

(«провинция души»). Ни о каком различии между отдельными «провинциальными» (в отличие от отдельных «региональных») обычно нет и речи, провинциальное существует как нечто единое, присущее всем, без различия исторических, географических и прочих условий. В общественном сознании существует образ некоей Единой Провинции, чье своеобразие проявляется только по отношению к Центру.

Еще один термин, который нередко употребляется как синонимичный термину «провинция», – «периферия». Согласно словарю иностранных слов, дефиниции «провинция» и «периферия» идентичны по содержанию, но различны по происхождению; так, первое – латинского происхождения, а второе – греческого (*periphēreia* – окружность; внешняя часть чего-либо, в отличие от центральной его части; часть страны, области, края, удаленная от центра) [199, 530].

Если слово «провинция» относит нас к дореволюционной России, то «периферия» больше ассоциируется с советским периодом. Понятие «провинция» употребляется обычно в том случае, когда речь идет об уникальности, неповторимости явления, наполнении его особым сакральным смыслом. Понятие «периферия», как правило, лишено такого наполнения. Оно лишь констатирует факт противоположности той или иной местности центру.

Термин «локальный» (от лат. *locus* – место) раскрывается как «местный», отнесенный к определенному месту, «как ограничение места действия, распространение какого-либо явления, процесса» [11, 27]. Он больше подчеркивает именно ограниченность распространения. В случае обозначения явления термином «локальное» подразумевается, что за пределами данной местности (нескольких деревень, регионов области) это явление больше не встречается. Например, локальный характер приобретают неповторимые художественные промыслы разных регионов (павлово-посадские платки, жестовские подносы, хохломская роспись, ростовская финифть, тульские самовары и т.д.). Необходимо отметить, что термин «локальный» может употребляться как по отношению к провинции, так и к столице, обозначая сосредоточие в определенном месте специализированного культурного явления. Так, например, уникальна культура Санкт-Петербурга, которую можно определить как локальную, однако ни в коей мере не провинциальную.

Особые условия развития российской провинции сформировали определенный тип культуры – провинциальный, своеобразие которого проявляется в сравнении «столичное – провинциальное», а сущность раскрывается в следующих характеристиках: амбивалентность, приближенность культурных процессов к человеку, включенность явлений культуры в бытие провинциального сообщества, непосредственность общения творцов культуры и ее потребителей и др.

\*\*\*

Таким образом:

- «провинция» – культурологическое понятие, обозначающее духовно-нравственное пространство жизни в удаленных от столицы уголках России; социокультурный ареал, удаленный от центра (столицы), представляющий собой специфическую культурную среду, соответствующий понятию «малая родина», которая, являясь прообразом отечества, определяет основные критерии взаимоотношений личности и «большой родины», является истоком, почвой, средой для рождения и становления личности.

- Понятие «провинция» следует отличать от понятий: 1) «регион» (нейтральное, без выраженного оценочного значения, с жестко закрепленным значением «регионального» как своеобразного, уникальность которого базируется на специфике географического положения и связанных с ним природных и исторических условий); 2) «периферия» (ассоциирующееся с советским периодом, констатирующее факт противоположности той или иной местности центру и лишенным коннотации с представлением об уникальности, неповторимости явления, наполнении его особым сакральным смыслом); 3) «локус» («локальный»), которые могут употребляться как по отношению к провинции, так и к столице, обозначая сосредоточие в определенном месте специализированного культурного явления.

## 1.2. Российский художник между столицей и провинцией: поиски культурной идентичности

Второй комплекс базовых понятий данного исследования – понятия «Художник», «художественная культура», «художественная среда», «художественная жизнь».

«Художник» – субъект творческой деятельности в сфере искусства.

«Художественная культура» в качестве концептуального теоретического объекта рассматривается нами как «исторически детерминированная система конкретно-чувственного образного познания и выражения в образах чувственно-эмоциональной и интеллектуальной жизни людей; закрепления его в художественных ценностях, накапливаемых в виде художественных произведений..., это область кумуляции, тиражирования, распространения художественных ценностей; система отбора и профессиональной подготовки художников, социализации публики, нацеленных на развитие у них способности к формированию образов и навыков оперирования ими» [147, 165]. Все, что создано профессионалами и любителями, включается в понятие художественной культуры. Точнее будет определить

ее как мир искусства, взятый во взаимодействии с обществом и другими слоями культуры. Художественную культуру можно определить как совокупный способ и продукт художественной деятельности людей.

*Художественную культуру* можно трактовать как систему трех взаимодействующих подсистем: художественного производства, художественных потребностей и социального института художественной культуры. Понятие «художественная культура» включает в себя совокупность созданных обществом художественных ценностей, а также сам процесс их создания, распространения и восприятия, усвоения обществом и конкретным человеком. Для историка культуры, в отличие от искусствоведа, особое значение приобретает построение модели художественной культуры как системы социальных институтов, обеспечивающих создание художественных ценностей, воспроизводство их творцов, воспроизводство художественных ценностей и потребление их публикой. В научной литературе уже дана схема взаимосвязанных блоков в художественной культуре. Ее составляющие таковы:

1. Создатели продуктов художественной деятельности;
2. Институты создания и тиражирования продуктов художественной культуры – творческие союзы, киностудии, издательства, фирмы звукозаписи;
3. Продукты художественной культуры;
4. Институты сохранения и распространения продуктов художественной культуры – библиотеки, архивы, музеи, выставки, театры, цирки, концертные организации, кинопрокат, клубы, книготорги;
5. Институты и каналы художественного образования и воспитания населения, пропаганды продуктов художественной культуры – лектории, художественная самодеятельность, реклама, информация;
6. Процессы освоения искусства людьми, реализуемые посредством трех видов деятельности человека: знакомства с произведениями искусства, приобретения искусствоведческих знаний, собственного художественного творчества;
7. Институты руководства художественной культурой, выполняющие в известной мере роль внешнего фактора.

Художественная культура является подсистемой культуры. Это совокупный способ, продукт и принцип организации художественной деятельности, которая включает в себя все процессы, протекающие вокруг искусства – создание, хранение, восприятие и т.д. – и процессы, обеспечивающие его успешное функционирование – воспитание художников, публики, критики и т.д.

Сущность художественной культуры заключается в том, что творец (профессионал, любитель, народный умелец) благодаря своим развитым чувствам образно познает и образно же моделирует какой-то фрагмент

реальности, а затем передает это зрителю или слушателю в эстетически выразительной форме. Художественная культура охватывает все население. Так, многие люди в молодости пишут стихи и музыку, рисуют, некоторые продолжают делать это на протяжении всей жизни. Но только то, что создано выдающимися мастерами своего дела в сфере художественной деятельности, хранится в веках как имеющее наивысшую ценность для общества и составляет искусство. Искусство – часть художественной культуры, ее вершина.

Художественная культура – это особая целостная культура: в ней органически соединяется материальное и духовное производство. Центральным звеном художественной культуры является искусство как совокупность деятельности в рамках художественного творчества субъекта и результатов.

Понятие «художественная жизнь» несводимо к художественному творчеству, созданию произведений профессионального и непрофессионального искусства. Оно не отождествляется и с художественной культурой.

Существует множество различных, но по сути схожих определений художественной жизни общества: процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях, живое функционирование всех подсистем художественной культуры, активное бытие художественной культуры, область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе с соответствующими отношениями и институтами и т.д. Г.Ю. Стернин дал следующее толкование понятия «художественная жизнь»: «Это... само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, общественные притязания различных художественных организаций и группировок и их действительная роль в культурном быте, художественная критика и ее воздействие на творческую практику, равно как и обратное влияние, которое испытывает критическая пресса, отражая тенденции развития искусства» [209, 17]. Добавим к этому развитие художественного образования, формирование частных коллекций и создание публичных художественных музеев.

Понятие «художественная жизнь» может предусматривать не только временной, но и региональный аспект функционирования художественной культуры.

Таким образом, проблематика художественной жизни является в необходимости выявления не только особенности самого искусства, его творцов, своеобразных качеств их личности, но и того, кому это искусство предназначено.

Творческий процесс всегда предопределен этими двумя двигателями: творческой личностью и потребителем того результата художественного труда, который этой личностью произведен.

Взаимодействие этих сил чрезвычайно сложны, различны на разных этапах развития культуры и в разных историко-художественных ситуациях, но всегда важны, необходимы для выявления закономерности движения искусства. Между художником и зрителем разворачивается целая шкала опосредующих звеньев: критика, художественное образование, выставочные объединения, коллекционирование и многое другое.

Таким образом, понятие «художественная культура» поглощает понятие «художественная жизнь», которая, в свою очередь, определяет культурные связи в стране, отдельном регионе, области через какой-либо вид искусства.

*Художественная жизнь* – это динамичный процесс, переживающий периоды активности и спада, отражающий историческую ситуацию, особенности общественной жизни. Особый динамизм термину придает слово «жизнь», которое с философской точки зрения может пониматься как форма движения материи. Тем самым подчеркивается необходимость рассматривать художественную жизнь, с одной стороны, как изменяющуюся открытую систему, обладающую внутренними причинами развития, с другой стороны, как тесно связанное с жизнью общества явление. Именно от общественных потребностей в значительной мере зависит масштаб тех или иных форм художественной жизни, которые в свою очередь влияют на развитие общества.

Существуют различные подходы к понятию «художественная жизнь». Среди наиболее распространенных можно выделить следующие варианты трактовки данного понятия:

- *социально-исторический подход*, художественная жизнь непосредственно связана с общественной, и каждой эпохе свойственна своя модель интерпретации процессов эволюции искусства;

- *социально-психологический подход*, взаимодействие человеческого сознания и искусства является необходимым условием формирования конструктивных отношений индивида с окружающим миром;

- *аксиологический подход*, художественная жизнь – главная составляющая формирования общечеловеческой системы нравственных ценностей.

В свою очередь в современной научной литературе существует две модификации социально-исторического подхода к определению понятия «художественная жизнь». В первом значении художественная жизнь определяется как область общественной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания вместе со всеми соответствующими отношениями и институтами. В процессуальном отношении деятельность в художествен-

ной жизни распадается на художественное производство и художественное потребление. Во втором значении художественная жизнь понимается как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях. В специальной литературе высказывалось мнение, что художественная жизнь общества есть не что иное, как процесс функционирования художественной культуры в конкретных социально-исторических условиях [205, 12], что она – «актуальное бытие художественной культуры» [22, 270]. Чаще всего художественная жизнь раскрывается через взаимодействие одновременно существующих направлений, школ, тенденций. Сюда же включают событийный ряд функционирования искусства: хронику спектаклей, выставок и публикаций, создание учреждений и ассоциаций.

Мы следуем за принципами анализа художественной жизни, сформулированными Г.Ю. Стерниным. Художественная жизнь понимается нами как сфера «диалога между современниками и пластическим творчеством, диалогом, дающим много для понимания исторического самосознания эпохи», а изобразительное искусство является «органической частью художественной культуры своего времени, ее общих духовных устремлений, ее общественного бытия, ее жизнестроительных усилий» [210, 4]. Художественная жизнь общества – это, прежде всего само искусство и его взаимоотношение со зрителем, разные виды и формы выставочной деятельности, а также различные формы общественной жизни, поскольку искусство не может развиваться изолированно от общества. Современное искусствознание «не может не учитывать тот факт, что искусство и художественные технологии перестали восприниматься как сфера изящного, но включаются в сложные социально-культурные комплексы, в которых выполняют роль активного творческого компонента» [там же].

Важным для нашего исследования являются также понятия «культурная среда» и «художественная среда».

«Культурная среда» – термин, который приобрел статус самостоятельности лишь в начале 90-х гг. XX в. *Культурная среда* понимается нами как устойчивая совокупность личностных и вещественных элементов данной культуры, духовно-идеологических отношений и институтов. Она включает личностные, вещественные, нормативные, духовно-идеологические свойства. Культурная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением культурных ценностей.

«Художественная среда» – понятие, более узкое, чем «культурная среда». Его определение можно сформулировать по аналогии с предыдущим понятием как устойчивую совокупность личностных и вещественных элементов данной *художественной* культуры, ее отношений и институтов. Художественная среда включает в себя социально-культурные объекты, связанные с созданием и распространением художественных ценностей.



Личность как элемент культурной среды одновременно выступает как ее творец и ее же результат. Дискуссии опознаваемости и непознанности творческого «Я» ведутся на протяжении многих лет, рождая новые взгляды на существо креативной личности и тех институтов культуры, которые эту креативность должны стимулировать и развивать.

Особая сфера изучения феномена художника связана с анализом эволюции его статуса в истории разных национальных культур; выявлением исторических вех и этапов становления его самосознания, обретения художником собственной социальной и культурной идентичности. «Проблема предназначения и смысла деятельности Художника решалась в XIX веке главным образом в социальном и искусствоведческом аспектах, в XX в. окрашивалась в политические тона, становилась объектом психологии. Зависимый от объективного (экономического) и субъективного (политического) факторов, исторических смен функциональной доминанты, статус Художника не оставался неизменным: почетный гражданин, мастеровой, творец. Центральная фигура мира человека в ряду вождей, философов, ученых ответственна за умножение красоты, рост человеческого в человеке. Традиционный атрибут Художника – честь, совесть, долг. Высокий ранг его в Европе поддерживался 200 лет», – подчеркивает О.А. Кривцун [118, 167].

Особенность личностной структуры художника – многообразие связей с миром. В его деятельности отражены общие, вечные и конкретно – современные запросы и потребности людей, трансформирующие эстетический идеал. Художественный процесс мотивируется потребностью в творчестве. Но не только талант и гений движут им.

Культура в совокупности ее подсистем и срезов опосредует творчество и личность художника. В качестве факторов влияния выступают традиции культуры, в том числе художественной, ее современный уровень, включая материальный, современные потребности, вкусы, идеалы, искусство.

Художественная культура, в которой доминирует духовный, идеальный фактор, влияет на деятельность. Охранная среда художника – образовательно-воспитательная подсистема культуры (искусствознание, критика, эстетика). Они определяют самосознание художника – воли, выступающей в роли свободы, свободу творчества, и его ответственность.

На изломах веков и тысячелетий в искусстве проступают кризисные черты. Теряя почву под ногами, художник испытывает растерянность, оцепенение. В мире глобальной относительности, распространившейся и на культуру, смысл понятия «художник», как создателя ценностей почти что утрачен. Этому противостоит все более суровое и строгое требование субъектов художественно-профессиональной медиа-среды (между художником и всей культурой, художником и массами).

Провинциальная культура, ее творцы и носители являются индикатором конструктивности взаимодействия традиционного и инновационного, местного и привнесенного, полем поиска наиболее продуктивных форм компромисса, отвечающих реальным потребностям большей – периферийной – части российского общества.

Столица предоставляет значительно больше, чем провинция, вариантов и возможностей для самореализации творческой личности, что обусловлено спецификой субкультуры провинции. В провинции выбор путей самореализации для провинциального художника не был широким. Провинциальное общество, консервативное и рациональное по своей сути, предоставляло художникам возможности самовыражения также в рамках утилитарного, практического применения своих способностей.

При выборе пути реализации художник руководствовался рациональным, практическим отношением к жизни. Творец, как правило, не мог найти иного выхода и иного пути для реализации своего образования, таланта или способностей. Рациональные мотивы его деятельности были обусловлены, прежде всего, чувством «выживания» в провинциальных условиях.

Сколь-нибудь заметный талант всегда стремился показать себя в Петербурге или в Москве с тем, чтобы получить хорошее профессиональное образование, доступ в профессиональную среду, возможность общения с корифеями своего искусства. В свое время и А.М. Васнецов, и М.В. Нестеров, и И.И. Машков, и А.В. Лентулов, А.А. Дейнека, А.Г. Тышлер, как и десятки других прибыли в столицу из глубинки.

Притягательность центра в глазах художников неоспорима: здесь интенсивна филиация новых художественных идей, завязываются творческие и деловые связи, складываются художественные кружки и объединения во все времена выступавшие питательной почвой творчества. Как правило, в центр стремился тот, кто ощущал внутри себя большой потенциал, в ком клубилась недюжинная энергия. Сильное и яркое дарование некоторая стереотипность системы столичного художественного образования не микширует, а только еще больше дает разгореться его самобытности.

Культурная избыточность центра всегда налицо: в столице непрерывно наслаиваются старые и новые художественные практики, перемешаны узкопрофессиональные, цеховые и так называемые «массовые» критерии. В этом смысле центральное – являет собой всегда феномен много осевой и динамичной художественной жизни. Любой молодой талант может найти в ней для себя нишу, наиболее органичную его индивидуальности, темпераменту, взглядам на мир.

Вместе с тем, напитавшись творческими энергиями столицы, далеко не каждый мастер в дальнейшем отдает предпочтение центру как месту своей

творческой работы, поэтому возникают такие культурные феномены, как Плёс, Абрамцево, Коктебель, Поленово, Куоккала. Имена художников оказываются неразрывно связанными с этими местами: с одной стороны, эти неповторимые ландшафты вдохновляют мастеров, питают их воображение, с другой – аура значительной творческой личности сообщает этим местам особый магнетизм, наполняет культурным смыслом. В подобных случаях актуализируются оба значения понятия «genius loci» – 1) гений места, «дух места», «связывающий интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой» (П. Вайль) и 2) «местный гений» – личность, значение деятельности которой выходит за рамки местной культуры и которая выступает в качестве значимого представителя в национальной или мировой культуре от данного места.

Столица всегда открыта «творческой робинзонаде», всевозможным художественным экспериментам. Провинция более консервативна, устойчива, канонична. Столица выступает как средоточие художественных элит и элитарного искусства, в провинции же ценится общепонятное, доступное.

Стремясь в центр (уровень образования, возможность самореализации, материально-экономические преимущества), молодой художник становится заметным не через усвоение культурно-адаптированного, а благодаря тому, что он уже нес в себе, через то, чем уже был «заряжен» в провинции, на своей «малой родине».

Носители этой провинциальной субкультуры руководствуются особыми ценностями и нормами, среди которых можно выделить: нравственное отношение к природе и неразрывную связь с ней; специфику человеческих взаимоотношений, обусловленную компактным провинциальным пространством, которая проявляется, например, в жестком контроле за поведением индивида; особую временную организацию провинциальной жизни: неторопливость, несуетливость, размеренность и т.д.

Творческая личность является элитарной по своей сути и всегда прогрессивным и динамичным элементом общества. В условиях субкультуры провинции, предоставляющей немного вариантов для самореализации, проблема самовыражения творческой личности приобретает особую рельефность и остроту, и переживается, осознается, прежде всего, самим творцом.

Столица и провинция вступают в «диалог», который с незатухающей напряженностью ведется на протяжении XIX – начала XX в. (Испытание на «столичность» – традиционная в российской культуре проверка, узаконенный тест).

\*\*\*

*Таким образом:*

- *Художник, живущий в провинции, выступает как важнейший культурный посредник, осуществляющий коммуникацию между провинциальной и столичной культурой, «большим миром культуры».*

- *Стремясь к творческой самореализации, именно художник делает провинцию регионом со своей специфической культурой. Он аккумулирует лучшие качественные характеристики провинции, становясь главным носителем глубинной идентичности региона, выразителем его самобытности. Являясь по своей сути элитарной личностью, возбудителем творческого начала, наиболее прогрессивным и динамичным элементом провинциальной культуры, он участвует в формировании культурной среды, способствующей активизации культурного самосознания провинции.*

## Глава II

# ТРАЕКТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

### 2.1. Путь в искусство: общее и особенное

«Социальная и культурная биография профессионального художника в России – чрезвычайно интересная и малоизученная область. Вхождение профессиональных живописцев, актеров, музыкантов в общественную жизнь произвело существенные сдвиги в традициях национального сознания и психологии, привнесло новые обертоны в культурные ориентиры разных сословий, то резко очерчивая их границы, то, наоборот, их размывая. С момента своего появления на русской почве, фигура художника будоражит общественное мнение...», – пишет известный специалист в области эстетики и теории художественного творчества О.А. Кривцун [119, 214].

Особенностью культурной ситуации России конца XIX в. было то, что в число профессиональных художников постепенно «рекрутируется» все большее и больше выходцев из низших сословий. Путь в большое искусство двух основных персонажей нашего исследования был в этом отношении показательным для своей эпохи. Сопоставление биографии Сычкова с биографией Горюшкина и других русских художников–современников позволяет сделать вывод, что выходцы из самых низших сословий России конца XIX в., крестьяне из провинциальной глубинки, одаренные от природы, имели возможность хотя и с большими трудностями осуществить свою мечту.

Как подчеркивает Т.А. Швырева, «основными предпосылками становления научно-педагогической и культурно-просветительской деятельности И.С. Горюшкина-Сорокопудова явились: личностные (влияние семьи, родственников и общественных деятелей (П.Я. Пясецкого, П.А. Власова, Н.Ф. Петрова, И.Е. Репина); социально-экономические (развитие промышленности страны в конце XIX – начале XX вв.; размывание сословных границ); культурологические (усиление роли художественной интеллигенции в просвещении народных масс; появление художественных объединений; рост влияния культурно-просветительских журналов на развитие художественного образования; возрастание интереса к древнерусскому искусству как истоку национальной культуры Руси); педагогические (создание средних специальных педагогических учебных заведений; потребность в высокообразованных педагогических кадрах для системы начального и среднего профессионального образования; развитие педагогической мысли и системы художественного образования в России на рубеже конца XIX – начала XX вв.) [244, 14].

Начальные этапы жизни и путь творческого самоопределения двух художников заставляет вспомнить путь в большое искусство и многих их современников: Ивана Дмитриевича Шадра (Иванова) (1887–1941), мордвина Степана Дмитриевича Эрьзи (1876–1959), дружившего с Сычковым муромского художника Ивана Семеновича Куликова (1875–1941) – академика живописи (1915), чуваша Алексея Афанасьевича Кокеля (880–1956) и др.

Иван Силыч (Силович) Горюшкин-Сорокопудов (1873–1954) родился в селе Нащи Елатомского уезда Тамбовской губернии в бедной крестьянской семье. Долгое время судьба мальчика полностью соответствовала его фамилии. Он почти не помнил своих родителей: его отец – Сила Васильевич Горюшкин, солдат, затем бурлак, вскоре после рождения сына утонул в Волге; ненадолго пережила его и мать. Оставшись в три года круглым сиротой, мальчик был беспризорником, а в возрасте шести лет был причислен указом Казенной палаты к обществу саратовских мещан и отдан на воспитание мещанину Сорокопудову – своему дальнему родственнику. Так он получил «двойную» фамилию. Приемные родители не намерены были содержать его «даром»: вскоре он был устроен к купцу Кузьмину, а затем отдан в сиротский приют, где пробыл четыре года, затем работал «мальчиком при буфете» на пароходах, курсирующих от Саратова до Астрахани и вверх по Волге.

Раннее сиротство, беспризорничество, дикие нравы приюта, жизнь «в людях», голод, лишения, унижения – ничто не смогло истребить тяги впечатлительного мальчика к красоте. Жизнь в Саратове, затем в Астрахани, поездки по Волге оставили неизгладимое впечатление в его памяти, навсегда сохранили в ней неповторимый облик старинных русских городов и родной природы. В эти годы у будущего художника проявился интерес к изобразительному искусству. Каждую свободную минуту «буфетный мальчик» занимался рисованием – доставал из кармана блокнот и делал в нем беглые наброски понравившихся сценок или пейзажей. Однако о том, чтобы стать профессиональным художником, он и мечтать не смел.

В конце 1880-х гг. его рисунки, выдававшие несомненный талант, случайно увидел один из пассажиров парохода – известный путешественник, доктор медицины Павел Яковлевич Пясецкий (1843–1919). Врач по профессии, живя в Петербурге, он никогда не ограничивался интересами профессионального круга, был всесторонне одаренной личностью. Профессия способствовала широте его интересов – в качестве врача он бывал во время военных действий на Балканах, в Средней Азии, много разъезжал по свету. Везде, где бы ни оказывался Пясецкий, он делал рисунки, акварельные этюды с натуры, вел записи. Свои рассказы и рисунки Пясецкий опубликовал в популярном петербургском журнале «Нива». «Влюбленно всматривался он в берега красавицы-реки, которые то подступали обрывами к самой воде, то вдруг убегали к дальнему лесу. У борта время от времени появлялся буфетный мальчик. Он тоже пытливо вглядывался в уплы-

вающие берега, а иногда что-то усердно чертил в маленькой карманной книжечке. Путешественник заинтересовался пареньком. Разговорились...», – так описывает эту встречу биограф Горюшкина Ю. Нехорошев [154, 10].

Встреча с Пясецким круто изменила судьбу Горюшкина. Похвала знающего человека, рассказы о Петербургской Академии художеств, совет поступить в рисовальную школу – все радовало, волновало, укрепляло давнишнее тайное стремление стать художником. Пясецкий оказал протекцию юному дарованию, и в 1900 г. помог ему поступить учиться в астраханскую художественную студию Павла Алексеевича Власова (1857–1935) – ученика известного художника-передвижника Василия Григорьевича Перова (1834–1888) и Павла Петровича Чистякова (1832–1919).

Власов был серьезным и талантливым педагогом, сумевшим в течение двух-трех лет подготовить к вступительным экзаменам в Академию художеств не только Горюшкина-Сорокопудова, но и известного в будущем художника Бориса Михайловича Кустодиева (1878–1927) и его родственника Александра Ивановича Вахрамеева (1874–1926). Вся эта группа астраханской молодежи, примерно в одни и те же годы обучавшаяся у Власова, получила достаточно прочные знания в области рисунка и живописи.

Власов строил занятия с учетом академических требований, прививая своим воспитанникам прочные основы художественной грамоты. Много и регулярно ученики работали с натуры – не только в мастерской, но и на пристанях, на берегах Волги, на улицах Астрахани. «Раздольные просторы речных далей, ленивая тишина деревянных городишек и деревень, спрятавшихся в дремучих лесах, толчея и гомон пестрых волжских рынков, пестрое убранство празднично украшенных домов и церквей, патриархальные нравы глухой русской провинции, красочный быт купцов и крестьян навсегда запали в память Ивана Горюшкина. Эти впечатления детства и отрочества долго будут питать его творческую фантазию, оставаясь самыми яркими, цельными, особенно близкими сердцу», – пишет Нехорошев [там же, 18]. Именно это позволило юноше глубоко изучить провинциальный быт, узнать и запомнить выразительные типажи и характеры, житейскую обстановку.

Получив необходимые знания, девятнадцатилетний юноша по приглашению Пясецкого едет в Петербург. Ученый не только помог юному провинциалу устроиться в столице, но и ввел в круг своих знакомых, в частности в семью известного ученого, железнодорожного инженера, председателя Императорского русского технического общества Николая Павловича Петрова (1836–1920). Здесь Горюшкин проводит особенно много времени. Образованные, прогрессивно мыслящие интеллигенты, собиравшиеся в доме Петровых, оказывают на него благотворное влияние. Горюшкин занимается в школе Общества поощрения художеств, экстерном сдает экзамены за гимназический курс.

9 сентября 1895 г. в канцелярию Императорской Академии художеств поступает прошение от саратовского мещанина Горюшкина-Сорокопудова. Он просит принять его в число вольнослушателей Высшего художественного училища по «отделу живописи». В 1895 г., на год раньше, чем Кустодиев и Вахрамеев, он поступает в Высшее художественное училище при Академии художеств (в качестве вольнослушателя). В 1897 г. Совет профессоров, рассмотрев выставленные им работы, зачислил его из вольнослушателей в ученики училища. Первые годы занятий были трудными, нужно было зарабатывать средства на жизнь. Большую материальную и моральную поддержку он находит в семье Петрова.

«Творческая судьба “первого и главного мордовского живописца” необычна во многом. Рожденный в бедной крестьянской семье, воспитанный неграмотными родителями, Сычков получил лучшее художественное образование, возможное в России на рубеже XIX–XX веков», – пишет Н.Ю. Лысова [139, 97].

Федот Васильевич Сычков был старше Горюшкина на 3 года. Он родился в 1870 г. в беднейшей крестьянской семье в селе Кочелаево Наровчатского уезда Пензенской губернии (затем Ковылкинский район Мордовской АССР, ныне Республики Мордовия). Отец будущего художника был батраком, бурлаком на Волге, служил в работниках в монастыре. В автобиографии Сычков писал: «Мои отец и мать были неграмотные, бедняки, совершенно некультурные, не имели у себя полного хозяйства. Отец молодость более провел в отходных заработках, был много лет в бурлаках. Тянул лямку с баржами, как на картине И.Е. Репина “Бурлаки”, а мать дома с детьми, которых у нас было трое: я и две дочери. Всего у нас в семье тогда было шесть человек, еще 80-летняя бабушка, которая происходила из более культурной семьи – она мать моего отца. Мой отец не обладал никаким ремеслом (поэтому ему не пришлось быть дома), всю жизнь до старости провел то в бурлаках, то в работниках у кулаков. Когда у него истощились под старость силы, он никому не был нужен. Единственное, что он мог, – починять для местных крестьян “галички”, т.е. рукавицы, на которых зарабатывал сидя у окна с утра до поздней ночи при свете лучины (шил, починял галички), от 15 до 20 копеек в день» [215, 15].

С детства Федот отличался впечатлительностью. Позже в автобиографических заметках он вспоминал, какое впечатление производили на него бабушкины старинные сказки, уносившие его «в разные далекие заморские страны», рассказы о «грамотных ученых людях и о крепостных рабах, которым жилось у помещиков хуже, чем скотине. Людей меняли на собак... Слушал я, и детское мое сердце болело за тех несчастных. Думалось, что мы-то все же лучше живем...» [там же].

Бабушка водила внука в церковь, что не только приобщило Федота к вере, но и привило интерес к церковной живописи, вызвавшей у мальчика



желание рисовать: «...внутри над алтарем был нарисован “Бог Саваоф” с ангелами, сидящими на облаках. Эти ангелочки – головки с крылышками у шеи – так мне понравились, что я взял дома уголь из печки и начал рисовать, делая кружочки и в них три точки, сверху две точки и ниже одну, и получается впечатление детской головки, да еще прибавлял по обе стороны несколько черточек – это крылья, и готово. Напоминало херувимчика. Это меня очень забавляло, и этих херувимчиков рисовал много, без конца. Изрисовал все двери и стены в избе. Отец сидел обыкновенно у окошечка и смеялся, а мать за то, что пачкал дверь и стены, собиралась побить меня прутиком. Бабушка защищала, не давала меня в обиду и говорила: “Пусть рисует, ты посмотри, ведь это ангелочки, похожи... А вот надо его свести в училище, грамотным будет, научится читать псалтырь и писать”» [там же].

Эти воспоминания детства Сычкова заставляют вспомнить биографию еще одного его современника, земляка – выдающегося скульптора Степана Дмитриевича Эрзи (Нефедова, 1876–1959), родившегося в селе Баево Алатырского уезда Симбирской губернии (ныне Ардатовский район Республики Мордовия) в крестьянской семье (его отец тоже бурлачил на Волге), у которого с самых ранних лет проявились художественные склонности и способности: он разрисовывал углем стены крестьянской избы, лепил фигурки людей и животных из речного ила, позже начал рисовать, используя краски и кисти собственного изготовления [109, 10-11].

Сычков позже вспоминал: «Мне в это время был восьмой год от рождения. У нас в селе только два года назад было выстроено небольшое здание школы, куда пока было принято 15–20 детей. Раз на улице я увидел своих сверстников, шли из школы с книжками. Они остановились со мной и спросили, почему я не хожу в школу – там весело. Показали мне книжки, которые им дал учитель, на каждой страничке картинки, и такие замечательные. Я с завистью на все это смотрел и решил идти завтра же утром в школу. Сказал об этом бабушке. Мать не хотела меня пускать, а отец молчал. Бабушка, несмотря на упорство матери, решила меня повести в школу. Нарядила в новую рубашку и новые лапти, зипун, хоть худой, но ладный... Учитель записал меня в число учеников, а через несколько дней дал мне книжку с картинками – это было “Родное слово”. Я тогда уже выучил несколько букв и мог по складам читать. Придя домой в первый раз с книжкой, я начал по складам читать нехитрые слова. Водя пальцем по буквам, читал... Бабушка и все внимательно меня слушали и удивлялись – я был первый грамотей из рода Сычковых» [215, 15-17].

Несколькими годами позже мордвин-эрзя Степан Нефедов первым из своей деревни начал посещать церковно-приходскую школу – для этого родители отправили его к родственникам в соседнее село Алтышево. На способности Степана к рисованию в школе обратил внимание учитель Алексей Иванович Михайловский и старался развивать их.

Федоту Сычкову тоже повезло с учителем начальной школы – Петр Евдокимович Дюмаев сам увлекался рисунком и живописью: «А я все без усталости рисовал только лошадок и человека...», – писал он в автобиографии. – Делал успехи. Это заметили и мои товарищи. Они при всем старании не могли так нарисовать. Бабушка на второй год купила мне цветной сине-красный карандаш. Тут уж я всех сотоварищей побил – нарисую и раскрашу. Завидовали мне, у меня уже было несколько рисунков заложено в книжке. Как-то о моем увлечении узнал учитель. Это был П. Е. Дюмаев, который сам очень неплохо рисовал и акварелью писал. В одну из перемен все ученики вышли на улицу, а я редко выходил, оставался в классе и рисовал. В это время ко мне подошел учитель, я было хотел спрятать рисунок, но он взял его, посмотрел. Я думал, что он меня за это накажет, а вышло наоборот – улыбнулся и сказал: “Сычков, ты хорошо рисуешь, после занятий зайди ко мне на квартиру, я дам тебе картинки, с которых ты будешь рисовать”. Это невероятно было: похвалил сам учитель. Это так на меня в первый раз повлияло, что я стал еще более любить рисование, более, чем все другие занятия» [там же, 17].

Дюмаев, как несколькими годами позже Михайловский в случае со Степаном Нефедовым, старался всячески поощрять и развивать способности крестьянского мальчика. Сычков вспоминал: «Пришел к учителю. Первый раз в жизни увидел убранство комнаты: окна с занавесками, на стене картины-олеографии из журнала “Нива” в рамочках и за стеклом, этажерка с разными книгами и журналами, на стене висит гитара. Все это для меня ново, невиданно. Я очень был несмел, застенчив, и до сего времени у меня это есть. Учитель понял меня и ласково встретил. При этом он взял с этажерки несколько номеров журнала “Нива” и стал показывать мне репродукции с картин лучших русских художников, при этом объяснял мне и называл имена художников, о которых я впервые слышал. Нашел в одном из журналов репродукцию с картины художника Крамского “Лесник” и велел срисовать. Дал мне несколько листов чистой бумаги, карандаш, резинку и объяснил, как надо ею пользоваться, показал при этом свои рисунки карандашом. Я удивлен был, так хороши они тогда мне показались. Особенно березки, белая кора с темными пятнами и сучки, как живые. Он указал, как надо рисовать, делать тени. Отпуская меня домой, наградил монетой – 20 копеек серебром. Я шел от него, не чувствуя под собой ног от радости. Домой пришел – дома общая радость, и я немедленно начал выполнять задание учителя. Быстро в одну ночь смог нарисовать, а на другой день после занятий закончил, с нетерпением понес готовый рисунок к учителю. Ему очень понравилась моя работа» [там же, 17-18].

Дюмаев посылает работу мальчика в Петербург – придворному художнику Михаилу Александровичу Зичи (1829–1906) с просьбой помочь ему учиться искусству дальше. Через некоторое время он получает ответ, что несмотря на наличие способностей, в Художественную школу в Петер-

бурге Сычков может быть принят только при наличии средств на обучение. Ни о каких средствах в случае с Сычковым говорить не приходилось. К этому времени их семья окончательно обнищала: умер отец, и матери пришлось жить только милостыней.

Федот со старшей сестрой каждое лето ходил на заработки до Саратова и дальше на уборочные полевые работы. Батрача у помещика, за Волгой, во время обеденного отдыха Федот ухитрялся рисовать.

В российской провинции конца XIX в. для художественно одаренного подростка, юноши единственной возможностью самореализации было поступление в иконописную мастерскую. По этому пути пытался пойти и Сычков. Возвращаясь с сестрой с работы у помещика, он устраивается в Сердобске в иконописную мастерскую на подсобные работы.

Во многом его история снова напоминает детали биографии Эрзи, который работал подмастерьем в трех иконописных мастерских Алатыря, затем поступил в иконописную мастерскую П. А. Ковалинского в Казани. Однако в Казани Эрзе повезло гораздо больше, чем Сычкову в Сердобске – Петр Андреевич Ковалинский оказался хорошим мастером и прекрасным человеком. Увидев в Степане Нефедове талант, он сразу же перевел его в иконописцы и назначил вполне приличную для богомаза зарплату. Сычков же постоянно испытывал в мастерской иконописца унижения, его талант безжалостно эксплуатировали: «Прежде чем приступил к работе, мне пришлось вынести и смешки и издевательства от мастеров. Выполнял для подрядчика все, что он прикажет, более заставляли меня делать то, что совсем не подходило для моего учения. Через несколько дней мне дали попробовать, могу ли я что-нибудь делать по живописи. Был заготовлен трафарет орнамента и начат, часть была уже сделана. Я взял кисть и без особого труда начал писать ... работал за мастера. С этого дня ко мне стали лучше относиться, даже обедал вместе со всеми работниками. Одели меня в изношенный, запачканный разными красками пиджак и на ноги худые опорки. Я не знал лучшего, думал, это так надо для первого раза, и в этом костюме себя чувствовал себя как подмастерье. Я был доволен работой, старался угодить хозяину. А он взял с меня слово, чтобы я прожил у него три года, после чего отпустит, если задумаю раньше уйти, грозил судом и наказанием. Конечно, он увидел, что я ему буду полезен, как бесплатный работник. Прожил я у него два года, исполнял его заказы, использовал он меня во всем, а сам почти не работал, больше пьянствовал, ... пропивал свое имущество, издевался над женой и мной. Жить стало невозможно» [215, 18].

Федот возвращается в родную деревню. В иконописной мастерской он, благодаря своему усердию, трудолюбию, сумел приобрести профессиональные навыки, что позволило ему заняться на родине иконописью. Он получает заказы от местного духовенства и сельчан на изготовление икон, затем стали поступать заказы на изготовление светских портретов.

О талантливом художнике-самоучке узнает местный помещик – генерал Иван Андреевич Арапов (1844–1913). Происходивший из состоятельного и знатного дворянского рода, он участвовал в штурме Плевны, был награжден орденом Святого Владимира с мечами; на военной службе дослужился в 1905 г. до звания генерал-лейтенанта. В 1871 г. Арапов женился на Александре Петровне Ланской (1845–1919), дочери Наталии Николаевны Ланской-Пушкиной, писательнице. (В своем пензенском имении Воскресенская Лашма Наровчатского уезда она написала воспоминания о матери.) Его брат Николай Андреевич Арапов (1847–1883) также служил в свое время в Кавалергардском полку, в отставку вышел полковником. В 1872 г. он женился на сестре Александры Петровны – Елизавете Петровне Ланской (1848–1903). В пензенские поместья к своим сводным сестрам, зятьям и племянникам приезжали дети А. С. Пушкина – Мария Александровна и Александр Александрович со своими дочерьми Анной и Надеждой. В Андреевке воспитывалась внучка поэта Наталья Михайловна Дубельт. Арапов был самым знатным и влиятельным местным помещиком – владельцем громадного имения с лесом и пашней, конного и винокуренного заводов.

Сычков вспоминал, как впервые попал к генералу. Это было в тот период, когда строилась Московско-Казанская железная дорога – она должна была пройти по земле помещика Арапова, где у него был винный завод и строевой лес. Здесь должна была быть построена крупная железнодорожная станция Арапово (ныне Ковылкино). «Для освящения закладки ее были приглашены генералы, разные почетные гости, инженеры-строители и пр., был приглашен и наш уездный исправник, – вспоминал Сычков. – Неожиданно для меня в один из осенних дней подъехали к нашей избушке барские санки с хорошей лошадыю. Человек, который приехал, письмоводитель нашего пристава, вбежал в избу и по-военному крикнул: “Как те там, немедленно сию минуту одевайся, поедem к генералу Арапову. Он через полчаса ждет тебя, да оденься получше”. Надел я деревенскую поддевку летнюю, а сверху ветхий полушубок. На этот раз у меня были, хоть и поношенные, сапоги на ногах. Другого костюма у меня не было, так и поехал.... К подъезду вышли лакеи. Увидев меня так плохо одетым, сбросили верхний полушубок и в поддевке ввели в гостиную. Там я увидел нечто сказочное. Много высоких господ, генералы, инженеры и пр., дамы в нарядных костюмах, очевидно, после обильного обеда и выпивки, развалившись на мягких диванах и креслах, отдыхают. При входе моем все взоры и дамские лорнеты обратились на меня. Я никогда подобного не видел, в глазах все затуманилось, стою, сердце сжалось» [там же, 19].

Генерал покупает Федоту краски и заказывает ему свой портрет: «Еще не окончен был портрет, а генерал созвал всех, кто у него был. Генеральша и даже его управляющие, а потом и вся прислуга, все хвалили и говорили,

что генерал очень похож вышел, потом портрет был кончен, понравился, и все ему, т.е. генералу, советовали отвезти меня в Петербург учиться. Нашли у меня необыкновенный талант, а сам генерал при всех гостях и знакомых называл меня Рафаэлем – “наш Рафаэль”, и “глаза у него как фотографический аппарат, так все безошибочно схватывает с натуры”» [там же, 20].

Генерал Арапов заказывает Сычкову картину, на которой был бы изображен момент закладки станции Арапово: «Он мне подробно все рассказал, как было, и кто из главных виновников этого торжества был, т.е. он, и строители, и попы, и пр. стечение народа из разных сел деревень. Я был там на месте, где происходило освящение места и закладка, где обстановка торжества еще была в целости, и по рассказу генерала скомплектовал эту композицию» [там же].

Более двух месяцев Федот работал над картиной, изобразив до 200 человеческих фигур, в том числе и себя. Картину генерал Арапов отвез в Петербург и продемонстрировал ее в школе Общества поощрения художеств, получив там согласие на обучение Сычкова: «Через некоторое время генералу нужно было отправить по железной дороге восемь лошадей с проводником, и меня помощником проводника назначили. Таким образом поехал до Петербурга, где мне временно отвели помещение в сыром подвале большого дома на Караванной улице, там жил сам генерал. На другой день генерал взял извозчика и повез меня в школу Общества поощрения художеств, где представил меня директору школы Сабанееву» [там же]. Так начался для Сычкова путь в профессиональное искусство.

Иван Семенович Куликов родился в г. Муроме в семье бывших крепостных крестьян деревни Афанасово Муромского уезда. Его отец был незаурядным специалистом кровельного и малярного дела, во главе небольшой артели принимал участие в строительстве и ремонте многих городских зданий, церквей и жилых домов. Будучи учеником, сначала начального, а затем уездного училища, Куликов увлекался рисованием, делал копии с иллюстрированных журналов. Он посещал иконописные мастерские, делал попытки рисовать с натуры своих близких.

На увлечения ученика обратил внимание преподаватель рисования и черчения уездного училища Н. А. Товцев, умевший увлечь своим предметом учеников, занимавшихся на уроках рисованием и вычерчиванием орнаментов для обоев, копированием классических произведений, рисованием портретов своих одноклассников. Как настоящий педагог, Товцев обратил внимание родителей Куликова на необходимость получения художественного образования для их сына. В конце обучения Товцев подарил своему ученику мольберт и пожелал ему успехов на художественном поприще.

По рекомендации Товцева летом 1893 г. Куликов знакомится с известным художником, академиком живописи Александром Ивановичем Морозовым (1835–1904), автором известных картин «Выход из церкви в

Пскове» (1861), «Отдых на сенокосе» (1861), «Сельская школа» (1865). Морозов иногда проводил лето в Муроме, где находил сюжеты для своих произведений. Он обратил внимание на способности юноши и рекомендовал родителям направить его в школу Общества поощрения художеств при Академии в Петербурге.

Иван Дмитриевич Шадр (наст. фамилия Иванов (1887–1941)) – выходец из беднейшей среды (в семье росло четырнадцать детей), одиннадцати лет отданный «в люди», на фабрику, он лишь чудом смог добиться зачисления в Екатеринбургскую художественно-промышленную школу (1902-1907). Его учитель, скульптор Т.Э. Залькалн, настоял на том, чтобы ученик продолжил обучение в Петербурге. Не поступив в Академию художеств, Шадр посещал Рисовальную школу при Обществе поощрения художеств (1907-1908), одновременно занимаясь на Высших курсах Театрального училища и в Музыкально-драматической школе и, таким образом, выбирая между профессией художника и вокально-сценической карьерой. Тяга к скульптуре победила, и в 1910-1912 гг., благодаря финансовой помощи И.Е. Репина и других деятелей русской культуры, Шадр сумел завершить образование в Париже.

Алексею Афанасьевичу Кокелю путь в искусство открыли управляющие Тархановским удельным имением коллежский советник Иван Петрович Левченко и ученый-лесовод, титулярный советник Вацлав Юрьевич Раубе. «С их именами тесно связана судьба юного самобытного таланта Алеши. Можно без преувеличения сказать, что решающим событием в жизни Алеши вначале стало его знакомство и дружба с И.П. Левченко, а впоследствии и с семьей Раубе. Не будь их, не было бы и художника с мировым именем А.А. Кокеля», – подчеркивает В.А. Васильев [39, 36]. Познакомил Алешу с Левченко младший брат Григорий, окончивший тархановские сельское училище и поступивший писцом в лесничество удельного ведомства. «Юный писарь рассказал ему о своем тяжело больном брате, мечтающим стать художником... Посмотрев работы Алеши, лесной барин, так называли сельчане управляющего, был поражен ими. Иван Петрович увидел в крестьянском сыне большой талант. Решил определить и написал в иконописную школу Киево-Печерской лавры, но получил отказ» [там же, 37]. Русский интеллигент приобщил чувашского подростка к чтению русской классики.

Раубе и его жена – художница-любительница также поощряли талант Кокеля, предоставив ему необходимые материалы, пособия, а затем помогли перебраться в Петербург для лечения и профессионального художественного обучения [там же, 39].

Сопоставление биографий Сычкова и Горюшкина с биографиями других российских художников-современников, родившихся в провинции (И.С. Куликова, С.Д. Эрзи, А.А. Кокеля и др.) позволяет проследить неко-

торые закономерности. Выходцы из самых низших сословий России конца XIX – начала XX в., крестьяне из провинциальной глубинки, одаренные от природы, имели возможность осуществить свою мечту – стать профессиональными художниками – только попав в одну из столиц: Москву или Петербург. В сельской местности художественной среды не было, в небольших провинциальных городах она, в основном, ограничивалась иконописными мастерскими, в более крупных – частными художественными студиями. В крестьянской среде художественный талант, как правило, не поощрялся. Будущим художникам нередко приходилось терпеть насмешки, издевательства. Однако распространение общего начального образования способствовало выявлению художественных талантов в народе. Как правило, первым, кто поддерживал юный талант, был учитель начальной школы: провинциальный интеллигент-разночинец (П.Е. Дюмаев) или священнослужитель (А.И. Михайловский в случае с Эрьзей). В дальнейшем талантливым выходцам из народа оказывали поддержку представители более высоких и материально обеспеченных слоев общества: дворянства (И.А. Арапов), образованного купечества, столичной интеллигенции (П.Я. Пясецкий, Н.П. Петров). Получив художественное образование, занимаясь профессионально искусством, они приобретали уважение и авторитет.

\*\*\*

*Таким образом:*

- *Несмотря на исключительность и уникальность судеб двух художников, кроме конкретных биографических «совпадений», прослеживается определенная историческая закономерность: в конце XIX – начале XX в. выходцы из социальных низов российского общества, из глубинки при наличии таланта и целеустремленности имели возможность получить начальное, среднее и даже высшее художественное образование.*

- *Это свидетельствует: 1) о демократизации общества в целом и, в частности, системы художественного образования; 2) о достаточно высоком уровне развития меценатства и спонсорства – если не как системы, то как умонастроения, общественного движения, в которое включались представители различных социальных слоев общества – вне зависимости от уровня достатка (дворянства, купечества, разночинной интеллигенции), что, в свою очередь, говорит о достаточно высоком статусе искусства и художественного таланта в образованных кругах общества.*

## 2.2. Роль Академии художеств в профессиональном и личностном становлении двух мастеров российской провинции

Императорская Академия художеств – высшее учебное заведение в Российской Империи в области изобразительных искусств – была основана в 1757 г. В 1764 г. здесь было открыто Воспитательное училище с целью подготовки для поступления в Академию. Во второй половине и в конце XIX в. Академия оставалась очагом высокой профессиональной подготовки, но все более перерождалась в сановно-бюрократическое учреждение.

В период обучения в Академии Горюшкина-Сорокопудова и Сычкова она переживала последствия проведенной под давлением общественности реформы 1893 г. Хотя эта реформа была половинчатой, неполной, она явилась значительным шагом вперед по пути демократизации Академии. По новому уставу, принятому в 1894 г., Академия была преобразована в высшее государственное учреждение.

Обновили в Академии и педагогический состав. Молодых художников приглашены были воспитывать А.И. Куинджи, В.Е. Маковский, В.В. Матэ, И.Е. Репин, И.И. Шишкин, и другие замечательные мастера отечественного искусства. Эти художники исповедовали и развивали взгляды главы и идеолога передвижничества И. Н. Крамского, который, в частности, писал: «Хотя и жаль и грустно расстаться с образцами древних, художник должен пожертвовать своей любовью для любви к людям. Он должен с ними расстаться и потому, что вечная красота, которой поклонялись древние художники, невидима между людьми...».

Передвижники высоко ценили накопленный за два века существования педагогический опыт Академии, по достоинству воспринимали ее как школу высокого профессионального мастерства, которая пользовалась давним и заслуженным авторитетом и с которой долгое время были связаны передвижники в качестве ее учеников и пенсионеров. В то же время они резко критиковали догматические, консервативные стороны академической системы, от характера которой во многом зависело воспитание молодых поколений художников, а в конечном итоге – дальнейшие судьбы русского искусства.

Под контролем Академии работало и Высшее художественное училище с четырехлетним курсом обучения. Вместо старших классов создали персональные мастерские профессоров. Из научных дисциплин остались только история искусств, перспектива и анатомия. Отменили табель о рангах академических званий и медали за конкурсные работы, а главное, не стало общей обязательной темы для программной картины, чего и добивались «бунтовщики» – тринадцать конкурентов, покинувших Академию во главе с И.Н. Крамским еще в 1863 г.



Передвижники стремились сблизить академическую школу с жизнью, привить ученикам любовь не к отвлеченным библейским персонажам, а к образам народным. В учебных постановках натурщиков, замерших в «классических» позах, заменил характерный типаж: прачка, мастеровой, крестьянин, кухарка.

Это были люди, в своей творческой практике утверждавшие новый идеал прекрасного, понимаемый в соответствии с тезисом Н.Г. Чернышевского «прекрасное есть жизнь». Вершиной этого идеала понималось полное искоренение из жизни зла, а искусству в этой работе по искоренению зла отводилась роль активного борца.

Все это определяло не только принципиальность критики передвижниками академической системы, ее оторванности от жизни, от запросов современного искусства, но и ту неутомимость, с которой передвижники пропагандировали собственные взгляды на цели и задачи художественного образования. В своем представлении о воспитании молодой смены передвижники опирались на новаторскую для своего времени педагогическую программу, разработанную выдающимся русским педагогом П.П. Чистяковым, многие положения которой были взяты ими на вооружение, переосмыслены на личном опыте и реализованы в преподавательской практике. Исходной посылкой педагогических воззрений передвижников было принципиально новое понимание искусства как формы общественного служения народу, как важного средства его идейного и эстетического просвещения. Поэтому-то одной из главных своих целей они считали не только профессиональное обучение, но и духовное, нравственное воспитание молодого художника, становление его как личности, как человека и гражданина, формирование его мировоззрения, идейных взглядов и убеждений.

Стремление воспитать молодежь в духе критического реализма поставило во главу угла передвижнической программы, восходящий к педагогическим опытам К.П. Брюллова, А.Г. Венецианова, С.К. Зарянко и впоследствии теоретически разработанный П.П. Чистяковым метод изучения и реалистического воспроизведения природы. Последнее было, по убеждению Репина, школой высшей и верной. При этом натура понималась отнюдь не только как учебная модель. В передвижническое понимание природы вмещалась сама жизнь во всем многообразии, характерности и противоречивости фактов и проявлений. Однако последовательная ориентация на конкретное жизненное наблюдение не означала сухой регистрации, протокольного списывания, иллюзорно точного воспроизведения виденного, что грозило сделать ученика, по словам Репина, не господином, а рабом природы. Напротив, в качестве главного требования выдвигалась необходимость сознательного, творческого осмысления натурального материала, выявление в нем наиболее характерного, типичес-

кого и претворение его сообразно индивидуальности учащегося, его собственному пониманию жизни и отношению к ней. Последнее должно было развивать самостоятельность художественного мышления ученика, его взгляда на окружающий мир. Все это было призвано воспитывать художника-реалиста и демократа, готовить его к идейно-воспитательной, просветительской деятельности.

Если для создания жанровой картины необходимо обстоятельное знание народной жизни, то для художника, взявшего сюжет исторический, надо изобразить его так, чтобы он был правдив и полон жизни. Необходимо знать и глубоко понимать историю, чтобы выхватывать из нее такие моменты, которые были бы полны значения и исторической типичности. Историческую типичность ситуации передвижническая критика считала главным достоинством картин «Петр 1 допрашивает царевича Алексея» Н.Н. Ге и «Царевна Софья» Репина.

В произведениях пейзажной живописи особенно ценились подлинная, неприкрашенная красота и поэтичность русской природы, звучащие в них социальные, гражданственные ноты, отсутствие в пейзажных работах черт идеализации, внешней отвлеченной романтики, свойственных академическому пейзажу. Передвижническая критика решительно не принимала бессодержательность, недостаточную ясность замысла картины.

Все то новое, что несла в себе передвижническая Академия, наиболее полно и ярко воплотилось в мастерской исторической живописи, руководимой Репиным. Уже с первых лет своего существования мастерская, где усилиями Репина утверждался дух демократизма и интернационализма, завоевала широкую популярность среди молодежи.

Возглавив мастерскую исторической живописи, Репин стремился строить ее работу на демократических началах, по образцу свободной мастерской-студии. По его инициативе еженедельно устраивались вечерние беседы с учениками, беседы о жизни, о задачах и проблемах искусства, о месте в нем художника. Эти беседы, которые Репин называл впоследствии одними из приятнейших в своей жизни, содействовали разъяснению и незаметной, ненавязчивой пропаганде среди молодой многонациональной аудитории передовых демократических идей, которыми должны были, по его мнению, вдохновляться учащиеся в своей самостоятельной творческой деятельности.

Главной и конечной целью разнообразных по форме репинских уроков было подвести, подготовить ученика к созданию картины. Особое внимание в программе мастерской уделялось в связи с этим писанию эскизов, являвшихся, по словам Репина, самой существенной стороной дела художника. Темам эскизов Репин придавал особенно большое значение: он требовал, чтобы эскизы непременно несли в себе общественно значимое содержание, выражали идею, давали социальное развитие темы. Такой эскиз

являлся для Репина одним из подготовительных этапов, важной, порой определяющей вехой на пути к сочинению картины, научить которому он считал, как уже говорилось, главной целью и своей мастерской, и школы в целом.

Будучи убежденным реалистом, воспитывавший своих учеников в последовательно реалистическом духе, Репин, как и Куинджи, не оставался равнодушным к поискам русскими художниками средств обновления пластического языка искусства, их колористическим исканиям, интересу к пленэру, что находило отражение и в педагогической практике того и другого. Критика неоднократно отмечала живописное богатство, широту и энергичность письма работ репинских учеников, смело решавших колористические, пленэрные задачи. Репин охотно поощрял искания своих питомцев, которых призывал искать свой почерк, идти своим путем, ибо искусство, по его словам, не терпит трафарета. Все это развивало у учащегося широту и самостоятельность художественного мышления, вселяло чувство уверенности в себе, в свои творческие силы, что было особенно важно для тех из них, кому предстояло, вернувшись в родные места, поднимать и развивать свое национальное искусство.

Научить искусству «сочинять картины» являлось главной задачей мастерской жанровой живописи, профессором-руководителем которой стал В.Е. Маковский. Один из ветеранов передвижнического движения, видный мастер бытового жанра, Маковский оставался им и в своей преподавательской деятельности, сначала в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а затем в Академии. Даже в рабочую, учебную натуру он стремился привнести своего рода сюжетность, придать ей жанровую бытовую окраску. При этом особое внимание уделялось характерности типажа, одежды, деталей костюма. По мере усложнения задания ставились постановки с несколькими фигурами, связанными между собой несложным сюжетным действием,— своего рода живые картины, создающие иллюзию как бы зафиксированных во времени народных бытовых сценок. Этой же сюжетности, бытовой характерности, верности жизненной правде Маковский требовал и от этюдов, являвшихся у большинства учеников своего рода завершенными жанровыми картинками.

Таким образом, попав в мастерскую Маковского, учащийся уже на классной постановке получал начальный урок композиционного мастерства, учился ценить самобытную красоту народного типажа, дорожить бытовой деталью – словом, приобретал то, что требовалось ему как будущему жанристу, бытописателю своего народа. Ревниво оберегаемая Маковским сосредоточенность учащихся на национальной тематике во многом помогла сложению демократических начал в творчестве целого ряда его питомцев.

В духе передвижнических идей велось воспитание молодежи и в мастерской пейзажной живописи, руководимой А.И. Куинджи, который открыто проповедовал в условиях новой Академии передвижнические идеи, используя для этого не только классные уроки, но и внеклассные беседы с учениками, предметом которых неизменно было Товарищество, пример деятельности которого должен был, по его убеждению, воодушевлять начинающих художников. Свой долг педагога Куинджи видел в воспитании у учащихся отношения к пейзажу как серьезному виду живописи, способному нести в себе большое идейное содержание. Исходя из этого, он учил своих питомцев обобщенно, картинно мыслить, умению из отдельных конкретных наблюдений строить цельный синтетический образ природы. Его уроки в академической мастерской с классическими натурными постановками или на пленэре толкали учеников на поиски образных обобщений, новых пластических средств, на поиски, которыми был занят и сам учитель. Эти искания, развивавшие у учащихся цельность восприятия мотива, чувство цвета, его декоративности, активно поддерживались и поощрялись Куинджи. Они способствовали формированию целого ряда своеобразных творческих индивидуальностей.

Нередко Куинджи вводил в задания сюжетное жанровое начало, заставлял учеников писать бытовые сценки на пленэре, добиваться внутренней эмоциональной взаимосвязи пейзажа и человека, что должно было, по его мнению, развивать у молодого художника ощущение сопричастности природы к жизни людей, к насущным проблемам современной действительности. Этим он расширял в представлении своих учеников границы и возможности пейзажного жанра, утверждал важность его роли в просвещении и духовном воспитании народа.

Демократизация системы академического обучения коснулась и мастерской батальной живописи. Еще при Б.П. Виллевальде, руководившим батальным классом до реформы, последний отличался относительным демократизмом. После реформы демократические традиции мастерской развиваются и последующими руководителями – учеником Виллевальде А.Д. Кившенко, Н.Д. Кузнецовым и особенно близким Чистякову П.О. Ковалевским.

Николай Дмитриевич Кузнецов (1850–1929) – грек по национальности, сын крупного землевладельца Херсонской губернии. Под влиянием увлечения передвижными художественными выставками, стал упражняться в живописи и скоро поступил в ученики Императорской академии художеств (вольнослушатель), от которой получил три серебряных медали. Начал выставлять свои произведения с 1881 г. на выставках товарищества передвижных художественных выставок, активным участником которых был продолжительное время (с 1883 г. – член общества). В 1897 г. был назначен профессором-руководителем мастерской батальной живописи, но зани-

мал эту должность только два года. Большую часть жизни (с 1897 по 1920 г.) художник жил в Одессе. Кузнецов часто выезжал за границу, знакомясь с современными ему европейскими художниками, и приобретал их произведения, из которых у него образовалась картинная галерея, одна из лучших на юге России. Кузнецов – один из учредителей Товарищества южнорусских художников (1887), академик Академии художеств (1895), кавалер ордена Почетного Легиона. Кузнецов – отец знаменитой оперной певицы Марии Кузнецовой-Бенуа. В 1920 г. Кузнецов эмигрировал в Королевство сербов, хорватов и словенцев, умер в городе Сараево, входящего в те времена в Сербское государство.

Несмотря на то, что Кузнецов возглавлял мастерскую батальной живописи, он известен, прежде всего, как живописец бытовых сцен и портретист. Из картин художника наиболее интересны: находящиеся в Третьяковской галерее «Малороссиянка, отдыхающая на траве» (или «В праздник»), «Охота с борзыми», «Ключница», «Стадо свиней», а также «Прогулка в деревне», «Стадо волов», «Натаскивание собак», «Спящая девочка» (была приобретена императором Александром III) и портреты: И.Е. Репина, В.М. Васнецова, графа М.М. Толстого, П.И. Чайковского, Ф.И. Шаляпина и др. Многие портреты известных деятелей культуры Кузнецов писал по заказу П.М. Третьякова.

Бытовые картины Кузнецова, не несущие особой обличительной нагрузки, представляют собой живописные фрагменты из жизни крестьян средней полосы России. Его пейзажи или действие на фоне природы отмечены хорошим рисунком, продуманной композицией, тщательным выполнением.

В 1897 г. Кузнецов ушел из академии. Мастерскую батальной живописи после очередных выборов возглавил живописец и рисовальщик, мастер батальных сцен Павел Осипович Ковалевский (1843–1903). Ковалевский примыкал к художникам-реалистам, однако членом Товарищества передвижников он не был.

Художник родился в Казани, воспитывался в гимназии, не окончив в ней курса, в 1862 г. перешел в Академию художеств, которую посещал сначала в качестве вольноприходящего ученика, затем академика. Здесь наставником его по батальной живописи был Виллевалде. Получив за успешные занятия в классах академии четыре серебряные медали, Ковалевский был награжден в 1869 г. малой золотой медалью за картину «Преследование турецких фуражиров казаками, близ Карса». В 1871 г. он получил большую золотую медаль за картину «Первый день сражения под Лейпцигом, в 1813 г.» и вскоре выехал в Европу в качестве пенсионера: посетил Дрезден, Мюнхен, Вену, жил в Риме, где написал картину «Археологические раскопки в окрестностях Рима» (находится в музее Академии художеств), за которую в 1876 г. получил звание академика, в

1878 г. – золотую медаль 2-го класса на Всемирной выставке в Париже, в 1886 г. – золотую медаль на берлинской юбилейной художественной выставке. В 1876 г. Ковалевский побывал в Париже. В 1877 г. он был прикомандирован к действующей армии, находился в театре военных действий русской армии против турок и собрал там богатый запас материалов для последующих своих произведений. К числу произведений батального жанра к этому периоду относятся «Штаб 12-го корпуса, в Болгарии, в 1877 году», «12 октября 1877 года», «Перевязочный пункт» (1878 г.) и др. В 1881 г. художник получил звание профессора.

Большое место в творчестве художника занимал бытовой жанр: «Встреча» (1876 г.), «Объезд епархии» (1885 г.). Лучшим работам Ковалевского присуща социально-критическая тенденция, что отличает их от работ Кузнецова.

Придя в мастерскую батальной живописи в качестве ее руководителя, новый профессор начал свою деятельность с реорганизации. Прежде всего, он добился перестройки самого помещения мастерской. «И в наши дни стоит в Ленинграде, во дворе Художественного института имени И.Е. Репина, эта необычная мастерская: с громадным, фонарем верхнего дневного освещения, со стеклянной стеной в два этажа – от земли до высокой крыши. И сегодня студенты очень любят здесь работать. Можно себе представить, как тогда, более восьмидесяти лет назад, поразило невиданное и столь щедрое новшество вернувшихся с летних каникул учеников. Подумать, только, в центре Петербурга, не выходя за стены академии, можно теперь работать на пленэре! Стеклянная стена притягивала, улавливала каждый редкий и такой драгоценный луч скупого зимнего северного солнца. И живая изменчивость, прихотливость этого освещения не позволяла упустить ни единого цветового нюанса в постановке, создавала богатую игру рефлексов, казалось расцветивавшую самый воздух! А в громадную залу свободно въезжали орудийные расчеты, не говоря уж о телегах, санях, больших толпах натурщиков, размещавшихся в любых свободных и естественных постановках. Ведь здесь учили писать баталии. Боевые схватки, сражения. Потому нередко позировали студентам даже настоящие кавалеристы: уланы, гусары, кирасиры... верхом на своих конях, красуясь выправкой и нарядной формой. Направляли их в мастерскую специально из различных петербургских конных полков. Как все это не походило на обычную обстановку академических мастерских с их изолированной от природы средой, фиксированным, “неживым” освещением!», – пишет Попова [172, 179].

Ковалевский существенно меняет реквизит, используемый для ученических постановок: «Наравне с бронзой, роскошными драпировками, торжественным античным реквизитом живут теперь в академии синие китайчатые сарафаны, что тотчас же были прозваны у студентов “кова-

левскими”, кофты с белоснежными коленкоровыми рукавами – “коленкоровки”, ситцевые “чистопольские” платки, льняные и полубумажные крестьянские рубашки, армяки, кафтаны, плисовые куртки. И все – не с фабрик, не с торговых прилавков, а уже ношенное, бывшее в употреблении, прочно прижившееся в быту простого люда», – пишет Попова [там же]. Так Ковалевский стремился воспитывать в учениках умение дорожить каждой правдивой деталью, достигать единства в передаче внутреннего состояния, общего настроения происходящего события. Каждой детали следовало включаться в это единство не ради увеличения количества примет жизни, а для усиления этого настроения.

Ковалевский рассматривал батальную живопись как своего рода синтез пейзажа, бытового и анималистического жанров, в силу чего она располагала, по его мнению, широкими возможностями для всестороннего изображения действительности. Это находило свое отражение в еще более сложных и разнообразных, чем у Виллевалде, классных постановках, имитирующих многофигурные сцены из народной, чаще всего крестьянской, жизни со всем характерным для нее антуражем и реквизитом. Посещая батальный класс, учащиеся и в нем приобщались к проблемам бытового жанра, учились «сочинению картин».

Демократические преобразования, коснувшиеся системы академического обучения, и приход в Академию передвижников при бесспорном прогрессивном значении этих факторов не оправдали в полной мере тех надежд, которые возлагала на них демократическая художественная общественность. На первых порах активно проводившиеся профессорами-передвижниками прогрессивные по своему характеру нововведения способствовали известному обновлению педагогической деятельности Академии. Но со временем эти нововведения все более и более наталкивались на сохранившиеся и после реформы консервативные бюрократические устои этого учреждения, подведомственного министерству императорского двора. Реформа не смогла восстановить и ту цельность, которая была свойственна Академии в пору ее расцвета в конце XVIII – первой трети XIX в. Уже в самом объединении передвижников и академистов, хотя и утративших определенность своих прежних позиций, была заложена разнородность устремлений, что не могло не отразиться отрицательно на педагогической системе школы, и без того лишенной методического единства.

Эта разнородность устремлений со временем перерастает в острые противоречия, ставшие причиной ухода из Академии ряда видных передвижников. В 1897 г. за критику бюрократических порядков был отстранен от преподавания Куинджи. В 1902 г. из состава действительных членов Академии выходит Мясоедов. В 1907 г. Академию покидает Репин. Однако, несмотря на уход из Академии этих педагогов, бывших активными пропагандистами среди студенческой аудитории реализма, влияние их на

молодежь не прекращается. Дух передвижничества продолжал жить в самой, хотя и сильно урезанной и регламентированной, системе и методике преподавания, предоставлявшей и учителям, и ученикам ряд прав и свобод, способствовавших всестороннему развитию творческой личности будущего художника.

Сычков был зачислен в Рисовальную школу Общества поощрения художеств в 1892 г., окончив 4 класса за два года, был переведен в последний 5-й натурный класс под руководством Я.Ф. Ционглинского, затем, в 1895 г. выдержав экзамен, был принят в качестве вольнослушателя в Академию художеств. Занятия в общих начальных классах у И.И. Творожникова, К.В. Лебедева, В.Е. Савинского, И.К. Федорова, В.И. Навозова, лекции по анатомии, истории искусств, чтение необходимой литературы (в сохранившейся от тех лет записной книжке художника не раз помечено: прочесть сочинения Мюнтса о Леонардо да Винчи; Вазари, Винкельмана, Фромантена – о старых голландцах) – все это было жизненно-необходимой подготовкой к овладению сложным и тонким инструментом живописного мастерства. Затем он поступает в мастерскую батальной живописи – к Кузнецову, затем Ковалевскому.

Кузнецов использовал все богатейшие возможности и великолепное оборудование своей мастерской, чтобы создавать для своих учеников интереснейшие в живописном отношении бытовые постановки, прививая начинающим художникам интерес к живой реальности, максимально развивая в каждом дар и навыки живописца, умение найти «вкусные» цветовые сочетания, подчеркнуть эффектные детали, ввести, если нужно или возможно, ново, интересно задуманный натюрморт.

Ковалевский был баталистом по призванию и, кроме того, великолепно владел мастерством анималиста. Именно от него передалось Сычкову умение свободно изображать животных: лошадей, собак, кошек, кур, свиней и т.д. На смену экзотике, красоты привносит в батальную мастерскую П.О. Ковалевский повседневность, быт, жизнь, что заставляет художническую молодежь внимательнее приглядываться к реальности. Отказавшись от классической построенности картин, учитель добивается от учеников умения выхватить сцену прямо из жизни, в той неожиданности, неупорядоченности, которая создает у зрителя впечатление естественности движений, непосредственности поз, незаданности, ненадуманности изображенного в картине.

Несмотря на то, что фактически Сычков никогда непосредственно не учился у Репина, он часто пользовался его советами, заходил к нему показать свои работы, и каждый раз получал ценные указания.

Первая встреча Сычкова с Репиным произошла уже через неделю после его поступления в Школу Общества поощрения художеств, в доме у Арапова: «...ко мне в подвал, где я жил вместе с конюхом и кучерами, явился



генеральский лакей, – вспоминал художник. – Он объявил, что мне было наказано явиться к генералу. В назначенный час меня ввели в генеральскую гостиную. Я был поражен роскошью обстановки, но еще больше смутился, увидев свой портрет генерала. Его рассматривал мужчина с темными волосами и небольшой бородкой. Это был, как оказалось, И.Е. Репин, которого генерал пригласил к себе, чтобы узнать, действительно ли у меня есть талант, в чем он, очевидно, сомневался. Вполне естественно было мое большое волнение, когда я узнал, кто стоит перед моим портретом. Репин посмотрел на меня и, обратившись к генералу, заявил, что, конечно, я должен посещать школу. А главное, что он мне посоветовал, – это развить в себе общую культуру, больше читать, ходить в музеи и т.д. В этом, продолжал он, мне следовало помочь, а дальнейшее будет видно» [225, 25].

Следующая их встреча произошла на экзамене в Академию художеств: «Помню, на экзамене я писал этюд с полуобнаженного натурщика-старика. Вдруг в зал входит Репин. Я почти окончил свою работу, но все еще продолжал кое-что поправлять. Подошел Репин: “А, вы, – сказал он, – я вас помню. Ну, ну, посмотрим, что вы сделали”. Он внимательно осмотрел мой этюд и сказал: “Что ж, неплохо, продолжайте в том же духе. Только у вас почему-то все сделано как-то одним приемом: и тело, и драпировка, и фон. Если, например, складки драпировки оставить так, как получилось у вас, то тело нужно писать иначе: мягко, чтоб оно чувствовалось. Фон же у вас очень лезет вперед. Надо делать так, чтобы чувствовался воздух”. Это был первый совет, услышанный мною от Репина. Он остался в моей памяти на всю жизнь. Я пользуюсь им при всякой моей работе в течение всей моей художественной жизни. Экзамен в Академию я выдержал. Начались классные занятия. Репин нередко посещал этюдные классы. Однажды он подошел ко мне, взглянул на этюд и сказал: “Хорошо. Но что это у вас за пятно?” Я ответил, что мне такими кажутся светящиеся места на теле. Он возразил: “Нет, этих пятен на теле не может быть. Тело – матовое. Посмотрите внимательно на всю фигуру, таких пятен вы не увидите”. По уходе маститого учителя я присмотрелся и действительно убедился в своей фальши. Я исправил работу» [там же].

Когда пришло время выбирать мастерскую профессора-руководителя, Сычков обратился к Репину. Однако его мастерская переполнена, и он посоветовал Сычкову поступить временно в мастерскую Кузнецова, а затем, при наличии свободного места, перейти к нему: «Так мне пришлось и поступить. Я учился в мастерской Кузнецова, к которому привык и потом решил не расставаться. За год перед выходом на конкурс я занимался также у П. О. Ковалевского» [там же].

Сычков спустя много лет помнил все советы и замечания Репина: «В Академии художеств устраивались ежегодные ученические выставки. Я не раз участвовал в них своими летними этюдами. Помню, на одном из них

были изображены деревенские ребяташки, сидящие на бревнах. Пришел Репин. Обходя залы, как всегда, еще до официального открытия выставки, он подошел к моим работам. Посмотрел на них и сказал: “Что-то Сычков нынче не в ту сторону гнет. За эту картину его следует побранить как следует, чтоб впредь так не писал. А ведь он может хорошо писать”. Однажды я принес в мастерскую Репина несколько своих работ, в том числе портрет моей матери. Я ждал, что Илья Ефимович меня похвалит, так как мне казалось, что я поработал недурно. Репин посмотрел внимательно на мою работу и сказал: “Сидящая фигура у вас без ног. Посмотрите, вместо ног у вас на табурете как будто поставлен еще один табурет, на котором лежит платье”. Только позднее я все это увидел воочию, а тогда не совсем понял, обиделся» [там же].

В 1900 г., окончив курс Академии художеств, Сычков, работая над выпускной картиной «Вести с войны», вновь обратился к Репину. Художник внимательно прислушивался к советам Репина и после окончания Академии.

Горюшкин-Сорокопудов поступает в Высшее художественное училище при Академии художеств на отделение живописи в 1895 г. Окончив натурный класс, он некоторое время работал в мастерской П.О. Ковалевского. Последние два года обучения он занимался в мастерской Репина вместе с И.И. Бродским, Ф.А. Малявиным, Б.М. Кустодиевым, Д.Н. Кардовским, И.Я. Билибиным, П.С. Куликовым, Н.И. Фешиным и др. Связь с Репиным не прекращалась и позднее. Он бережно хранил и часто показывал своим ученикам репинскую фотографию с надписью: «Проникновенному искренним, глубоким чувством к родной красоте, деятельному художнику Ивану Силычу Горюшкину-Сорокопудову. Илья Репин. 1913, 30 апр.». Через всю жизнь пронес Горюшкин память о своем великом учителе.

Во время обучения в Академии художеств Сычков и Горюшкин становятся друзьями. Горюшкин покинул академические стены на два года позднее Сычкова – в 1902 г. Вскоре молодые начинающие художники, чьи имена тогда быстро приобретали известность, поселились в хорошо известном в 1900-е гг. столичной художественной среде доме № 40 по Малому проспекту Васильевского острова, где снимали квартиры и мастерские многие известные живописцы. Художники часто собирались вместе, обсуждали вечно новые и волнующие вопросы и проблемы искусства, только что открывшуюся выставку, новую работу товарища, успехи и неудачи каждого.

\*\*\*

*Таким образом:*

- *Определяющую роль в творческом становлении двух художников сыграла Академия художеств, находившаяся в тот период под влиянием идей передвижников, главной целью считавших не только профессиональное обучение художника, но и становление его как личности, человека и гражданина, формирование его мировоззрения.*

- *Под влиянием передвижничества у Горюшкина и Сычкова формируется стабильный интерес к жанровой картине, требующей знания народной жизни, реалистическому пейзажу, в котором ценится подлинная, неприкрашенная красота русской природы, у Горюшкина – также и к исторической картине.*

### Глава III

## ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

# И.С. ГОРЮШКИНА-СОРОКОПУДОВА И Ф.В. СЫЧКОВА

### 3.1. Особенности творчества двух живописцев до 1917 г.

После окончания Академии художеств Ф.В. Сычков становится модным салонным портретистом Петербурга. В 1908 г. он вместе с женой Лидией Васильевной совершает поездку в Европу. Это было своего рода продолжением его художественного образования: он посещает крупнейшие музеи Италии и Франции, пишет многочисленные натурные этюды достопримечательностей Рима, Венеции, Капри, Помпеи, Неаполя и т.д. Рассматривая акварель «Венеция. Рабочий поселок», Л.Т. Бабиенко пишет: «...по ней мы и можем судить, как своеобразно сумел увидеть русский художник, вчерашний пензенский крестьянин, жемчужину городов Европы. Не с парадного только фасада (хотя и такое, конечно, было и должно было быть: дивно прекрасна Венеция!) засмотрелся он на нее, а как бы изнутри, увидев в ее неповторимой будничности, неприукрашенности, исполненной, как оказалось, не меньшего очарования, чем самые великолепные достопримечательности удивительного города. В трудной, даже капризной, не терпящей поправок, технике акварели передал художник, казалось бы, только и умевший писать, что российскую деревню, жаркую синь южного неба, натруженную, отливающую бутылочной зеленью рябь венецианских каналов, уловил особенный оттенок, который придал стенам домов влажное и теплое дыхание южного моря. Во всем мы чувствуем здесь руку мастера, которому под силу с равным успехом написать в традиционной академической манере натюрморт из сочных, янтарно-розовых южных фруктов, исполнить портрет неаполитанки в национальном уборе; построить в легких, прозрачных мазках акварели зеленовато-прохладные, будто текучее венецианское стекло, струи фонтана Треви в Риме... Но сердце Федота Сычкова неотрывно принадлежало родной деревне. И никакие красоты и чудеса, никакие яркие впечатления не могли вытеснить из его сердца эту первую и вечную любовь» [12, 144]. Каждое лето Сычковы проводят в Кочелаеве, где художник с удовольствием обращается к своей любимой тематике.

И.С. Горюшкин завершает обучение в Академии в 1902 г. Он так же остается в Петербурге, где преподает в школе Общества взаимопомощи русских художников. В 1908 г. судьба привела его в Пензу. Известный художник-передвижник А.Ф. Афанасьев, сменивший в 1905 г. Константина Аполлоновича Савицкого на посту директора художественного училища, предложил Горюшкину место старшего преподавателя по классу живописи. С этого времени и до конца своей жизни Горюшкин-Сороко-

пудов был связан с Пензой, где он с постоянным усердием трудился над созданием новых произведений, которые неизменно получали признание на самых престижных выставках в Петербурге и Москве.

Творчество Горюшкина 1908–1917 гг., складывавшееся под сильным влиянием Репина, вместе с тем, несло на себе явные черты влияния стиля модерн.

В искусстве этого времени продолжала господствовать *тема народа, тема России*: мрачные экспрессивные образы униженных и оскорбленных (А.И. Архипов, С.В. Иванов, И.Е. Репин, И.Н. Крамской и др.), «почвеннические» полотна В.В. Васнецова, А.П. Рябушкина, Б.М. Кустодиева, Н.К. Рериха. Необыкновенно влиятельным было народно-национальное направление (исторические картины В.И. Сурикова, символические – М.В. Нестерова). В 1890–1910-х гг. появляются грандиозные многофигурные композиции, воплощающие образ «народа». В числе заметных работ этого рода – «На Руси. Душа народа» М. Нестерова (1914–1916) и картина З.Е. Серебряковой «Беление холста» (1917).

Не остаются в стороне от магистральной темы Горюшкин и Сычков. Художники, вышедшие из народа, они тяготели в своем творчестве к народной тематике. Обратившись к *теме народа, России*, оба художника обретают неповторимое «собственное лицо». Для обоих Россия – это, прежде всего, ее *провинция*.

Для Горюшкина жизнь народа – это русская история, повседневность средневекового города, посада; его основной жанр – *историко-бытовой*. Поездки художника в Углич, Ростов-Ярославский и другие провинциальные города позволяют накопить большой запас впечатлений и этюдов. Ему близка *национально-романтическая линия русского модерна*, ориентированная на эстетизацию исторического прошлого, «преданий старины глубокой», стилизацию и идеализацию патриархальных сторон старого быта («Базарный день в старом городе», «Божий суд» («Сцены из XVII столетия»), «Женщина времен тишайшего царя», «Уголок прошлого», «Из боярской семьи» и др.). Кисть художника воспекает «преданья старины глубокой», «Русь уходящую».

Художник подчеркивает, что русская культура – это *культура-вера*, ее стержнем, центром является *православие* («Княже у обедни», «Канун Пасхи в старину», «Раздача милостыни в святую ночь в старой Руси», «Приезд боярина в монастырь» «Игуменя на молитве», «По старой вере», «В храме» и др.). Он уделяет большое внимание *архитектурному пейзажу*, основываясь на натуральных эскизах сохранившихся древнерусских храмов. Петербургский журнал «Нива» публикует его «картинки» с рождественскими и пасхальными мотивами.

Горюшкин стремится к утверждению извечных народных традиций старины, выражая в искусстве свое представление о старинной жизни,

воспевание ее эстетических идеалов, рожденных в народных традициях. Его интерес к бытовым, незначительным моментам в исторических картинах, в которых «событие» как таковое отсутствует и наибольшую эмоциональную нагрузку несет пейзаж, приводит к тому, что они передают лишь общий, внешний «колорит» того времени без глубоких художественных обобщений. В отдельных случаях Горюшкин-Сорокопудов не избежал известной стилизации и идеализации патриархальных сторон старого быта. Многочисленные репродукции его произведений с рождественскими, пасхальными мотивами часто встречаются в журналах «Нива», «Солнце России» и прочих, а также на открытках того времени.

Привлекательной стороной творчества художника становятся бытовые сюжеты, наделенные одушевленностью и теплотой, в которых человек в своих действиях органично связан с природой и ее состоянием. Социально-исторические характеристики в этих ясных по замыслу композициях отступают на второй план, оставляя место живому ощущению происходящего, тонкой декоративности цветового богатства.

Однако, среди них есть и такие, где очень ярко обрисован типаж, отдельные штрихи выдают мягкий юмор, с которым художник относится к изображаемому. Так, в картине «Раздача милостыни в святую ночь в старой Руси» (1910) Горюшкин рисует седовласого священника в лиловой рясе, спускающегося по ступеням мимо чинно застывших тучных и степенных бояр с домочадцами, в пестрых шитых костюмах, разомлевших от душного воздуха под низкими сводами церкви. Священник торжественно кладет одно яйцо в миску, протянутую стариком из группы странников-нищих в домотканых залатанных одеждах, сбившихся в компактную небольшую кучку, нисколько не смущаясь столь мизерным даром. Тут же несколько простых женщин, одна из которых, крепко обхватив руками тарелку с куличом, бросилась в сторону от просящих подаяния. Общий теплый тон композиции от блеклого охристого и телесного до горящего малиново-красного составляет основную цветовую гамму, в которой зеленые, синие, коричневые костюмы сверкают своим чистым открытым цветом. Беспокойные тени от мерцающего света свечей и лампад на лицах и сам ритм скомпонованных фигур подчеркивают оживленность сценки. Все это представляется превосходной декорацией с характерными персонажами и обстановкой, без показной нарочитости оттеняющими бытовые моменты «святой ночи».

Эскиз «Углицкое дело» посвящен важному событию русской истории – убийству в Угличе царевича Дмитрия. В нем отчетливо проявляется переход от традиций передвижничества к модерну. Е.М. Костина пишет об этом произведении: «Даже в ранних вещах трактовка драматических событий носит чисто внешний характер. ...Художник передает лишь животное чувство страха троих бегущих убийц царевича Дмитрия, только что совер-

шивших свое злодеяние. Согбенные, следуя один за другим, они бегут в испуге с широко раскрытыми глазами и перекошенными от ужаса лицами. В глубине двора, у крыльца, около распростертого на земле царевича склонилась мамка; другая, всплеснув руками, смотрит вслед бегущим, освещенным холодным лунным светом. При всей явной трагичности изображенного момента, внутренней мотивировки поступка этих людей в картине нет. Поэтому картина приобретает иллюстративный характер» [90, 12].

Впоследствии Горюшкин вообще отказывается от драматического конфликта в историческом жанре и обращается исключительно к воспеванию поэтических черт патриархального русского быта. Ярко выраженный лирико-поэтический дар живописца, спокойное созерцание прошлого порой сообщают его работам идиллический оттенок.

Художник обращается к иллюстрированию произведений русских писателей, в которых подчеркивается самобытность Древней Руси. Так, сюжет незаконченной картины «Божий суд» (1910-е гг.), вероятнее всего, навеян романом А. К. Толстого «Князь Серебряный», который художник иллюстрировал в 1908–1910-х гг. Однако здесь нет прямой аналогии с текстом. Автор стремится, скорее, передать само настроение, царящее перед схваткой. Зеваки, пожелавшие увидеть поединок, взобрались даже на крыши домов. На затянутом красным сукном помосте восседает царь в окружении чинно сидящих бородатых бояр, торжественно замерших рынд, стрельцов. Перед государем всея Руси, сняв шапку, согнулся в поклоне плутоватый дьячок в зеленом кафтане. Судный дьяк читает царский указ. Задумчив седобородый восседающий на коне богатырь-воевода, прибывший на ристалище. Под стать хозяину могучий пегий жеребец, опустивший долу белоснежную гриву. В стороне служилые люди держат рослого парня в распахнутой на груди кольчуге, который нетерпеливо рвется в бой. Доказывая свою правоту, обвиняемый колотит себя в грудь. Еще мгновение, и свершится «божий суд».

К этому же времени относится и работа «Поцелуй», также навеянная романом Толстого. Мотив поцелуя – один из ведущих в искусстве модерна. Горюшкин показывает своих героев, слившихся в страстном поцелуе, на фоне темной зелени сада. Ярко полыхают их одежды, освещенные закатными лучами.

Художник В. Сидоренко, учившийся в Пензенском художественном училище в 1950-х гг., вспоминал: «С каким-то археологическим любопытством рассматривали мы обнаруженные нами кафтан и платье персонажей картины Горюшкина «Поцелуй». Эта картина у нас, первокурсников, вызывала чувство запретного плода. В ней было, как бы зашифровано нечто противоположенное тому, что мы слышали и читали про любовь. В книгах и в жизни в те далекие 50-е годы все как бы условилось говорить или только о какой-то почти бесплотной любви, или только о том, что

называется чувственностью. Страсть на холсте Горюшкина была не похожа ни на то, ни на другое. Помню, мы даже стеснялись задерживаться перед этой, в сущности, целомудренной картиной, рассматривали ее искоса, делая вид, что заняты созерцанием чего-то совершенно иного. «Поцелуй» Горюшкина потрясал обоюдностью желаний и бесстыдством чистейшей невинности. Когда я мысленно ставил себя на место молодого целующегося боярина – или кто он там, на полотне, – это доводило меня почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства, усиленного золотым теплом вечернего солнечного света и живописными, звучными, как удары собственного сердца, сплавами зеленого и красного, фиолетового и оранжевого» [196, 50].

Интерес к русскому характеру, стремление показать добрые отношения среди людей, искренние, светлые чувства проявились и в графике Горюшкина-Сорокопудова, в частности в его иллюстрациях к роману П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» (1909).

Откровенно восхищаясь русской красотой героини – Насти, художник с любовью описывает и внешность простого токаря-умельца, показывает его робость при встрече с любимой. В характеристиках персонажей Горюшкин избежал слащавости и сентиментальности, которых не лишен роман. Свободное владение тонописью, ясность характеров привлекает в его иллюстрациях. Знание мельчайших деталей обстановки, внимательное, но без излишних частностей изображение ее способствуют воссозданию атмосферы жизни персонажей популярного в те годы произведения.

Большое место в творчестве художника занимают работы, созданные по мотивам «Слова о полку Игореве». Это произведение становится популярным в начале века. Полотно В. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами» – гимн храбрости и мужеству русских воинов. Художник воссоздал трагическую, но в то же время и поэтическую картину поля битвы, на котором за Русскую землю пали ее сыновья. Декорации к первым постановкам оперы Бородина «Князь Игорь», созданной по мотивам «Слова», писали К. Коровин, Н. Рерих. В 1909 г. в Париже в декорациях Рериха шли «Половецкие пляски» из «Князя Игоря». Это было зрелище, полное стремительного движения, музыки, красок. В 1914 г. Рерих осуществляет полную постановку оперы «Князь Игорь»: создает поэтические эскизы декораций «Путивль», «Терем Ярославны», «Половецкий стан», «Плач Ярославны», «Двор Галицкого».

Одной из первых исторических картин Горюшкина стала работа «Прощание князя Игоря с Ярославной», показанная на конкурсной выставке в 1908 г. Художник изображает момент расставания Игоря с молодой женой. Поддерживая плачущую княгиню, пристально всматривается князь в ее глаза. Рядом слепой гуслир, гудошник, спешившиеся воины. Композиция полотна не отличается большой оригинальностью, работа во



многим иллюстративна, в образах воинов и музыкантов заметно влияние работ Васнецова. Однако произведение привлекало декоративностью, любовным изображением узорочья старинных кафтанов, ярких цветастых шушунов и тегиляев, убеждало исчерпывающим знанием забытых обрядов и обычаев. На конкурсе в императорском Обществе поощрения художеств за картину «Прощание князя Игоря с Ярославной» автору была присуждена вторая премия.

Тема «Слова о полку Игореве» получила настоящее поэтическое воплощение в другой работе Горюшкина-Сорокопудова – «Плач Ярославны» (1907), имевшая большой успех на выставке в Риме в 1911 г. Картина переносила зрителя в Путивль. Поэтичная по сути своего образного строя, картина выразительно передает монументальную лирику древнерусского эпоса. Именно поэтому полотно имело большой успех у современников Горюшкина-Сорокопудова.

Тема Ярославны волновала художника долгие годы. На XXIX выставке Общества русских акварелистов (1910) появилась еще одна небольшая работа Горюшкина – офорт «Плач Ярославны». В ней показывался уголок древнего города. Вдоль деревянных стен кремля вьется тропинка. Четко видны фигуры двух разговаривающих мужчин. У перил лестницы, что ведет на крепостную стену, стоит Ярославна. В отличие от картины, здесь Горюшкин показал свою героиню крупным планом, повернув лицом к зрителю. Низкий горизонт, использованный в композиции, позволил придать фигуре черты монументальности. Летящая над дальней сторожевой башней стая птиц – единственная тревожная нота в спокойном, дремотном мире, раскинувшемся за крепостным валом.

Офорт выполнен в легких тонах, без резких переходов света и тени, что совершенно нехарактерно для манеры Горюшкина-Сорокопудова. Сонная тишина, сковавшая Путивль, – это недолгое затишье перед бурей. Все замерло, остановилось, все полно настороженного внимания. Тяжело задумалась Ярославна. Движения ее неторопливы: она словно сдерживает себя в проявлении чувств. Но слегка запрокинутая голова, стиснутые пальцы, нервно вскинутая к виску рука выдают большое внутреннее напряжение. С любовью, тщательно моделирует художник одежду Ярославны, отороченную мехом парчовую телогрею, вышитую скуфью, фату, ниспадающую на плечи, длинные нити тяжелых бус. Детально описана и окружающая ее обстановка, даже кленовые листья на дощатом настиле.

В образе Ярославны Горюшкин стремился выразить горе матерей и жен воинов земли русской, попавших в полон, навсегда оставшихся в далеких половецких степях. Это выражено напряженным колоритом и гармоничной связью фигуры с пейзажем. Былинно-эпическое содержание и ритмико-мелодический склад поэмы находят отзвук и в своеобразной деревянной архитектуре древнего города, и в необъятных просторах

величественной природы. «Плач Ярославны» – одно из глубоких по решению и образной выразительности исторических полотен художника.

Обращаясь к истории, художник искал в ее эпизодах созвучия с событиями сегодняшней действительности. «Плачи» несли настроение скорби, тяжелого уныния, особенно распространенные в среде русской интеллигенции в годы нарастания трагедии новой войны.

В работах этого периода можно проследить и другую тенденцию. Так, например, в рисунке «Древний русский воин» (1908), в живописных портретах «Ярославна» (1912), «Князь Игорь» (1912), «Думский боярин» (1913), «Боярышня» (1907), «Из прошлого» (1911), «Игуменя на молитве» (1912), «Канун пасхи в старину» (1914), «По старой вере» (1916) сквозит откровенное желание художника показать, что, несмотря на суровые перипетии истории, русский человек остался таким же, каким был много веков назад, а старинные костюмы, мебель, утварь и сегодня не потеряли своей эстетической значимости. С этой целью Горюшкин иногда сочиняет сюжетные, подчеркнута красочные эскизы, решая в них интересные композиционно-колористические задачи. Это изображения современников Горюшкина, одетых в исторические костюмы, в окружении старинной утвари, икон, цветов или орнаментальных тканей. Любование щедрой красотой древнерусского быта составляет главное содержание многих работ этого периода. Художника волнует, прежде всего, живописная сторона натуры – мерцание бликов на парче, колоритные сочетания разноцветных орнаментов, эффекты освещения.

Для Горюшкина культура средневековой Руси – это почва, на которой он обретает прочность душевную, откуда и черпает свое вдохновение. В мастерской Ивана Силыча хранились народные костюмы, одеяния священников, вооружение древних воинов. В них он не только обряжал натурщиков, но нередко примерял их сам. Вероятно, он делал это, чтобы точнее почувствовать стиль эпохи и самого себя в ней. Сохранилась фотография, на которой художник запечатлен, облаченным в боярский наряд. Одну из своих учениц, В.Д. Щёткину, он изобразил в образе средневековой дамы.

Горюшкина особенно вдохновляли красочный патриархальный быт с его своеобразной неповторимостью, русского национального типа. Его увлекали зрелищность, декоративность, нарядность – все, в чем он видел проявление народного вкуса, народной эстетики. Широкую популярность принесли художнику жанровые произведения, синтетические по характеру образности, репродукции с которых в начале века регулярно публиковались в журналах «Нива», «Солнце России», «Столицы и усадьбы». Эти пленительно яркие, самобытные полотна, наполненные радостью бытия, глубоко прочувствованными национальными чертами, никого не оставляют равнодушными. Воспевая старую Русь, ее обряды, обычаи, он способствовал развитию интереса народа к истории и культуре.

Романтический образ могучего воина, человека страстного темперамента, предстает перед нами в полотне «Князь Игорь». Его закутанная в горящий киноварью плащ фигура резко выделяется на фоне темно-изумрудной листвы, создавая мощный цветовой аккорд. В звонкой жизне-радостной красочности Горюшкин стремится найти художественный эквивалент национальному своеобразию русского быта XVII в. Им руководило желание правдиво передать богатство чистых красок, которое так характерно для культуры Древней Руси.

Своеобразие Горюшкина-Сорокопудова проявилось в первую очередь в пристрастии к темам историческим, в яркой декоративности цвета, который, не становясь самоцелью, выступает как сильнейшее средство характеристики изображаемых событий. Эта декоративность, раскрывая красоту старинного уклада, поднимала его над серостью обыденности, уводила зрителя в мир если и не идеальный, то, во всяком случае, идеализированный, торжественно-возвышенный. Изящная орнаментика, повышенное внимание к контрастно звучащим тонам, усиленная яркость больших цветowych плоскостей стали художественными средствами создания настроения праздничности, сказочности.

В таких работах, как «Обряд освящения куличей и пасох в старину» (1909), «На богомолье в обитель» (1912) художник стремился не к документально точному воспроизведению событий. Ему важно передать представление о жизни, показать, какой она могла быть, какой представлялась порой в памяти народной, приукрашенная фольклорной условностью и вымыслом.

Особенно наглядно это стремление проявилось в картине «Базарный день в старом городе» (1910-е гг.). Простой бытовой эпизод художник сделал поводом для красочного рассказа о старой провинции. У монастырских стен, раздвинутых широкой аркой, шумит пестрый базар. Поднимающееся солнце золотит морозную дымку. Торжественно возвышаются на сверкающем небе пронзительно-синие купола собора и зеленая, будто из малахита, массивная крепостная стена. Под навесами, густо запорошенными голубоватым снегом, на прилавках лежит красный товар. Гудит пестрая толпа, толкуются у лавок степенные мужики и говорливые бабы, шустрые приказчики. Мерцают лампы громадных монастырских икон. Словно цветник раскинулся на белом лугу: женские шали, платки, полушалки, кафтаны, шубы, армяки, тулупы, шапки, скуфьи, клобуки – все пестрит, мелькает, движется, и, кажется, медный гул плывет над монастырем, отдаваясь эхом в громадном колоколе, висящем над аркой.

Композиция картины очень проста. Но выразительные группы, четко рисующиеся на снегу, расположены не только очень изобретательно, правдиво, но еще и взаимосвязаны тонко разработанным ритмом. Он-то и создает впечатление непрерывного движения. Одно из главных выразитель-

ных средств картины – колорит. Смело взятые отношения крупных плоскостей неба, стены, снега создают динамичный фон, на котором «разыгрываются» цветовые мелодии народных костюмов. Даже темные, невзрачные армяки и тулупы мужиков для художника – богатые аккорды интенсивного цвета.

«Базарный день в старом городе» – картина типичная для творчества Горюшкина-Сорокопудова. Нужного эмоционального впечатления он достигает не вырисовыванием многочисленных деталей, которыми довольно легко заинтересовать зрителя в историческом произведении, а передачей в первую очередь общей атмосферы события, настроения данного исторического момента, показанного неожиданно, с необычной точки зрения. Высокий горизонт, довольно часто используемый художником, в данном случае позволил развернуть перспективу площади, избежать загромождения одной фигуры другой, построить группы в строгой соподчиненности, развить действие в глубину. Примечательна и еще одна черта, характерная для данной работы и для манеры Горюшкина в целом: он не стремится натуралистически точно, иллюзорно передать фактуру предметов, но всегда добивается того, чтобы ее можно было угадать в четкой цветовой характеристике. Благодаря этому ясно ощущаешь и сверкающую золотым шитьем парчу, и нежную глубину бархата, и грубую шероховатую овчину, и холодную, позеленевшую от времени бронзу.

Картина «Базарный день в старом городе» по своим художественным достоинствам может быть поставлена рядом со многими работами Б.М. Кустодиева, С.В. Иванова, А.П. Рябушкина, рожденными глубокой любовью к русскому фольклору, зримо воссоздающими в художественных образах народное представление о красоте. Звонкой, многоголосной, торжественно-яркой видел Горюшкин-Сорокопудов старинную жизнь, любовался ею, восхищался и эти свои чувства полно, во весь голос воплощал в картинах.

Живя в Пензе, художник с интересом наблюдал и изучал обычаи мордовского народа, результатом чего явились работы «Рождественское моление у языческой мордвы к богине Анге-Патай» (1909) и «Рождественский молян у языческой мордвы» (1912). Яркая пестрота расшитых холщовых рубах, цветастые кафтаны, нарядные платья женщин стали основой художественного образа этих работ. Художник видел в древних религиозных обрядах своего рода театральную игру, праздничный спектакль, требующий от участников согласованного массового действия. С восхищением пишет Горюшкин на ослепительно белом снегу рыжие, черные, коричневые овчинные зипуны и полушубки, зеленые и синие армяки, почерневшие бревна строений, голубовато-розовые заснеженные крыши. Религиозный обряд становится поводом для создания цветовой симфонии, праздничного торжества красок.

В творчестве Горюшкина немалое место занимает *пейзаж*, хотя «чистых» пейзажей у него немного. Его пейзажи можно назвать *синтетическим жанром*, содержание которого строится на выразительно переданном состоянии природы и сюжета бытовой сценки из исторического прошлого.

Особенность пейзажей художника в том, что в них нет точного указания на место действия. Это, как правило, некий неназванный старинный русский город, затерянный в лесах, жители которого крепки своей верой в старинные идеалы, верны древним обычаям, против которых бессильны моды и чужеродные влияния. Мысль, вложенная в картину, всегда проста, выражена красочным языком, лишена назидательности. Художник хочет увести зрителя от жестоких противоречий жизни в мир умиротворенных желаний, тихого созерцания красоты природы.

Одна из многих подобных картин – «Вечерний звон», удостоенная премии на петербургской весенней выставке 1908 г. Художник изображает парк перед монастырем. На обочине дорожки, опершись о лопату, стоит молодой послушник, он прислушивается к далекому звону, а может быть, к таинственным шорохам просыпающейся весны. Тревожное настроение, смутные надежды, ожидание чего-то неясного, лирическая грусть – содержание не только «Вечернего звона», но и более поздних работ: «На богомолье в обитель», «Былое» (1912), «Уголок прошлого», «В древнем ските» (1913), «Поэзия русской весны» (1914), «Начало весны. В Древней Руси в старом городе» (1918) и других.

Есть у Горюшкина и пейзажи, от которых веет былинными поверьями. Один из них – «На Москве-реке. В старой Руси. Князя встречают» – написан в 1910-х гг. Необычна его композиция: зритель видит события, находясь как бы посередине реки во время половодья. К берегу причалила лодка. Вышедшего из нее князя торжественно встречают собравшиеся. Ключья талого снега лежат на рыжем берегу, возле угрюмой деревянной стены городского кремля. По стремнине реки плывут, сталкиваясь, огромные льдины. В бурном предзакатном небе мчатся всклокоченные облака. Все наполнено тревогой, ожиданием грядущих важных событий. Щемяще-тревожное настроение пронизывает многие пейзажи художника, изображавшего бесконечно дорогие его сердцу русские деревни, околицы, покрытые соломой, покосившиеся избы.

Пейзажи мастера вызывают чувство восхищения самобытной красотой русского города, неповторимым очарованием и величием природы России. При известной декоративности цвета картины Горюшкина-Сорокопудова в большинстве случаев создают впечатление написанных с натуры. Они наделены живым ощущением природы, и в этом большая заслуга художника.

Чрезвычайно большую эмоциональную нагрузку несет в работах художника зимний пейзаж. Русская зима трактуется им как нечто нацио-

нальное и типичное. Подобно фантастическим букетам расцветают на холстах усыпанные инеем деревья. Тонут в сугробах покосившиеся избы, а над ними возвышаются золотые и синие маковки церквей. Горюшкин очень часто вводит элементы пейзажа и в портрет. В единении человека с природой видит он одно из неперенных условий духовного богатства, полного восприятия жизни.

Горюшкин-Сорокопудов редко уделяет внимание социальной тематике, социальным противоречиям жизни. Однако нельзя сказать, что социальные мотивы были ему совершенно чужды. Их можно заметить даже в картинах на исторические темы. В рисунке «19 февраля 1861 года» (1911) Горюшкин показывает толпу покорных крестьян, которым маленький дьячок, взобравшись на высокую лестницу, читает манифест об отмене крепостной зависимости. Рисунок резко отличается от патриотических картинок, показывавших идиллические сценки ликования бар и крепостных по случаю «царской милости» – картинок, в изобилии появившихся в журналах в дни пятидесятилетия освобождения крестьян.

Ощутимо выявлен социальный момент и в иллюстрациях к рассказам Г.И. Успенского «Неизлечимый» и «На постоялом дворе» (1908). На первом рисунке Горюшкина мы видим пустую старую избу, отданную под земскую школу. На полу сидят деревенские детишки, слушая чтение бледной худой учительницы. В дверях, с любопытством взирая на урок, стоит пьяненький дьякон, торопливо крестя толстое брюхо. В избе холодно, неуютно. Художник показал крайнюю нищету, передал беспросветную, тоскливую атмосферу убогой сельской школы, куда приехала работать молодая учительница.

По-новому взглянуть на жизнь Горюшкина заставила первая русская революция. В 1905 г. художник принимал активное участие в издании нелегального антиправительственного журнала «Гамаюн». События революции получили гражданский отклик в ряде живописных и графических работ художника. В серии рисунков и эскизов он показал баррикадные бои, убитых на улицах, погром барской усадьбы и привоз арестованных в тюрьму. 1906 г. им написана картина «Шлиссельбургская тюрьма» (ее вариант «Привезли арестантов» относится к 1932 г.).

В годы первой мировой войны, Горюшкин обращается к теме героизма русской женщины: пишет эскиз «Подвиг сестры милосердия» (1916) и портрет санитарки, названный им «На подвиге» (1916). Художественные достоинства этих работ незначительны, живописец лишь нащупывает пути расширения тем и сюжетов.

Война нарушает привычное течение жизни, требует жертв. От нее нельзя спрятаться даже за монастырскими стенами. Эта мысль находит воплощение в картине «В старообрядческом монастыре» (1916). Изображен цветущий монастырский сад, залитый весенним солнцем. Черными

пятнами выделяются одежды монахинь. Одна из них читает молитвенник, а на траве солдаты, просматривая газету, бурно обсуждают новости. Среди монахинь дама в нарядном «мирском» платье (явное нарушение старообрядческих уставов). Одета она вызывающе броско – в синей юбке и ярко-красной шали. Ее платье звонко переливается в лучах ослепительного солнца. Пришла война, новое неотвратимо врывается в привычно-старое и утверждается решительно, крепко – говорит своей картиной художник.

Другое полотно – «В монастырях далекого тыла» (1916) – показывает момент въезда в скит обоза с ранеными. Зимний солнечный день. Черными тенями выделяются на голубоватом снегу фигуры монахов. С опаской глядят они на людей, покалеченных войной. Красный платок на шее солдата, рыжая лошадь, на которую упали солнечные блики, яркие вспышки света на одежде подбежавшей женщины – все кажется тревожным, чужим в этом тихом уютном глухом уголке. Настороженно перешептываются старые монахи, наблюдая невиданное смятение жителей скита.

Тема войны нашла развитие и в картине «В провинции. Раненых встречают» (1916). Художник показал типично российский город, по улицам которого движутся розвальни с покалеченными русскими солдатами. В незавершенной картине «Пленных привезли» (1916) Горюшкин опять вернулся к той же теме, но на этот раз показал раненых и обмороженных немецких солдат. С любопытством, но без смеха и вражды смотрят горожане на непрощенных гостей. В картине нет ура-патриотического торжества, залихватской удали, которые подчеркивал художник в «Старостихе Василисе». Лишь сожаление о жертвах никому не нужной войны, лишь печаль и уныние наполняют сердца и взятых в плен солдат, и жителей провинции.

Если для Горюшкина тема России и ее народа – это, прежде всего, тема исторического прошлого, древнерусского города, которую он воплощает в жанре историко-бытовой картины, то для Сычкова российская провинция – это, прежде всего, деревня. На протяжении всего творческого пути основными сюжетами для его произведений были сюжеты из жизни русской, а затем и мордовской деревни, ее быта, традиционных укладов. В лучших своих произведениях он показывает глубокое знание крестьянского быта, эстетические взгляды и устремления крестьян, раскрывает душевную красоту и характер простых людей из деревни.

К 1900–1910 гг. относятся первые картины Сычкова «крестьянского жанра». Уже в эти годы жанровая живопись Сычкова посвящается излюбленным героям (часто – это крестьянские ребяташки, задорные девушки, румяные сельские красавицы). Художник обращается, к темам крестьянского труда, пишет картины «Мяльщицы льна» (1905), «Полоскальщицы» (1906).

В развитии крестьянского жанра в русском искусстве обычно выделяют два направления. Первое, «поэтическое» – связано с именем А.Г. Венецианова, второе, «критическое», – с темами народного горя, представляли передвижники (Г.Г. Мясоедов, В.Г. Перов, С.В. Иванов, С.А. Коровин и др.). Сычков иногда обращался к «передвижническим» мотивам («Христославы», 1910-е гг.). Однако, в основном, его творчество, как подчеркивает Н.Ю. Лысова, «принадлежит к первому, поэтически-лирическому подходу в живописной репрезентации крестьянской темы. Он продолжает развивать традиции венециановского миропонимания с его культом непритязательной красоты среднерусской природы, прелестью состояний различных времен года, неброской привлекательностью крестьянских девушек и яркостью их праздничных нарядов» [139, 97].

Исследовательница проводит параллель между двумя художниками, принадлежащими к различным эпохам, к разным периодам развития русского искусства: «Весьма показательна не только общность творческих взглядов Венецианова и Сычкова, но и сходство жизненных параллелей обоих художников. Оба открыли красоту народной повседневности, навсегда поселившись в деревне: Венецианов в Сафонкове, Сычков в Кочелаеве; обоим грела вера в «естественного человека», живущего своим трудом на лоне природы и в гармонии с ней; оба подошли к бытовому жанру через портретный период творчества. Известно, что первые серьезные произведения Сычкова, написанные им в годы академического ученичества, – это портреты сестры (1893), матери (1898), автопортреты и т.д.» [там же].

Русская деревня в дореволюционных полотнах Сычкова изображается как сокровищница духовной культуры страны, крестьяне – как ядро русского народа, носители нравственных основ. Художник постоянно изображал родное Кочелаево и его жителей, но реальная натура служила ему для того, чтобы творить собственный идеальный поэтический мир, чтобы создать некий жизнеутверждающий миф. Именно поэтому художник строго отбирал сюжеты и сцены, одевал героев в костюмы из собственной коллекции и выстраивал собственные приемы изображения. В его жанровых полотнах дооктябрьского периода крестьяне изображаются и в будничном и праздничном бытии: они истово трудятся в страду и усталыми возвращаются с работы; растят крепких здоровых детей; осенью несут тяжелые корзины грибов из соседнего леса, а зимой самозабвенно катаются с гор, шумно веселятся на свадьбах под переливы гармошки и трепетно отдаются христианским обрядам.

Повседневный крестьянский труд, неразрывно связанный с природными циклами, стал темой больших многофигурных композиций «Мяльщицы льна» (1905), «Возвращение с сенокоса» (1911), «Трудный переход» (1912). В этих работах живописец стремится к достоверности художественного воплощения и образному обобщению реального мотива. Сычков



достигает задуманного не посредством смелой постановки острой социальной проблемы, как это делали передвижники, а обращается к выявлению лирического начала народной жизни, поэтизируя реальную действительность. Поэтому «сычковский» мир крестьянской повседневности необычайно гармоничен и красив, наполнен добротой и достоинством, искренностью и радостью здорового земного существования.

Художник не стремится подчеркивать горестные стороны жизни, тяготы крестьянского труда. Он склонен акцентировать красивое, светлое, здоровое и романтическое начало в деревенской жизни. Именно радость бытия стала определяющей тональностью, эмоциональным настроем в жанровой живописи мастера.

Народные гуляния, катания с гор, веселые походы в лес, свадьбы, посиделки – основные сюжеты живописных композиций Сычкова на протяжении всего творческого пути. Мажорный лад, заявленный в самом круге тем, выборе конкретных мотивов, усиливается выразительными средствами индивидуальной художественной манеры. Э.Н. Попова подчеркивает: «Для Сычкова праздничность – не временное, случайное, изредка являющееся на поверхность украшение жизни, а первая и главная часть этой жизни. Такое понимание радости и счастья и зовется оптимизмом. У народа учился художник так светло смотреть на жизнь, черпая уверенность в правоте своего творческого кредо именно во врожденном, изначально народном оптимизме. «Не люблю, когда плачут», – так... объяснял свою творческую позицию художник...» [172, 97].

В творчестве Горюшкина и Сычкова заметное место занимает тема музыки. «Музыкальную тему» в творчестве Сычкова впервые специально рассматривает Е.А. Вишнякова. Она обращает внимание на то, что в центре многих его полотен изображен гармонист как неприменный участник народных гуляний и праздников: «На гулянье» (1924), «На посиделки» (1925), «Праздничный день» (1927), «Праздничный день» (1928), «Подружки» (1930), «Выходной день в колхозе» (1936), «Праздник урожая» (1938). Рядом с ним – поющие румяные нарядные девчата на фоне заснеженного или летнего Кочелаева. Вишнякова отмечает, что художник любил народные песни. В его доме часто звучала народная музыка. Среди грампластинных и патефонных пластинок художника, сохранившихся в его доме-музее в Кочелаеве (данные на апрель 2004 г.) есть пластинки с записями таких песен, как «Кукушка», «На последнюю пятерку» (в исполнении М.П. Комарова), «Красный сарафан», «Луговая», «Возле речки», плясовые «Трепак» и «Камаринская» [44]. Однако, как отмечает Вишнякова, не только народная музыка звучала в доме Сычковых. Круг музыкальных интересов Федота Васильевича и Лидии Васильевны был достаточно широк. В него входила и серьезная классическая музыка. Так, среди сохранившихся пластинок – записи арий из опер русских и зарубежных

композиторов: Ш. Гуно («Фауст»), М.Н. Глинки («Жизнь за царя»), А.С. Даргомыжского («Русалка»), Р. Леонкавалло («Паяцы»), Л. Делиба («Лакме»), А. Тома («Миньон»), Н.А. Римского-Корсакова («Снегурочка» и «Майская ночь»), П.И. Чайковского («Пиковая дама» и «Евгений Онегин»), Э.Ф. Направника («Дубровский») [там же].

Не мог не отдать дань одной из излюбленной тем стиля модерн – теме музыки – и Горюшкин Портрет украинского живописца Г. Светлицкого, одаренного незаурядными музыкальными способностями, он назвал «Скрипач» (масло, 1902 г., офорт, 1902). По выразительности и глубине психологической трактовки образа, в котором воплощены сложность и противоречивость интеллигента 1900-х гг., этот портрет может быть отнесен не только к наиболее значительным и содержательным работам Горюшкина, но и к произведениям, занимающим определенное место в развитии русского искусства этого периода. Помимо того, что всем строем портрета художник сумел передать ощущение грустной мелодии, льющейся из-под смычка музыканта, в образе самого скрипача раскрывается душевное смятение, состояние внутренне неудовлетворенного человека, стремящегося в музыке найти успокоение, ответ на наболевшие вопросы времени.

По заказу Петербургского музыкального салона Горюшкин-Сорокопудов выполнил два панно: «Древняя музыка» и «Современная музыка». Первое – это аллегория музыкальной России допетровской эпохи в образе красивой русской боярыни в парчовом одеянии, играющей на гусях. Второе панно изображает очаровательных скрипачек – современниц художника начала XX в.

Обращаясь к теме родной старины, передавая красоту старинной архитектуры древних церквей, художник пытался воссоздать *звуковой мир* Древней Руси, уделив большое внимание изображению звонниц: «На звоннице» (1912), «Святые главы» (1912), «Звонница в Ростове Ярославском», «Вечерний звон». Особенно примечательна в этом отношении картина «Из культа прошлого. Исторический Углич» (1910). На холсте мастерски написанные колокола и стены старинной звонницы, залитые ярким солнцем. Картина отличается тонкой живописной передачей состояния весенней природы. Музыкальное, «звуковое» начало предстает у художника как тема колокола.

С музыкальной темой связано и раннее полотно Горюшкина «Концерт в Павловске». Музыкальный зал Павловского вокзала, открытый в 1838 г. вместе с началом движения по железнодорожной ветке, стал своеобразным центром музыкальной жизни северной столицы. А.Н. Серов (отец знаменитого художника) выражал в печати восхищение павловскими концертами, в которых принимали участие известные в то время дирижеры. Вместе с вальсами И. Штрауса здесь впервые в России прозвучали «Лоэнгрин» и симфоническая увертюра «Фауст» Р. Вагнера.

«Музыкальность» проявляется и в свойствах художественного языка двух художников: в стремлении к гармоничности, в чрезвычайной значимости декоративно-орнаментального фактора, в ритмичности, пластичности. Каждая работа – это целая музыкальная сюита, поэтически утверждающая чувство прекрасного.

В творчестве Горюшкина и Сычкова важную роль играет *портрет*. Особенностью обоих художников является то, что оба они создавали, прежде всего, портреты своих современников и, как правило, работали при этом с натуры.

В 1897 г. Горюшкин написал парный портрет супругов Томарс, открывший обширную галерею образов его современников, создававшуюся на протяжении долгих лет жизни. Горюшкин (в отличие от Сычкова), как правило, отказывался от заказных портретов, изображая лишь тех людей, которые были ему близки, симпатичны, интересны. Круг портретируемых Горюшкина-Сорокопудова поэтому был очень ограничен: большей частью это знакомые и родственники художника.

Избегая скрупулезной бытовой достоверности, Горюшкин изображает модели в обстановке вполне реальной, но решенной декоративно. Среди этих работ встречались произведения, отмеченные чертами салонности, в которых безупречный рисунок и внешнее сходство модели сочетались с поверхностной характеристикой. Но были и такие, которые, безусловно, отличались оригинальностью замысла и мастерством его воплощения. К числу подобных ранних работ художника следует отнести и упоминавшийся выше портрет Г. Светлицкого.

В недатированном «Женском портрете» художник стремится не столько передать богатство внутреннего мира человека, сколько его состояние в момент высокого душевного напряжения. На полотне – молодая женщина в профиль, задумавшаяся над письмом, которое она держит в безжизненно опущенных руках, сложенных на коленях. Состояние грустного раздумья хорошо выражено в позе сидящей, в наклоне головы, неподвижном взгляде устремленных в одну точку и как бы не видящих ничего вокруг себя глаз. Бережное отношение художника к своей модели, его стремление полнее дать характеристику душевного состояния портретируемой выразились в тонкой моделировке лица, обрамленного золотом пушистых волос, в тщательной проработке фактуры темного бархатного платья и светлой вязаной, небрежно наброшенной на плечи пелерины с белой опушкой. В этом портрете настроение женщины становится доступным и понятным окружающим благодаря подробному рассказу о ней, нашедшему выражение в характере ее позы, жеста.

Любимой моделью Горюшкина была его жена – Клавдия Петровна. В портрете 1904 г. она изображена в светлом бальном платье на фоне цветов. Печать аристократической утонченности отвечает эстетическим устремле-

ниям эпохи – стилистике модерна. Подойдя к креслу, легким движением сбросила она большой красный платок. Может быть, в этот момент женщину окликнули, она устало, не спеша обернулась, опершись рукой о подлокотник кресла, – в этом движении и запечатлела ее кисть живописца. Он передал свой восторг перед женской красотой, свое восхищение жизнью, которая казалась ему в те годы особенно радужной, слегка похожей на маскарад.

Те же черты характерны и для целого ряда других женских портретов, например актрисы А.Н. Соболевиной-Самариной (1910).

К числу несомненных удач Горюшкина относится «Портрет матери» (1904), в котором он запечатлел мать своей жены Фёклу Ивановну Холдину. Табачно-сиреневые приглушенные тона турецкого платка на плечах гармонируют с тишиной и спокойствием наступающих сумерек. Полотно написано в теплой оранжево-фиолетовой гамме, что придает ему особую эмоциональную приподнятость. Образ сидящей в кресле пожилой женщины в темной кружевной наколке, полон внутреннего благородства. Художник создал образ спокойной, умиротворенной старости. Зеленоватая книга с цветными закладками, блики на посуде, вспышки света на цветущих выюнках – все еще наполнено жизнью, и в то же время это начало увядания. Внимательно-настороженный взгляд старушки, смотрящей поверх очков, как бы спрашивает о чем-то доброжелательно и требовательно.

В очень многих, преимущественно женских портретах художника, исполненных углем и пастелью, в качестве дополнительного цвета большую роль играет мягкая, золотистая поверхность картона или бумаги. Примером могут служить несколько портретов жены художника, «В.В. Фоминой» (1909), «Портрет А.Н. Протасовой» (1906) – жены одного из первых директоров астраханской картинной галереи, написанный художником в один из приездов в город своей юности. Ум, красота, интеллигентность этой женщины привлекали внимание художников (ее увековечил в своей работе и Б. М. Кустодиев) и многие другие. В них детальная проработка лица сочетается с живописной мягкой контурной линией, подчеркивающей формы тела, отдельные детали костюма. И только акценты белого на воротничке, розового на галстучке, черного на муфте, шляпе или темном платье обогащают монохромную гамму портретов. Художник умеет в обычных некрасивых лицах передать обаяние, женственную привлекательность.

Представляет интерес «Мужской портрет» 1907 г., исполненный Горюшкиным-Сорокопудовым углем и итальянским карандашом. Тонко продумана композиция портрета, построенного на сочетании черного, белого и серого тонов. Работа обнаруживает наблюдательный глаз художника, его умение найти наиболее типичное для модели положение, которое помогает раскрыть черты характера изображенного человека. Очень

грузная фигура в широко распахнутом пиджаке с сильно выдающимся вперед животом, еще более подчеркнутым движением рук, заложенных под жилетку, высокий открытый лоб и низко нависшие густые брови, бросающие тень на глаза, несколько выступающий небольшой подбородок и крепко сжатый рот подчеркивают волевою и деятельную натуру. Темный пиджак хорошо связан с фоном, а узкая белая полоска воротничка рубашки оттеняет легкую моделировку лица.

В Пензе Горюшкин-Сорокопудов создает ряд портретов, в которых глубина раскрытия образов также достигает большой художественной выразительности. Горюшкин – автор обширной галереи образов своих друзей, товарищей по работе. Среди них портреты преподавателя Пензенского художественного училища, скульптора Константина Александровича Клодта (1914). Он нарисован углем и чуть подцвечен голубой и белой пастелью. Тонкое одухотворенное лицо с умными и внимательными глазами, белый рабочий халат и небрежно повязанный черный галстук, правая рука с папиросой, поднесенная к лицу, крепко сжатые губы – все это выражает состояние погруженного в раздумье человека с очень чуткой восприимчивой душой. Внимательный взгляд его больших темных глаз при всей их задумчивости полон беспокойства, внутреннего напряжения, свойственного нервным натурам. Художнику удалось передать значительность внутреннего мира человека, одаренного большими способностями, вечно ищущего в искусстве, как бы прервавшего свою работу для размышления, пока он, отдыхая, курит, – словом таким, каким его знали, ценили и любили ученики и товарищи по училищу. Особую теплоту и человечность портрету придает живое общение скульптора со зрителем, благодаря которому раскрывается богатое содержание натуры изображенного. Этому живому общению помогает как сама поза портретируемого (взгляд его обращен на зрителя), так и композиция в целом и несколько необычный для погрудного портрета горизонтальный формат.

Среди многочисленных портретов Горюшкина особое место занимают портреты, исполненные на пленэре. В этих портретах нет ни большой одухотворенности, ни глубины проникновения в образ изображенных людей. Кажется, что художник взволнован той гармонией чувств и красок, которые он ощущает от слияния человека с природой. Но при этом портретируемый у Горюшкина не растворяется в окружающей его среде, а существует в ней как некое органичное целое. Лучшие из этих портретов – «Под солнцем» и портрет пензенской княжны Мансыревой. В первом художник изобразил женщину в белом английском костюме, с зонтиком, на скамейке в саду на фоне ослепительно яркой пронизанной солнцем листвы. Сила солнечного света в ясный летний день превосходно передана Горюшкиным-Сорокопудовым в общем очень скупым открытым цветом зеленых листьев и мягкими полутонами светлого костюма с белоснежными

бликами и зелено-желтыми рефlekсами от листьев, падающими на почти прозрачный янтарно-золотистый зонтик, как бы сдерживающий напор солнечных лучей и бросающий тень на спокойное и приятное лицо женщины.

Во втором портрете Горюшкин-Сорокопудов достигает органичного сочетания обаяния миловидной девушки с жизнерадостной, сочной природой, окружающей ее. Этот портрет, исполненный в смешанной технике – пастель с гуашью, – обладает очень красивым колоритом, обилием света и воздуха. Сочетание глубокого синего тона костюма, светлой легкой блузки, белой с розами летней шляпы и прозрачной зелени террасы, сплошь увитой дикими виноградными лозами, создает звучные и вместе с тем мягкие цветовые акценты вокруг свежего и нежного девичьего лица. Зрителя привлекает ее лицо, ясный взгляд больших выразительных глаз. Обаяние портрета заключено в простоте и одухотворенной красоте созданного художником образа, лишенного какого бы то ни было оттенка салонности и в то же время свободного от аскетизма передвижнической живописи.

Человеком огромной внутренней силы предстает перед нами и сам художник в автопортрете, написанном в 1910-х гг. Цепким, изучающим взглядом из-под насупленных бровей смотрит он на зрителей.

Задаче выражения характера натуры, ее особенностей подчиняет Горюшкин технику и материал, умело используя и движение кисти, пластично выявляющей форму при пастозной кладке масляных красок, и тонкую лессировку, сквозь которую, мерцая, просвечивают уверенные линии рисунка, и благородную матовую поверхность темперы, придающую изображению декоративность, и бархатистость пастельных карандашей, и глубину насыщенного тона угля. Свободно владея разнообразнейшими техниками живописи и графики, Горюшкин очень придирчиво, экономно использует их художественные свойства.

В зависимости от характера модели художник строит композицию с учетом цветовых и тоновых компонентов, техники исполнения, размера произведения. Все это должно стать средством выявления внутреннего мира человека. Так, изображая задумчивого, погруженного в свои мысли скульптора Клодта, художник выбирал вытянутый в длину формат и, отбросив все, что может помешать неторопливому рассказу о сложной артистической натуре, спокойно вводит в него изображение. Сдержанная и золотистая гамма рисунка, чуть оживленная легкими бликами цветной пастели, ударами черного карандаша.

В портретах Горюшкина заметно влияние Репина и Серова, для него характерны любовь к человеку, бережное отношение к личности. Он стремится к острой психологической характеристике модели, умеет много рассказать о душевных переживаниях человека. Уступая работам этих великих мастеров, его портреты – интересная страница русского искусства.

В портретном творчестве Сычкова с самого начала отмечаются два основных направления. Первое направление – *салонный портрет*. В отличие от Горюшкина, чаще всего он исполняет заказные портретные изображения. Еще до того, как он попал на учебу в Петербург, молодой художник-самоучка зарабатывает себе на жизнь, выполняя заказы на портреты. Как было уже сказано нами выше, среди портретируемых оказался и генерал Арапов. В Петербурге на жизнь и плату за квартиру, за учение он по-прежнему зарабатывает частными заказами на портреты (кроме того, иногда пишет иконы). Генерал Арапов рекомендовал его в качестве портретиста своим многочисленным знакомым.

Выполняя заказные портреты, Сычков вместе с тем создает портреты родных и близких. Еще до отъезда в Петербург, в 1891 г., художник создает портрет своей старшей сестры Дарьи Васильевны Сычковой, затем, уже будучи учеником рисовальной школы, в 1893 – портрет своей младшей сестры Екатерины Васильевны. В них еще много примитивного, действительно в чем-то напоминающего живопись XVIII в. Обращает на себя мрачный колорит последнего портрета, столь непохожий на то, что мы привыкли называть сегодня «сычковскими красками», темный, почти черный фон.

Среди ранних профессиональных портретов, хранящихся в МРМИИ, – «Портрет матери» (1898), воплотивший стремление молодого художника как можно глубже и полнее выразить внутреннюю жизнь человека из народа, высказать, сколь трудна была жизненная дорога простой крестьянки в царской России. Работал Сычков над портретом матери по кочелаевским этюдам уже в Петербурге, в период академических занятий. Все скупое в этом портрете: сумеречное освещение; цветовая гамма – от голубовато-синих и черных тонов одежды до блекло-серого, как бы выцветшего фона; композиция – старая женщина, подперев рукою голову, глубоко задумавшись, присела у окна в уголке избы. Внимание зрителя забирает изборожденное морщинами лицо старой женщины, со скорбным ртом и навсегда затаившими в своей глубине страдание глазами, узловатая, корявая, изуродованная многими годами тяжелой работы рука, положенная на колено.

«Меня отмечали как художника-портретиста, многие поражались быстроте, с которой я выполнял заказы», - вспоминал позже Сычков [76]. На сегодняшний день достоверно неизвестно, сколько именно написал Сычков до революции 1917 г. заказных портретов. Известно, что его заказчиками были светские особы, министры, важные государственные чиновники, представителей дворянских родов – Араповых, Ланских и др. (Не менее пяти раз он писал дочь Натальи Николаевны Пушкиной-Ланской генеральшу А.И. Арапову.)

Сохранился лишь один из заказных портретов – сына А.С. Пушкина – Александра Александровича, выполненный в 1898 г, когда просвещенная Россия готовилась отметить столетие со дня рождения великого поэта. Об истории создания этого произведения сам художник рассказал в 1937 г. (когда в СССР шумно отмечалось столетие со дня смерти поэта) саранскому журналисту Р. Дмитриеву. Сычкова, который был известен среди петербургской знати как портретист, пригласили в дом генерала Шипова, где остановился приехавший из Москвы Александр Александрович: «В назначенный день я направился в особняк Шипова, где мне предстояло выполнить полученный заказ... Я стоял перед живым сыном поэта. Правда, у него была рыжеватая окладистая борода, которой не носил поэт. Но это мало разнило его от отца. С первого же взгляда я нашел в лице сына поэта сходство с отцом: такое же лицо, нос, брови, выразительные глаза... Меня представили и тут же пригласили приступить к работе» [там же]. Заказ был выполнен за три дня: «Портрет ему понравился. Я получил сто рублей и благодарность. Где сейчас находится этот портрет, мне, к сожалению, неизвестно...» [там же]. Ныне портрет хранится в Петербурге в филиале музея-квартиры А.С. Пушкина. Есть в этом музее еще две работы с авторской подписью Сычкова – две копии с портретов Натальи Николаевны Пушкиной-Ланской. Один – с акварели В.И. Гау, выполнен Ф.В. Сычковым в этой же технике, которой он хорошо владел уже в те ученические годы, второй – с акварели работы архитектора А.П. Брюллова (брата знаменитого живописца), написанный маслом. В этой копии-портрете Сычков написал Наталью Николаевну не с русыми локонами, как это мы видим на оригинале А. Брюллова, а брюнеткой.

Второе и впоследствии главное направление портретного творчества Сычкова – это *портреты русских крестьянок и крестьянских детей*, которые он создавал как портреты-картины с элементами бытового жанра («Пастушка», 1913; «Подружки. Дети», 1916 и др.). Крестьянские дети – также любимые герои дооктябрьских полотен Сычкова. Он пишет их стайками, группами, они живут в коллективах, в больших семьях. Их отношения – теплые и дружеские, старшие дети всегда опекают младших. Они неподдельно добры, приветливы, и хотя в их жизни немало настоящих взрослых дел и забот, детство – пора радости. Дети в картинах живут среди природы, радуются изменениям в ней.

Как и у Горюшкина, любимой моделью Сычкова была его жена – Лидия Васильевна Анкудинова, на которой он женился в 1903 г.

Интересно, что художник изображал ее в портретах обоих направлений. Одно из первых ее изображений – «Портрет в черном. Портрет Лидии Васильевны Сычковой, жены художника» (1904), отмеченный чертами «салонности», изображающий Лидию Васильевну в интерьере гостиной и одетой по моде того времени: в платье с высоким стоячим



воротником, прической, высоким валиком поднимающей волосы надо лбом, золотым медальоном на длинной цепочке.

Лидия Васильевна изображена на большом холсте «Лето» (1909 г.). Юная женщина в простом крестьянском наряде стоит, положив одну руку на березовую жердинку изгороди, а другую – уперев в бок. Рассеянный в воздухе свет только что поднявшегося над горизонтом утреннего солнца золотит нежный овал миловидного лица. Фоном для стройной фигуры служит сочная зелень высокой травы, усеянная ярко-золотистыми и алыми вспышками цветов, чуть приглушенными голубовато-прозрачными испарениями росы. Линия горизонта сильно поднята, так что лишь у самого верхнего края холста пейзаж завершает будто растворяющиеся в лазурном сиянии неба силуэты изб, стогов сена, крон деревьев и зубчатого дощатого забора. Молодостью, свежестью, цветением жизни дышит картина. И образ пышно цветущей природы неотделим в ней от облика женщины, слит с ним в гармонический аккорд. Человек должен жить на лоне природы – словно утверждает это полотно.

Основной чертой портретных изображений Сычкова является ровное и внимательное отношение художника к натуре. Доброжелательность – не только свойство самого художника, но и его подход к модели; это то свойство, которое он унаследовал от И.Е. Репина и пронес через все свое творчество.

\*\*\*

*Таким образом:*

- *Сформировавшись на образцах передвижнического искусства, Горюшкин и Сычков были чутки к живописным новациям современности. В их произведениях просматриваются черты «обновленного» реализма, испытавшего влияние французской пленэрной живописи (Сычков), модерна и символизма (Горюшкин). От академистов их отличает интерес к «живой жизни»; от передвижнического реализма – довольно редкое обращение к теме социальных противоречий, отказ от внеэстетических критериев «пользы и блага»; лиризм, эстетизм, декоративизм.*

- *Оба художника обрели неповторимое «собственное лицо», обратившись к теме народа, России. Для обоих Россия – это, прежде всего, ее провинция. Для Горюшкина жизнь народа – это русская история, повседневность средневекового города; его основной жанр – историко-бытовой. Для Сычкова основной объект изображения – повседневность русской деревни, «крестьянский космос»; основной жанр – пейзажно-бытовой. Для обоих жизнь России и ее народа неразрывно связана с традициями православной культуры. Горюшкин обращается также и к изображению древних обрядов мордвы.*

- *Художники успешно работали в жанре портрета, нередко соединяя его с пейзажным жанром, подчеркивая связь человека с природой.*

### 3.2. Духовно-ценностные смыслы творчества двух мастеров в послеоктябрьский период

Сформировавшись как художники и получив признание в сложный, противоречивый, но необыкновенно яркий и насыщенный период конца XIX – начала XX в. – Серебряного века русской культуры, И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков затем в течение четырех десятилетий жили в совершенно другой культурно-исторической ситуации – в советскую эпоху. Революция стала для обоих временем тяжелых испытаний: многое потеряв, терпя притеснения новой власти, они все же сделали самый важный в жизни выбор – в отличие от многих своих коллег, друзей, знакомых, родственников, остались на родине. Оба были истинно русскими художниками, влюбленными в родную землю, в ее природу, ее культуру. Сложен и противоречив был процесс «вхождения» вполне сложившихся русских мастеров – со своей тематикой, со своей влюбленностью в «Русь уходящую» – в новую советскую культуру. В основном, они остались верны себе, продолжая и в новой культурно-исторической ситуации лучшие традиции русского реалистического искусства, чувствуя свое внутреннее одиночество, «отчужденность» от «нового», «советского».

В творческой эволюции Горюшкина и Сычкова послеоктябрьского периода мы выделяем следующие этапы.

*Первый этап: 1918–1920-е гг.* Октябрьская революция 1917 г. положила начало переходу к новой системе общественных отношений, к новому типу культуры. В начале XX в. В.И. Лениным были сформулированы важнейшие принципы отношения коммунистической партии к художественно-творческой деятельности, которые легли в основу культурной политики советского государства. Культура и, в частности такая ее сфера, как искусство, должны были стать «частью общепролетарского дела», выражать интересы пролетариата, а значит, и общества.

В первое послеоктябрьское десятилетие закладывались основы новой советской культуры. Начало этого периода (1918–1921 гг.) характеризуется разрушением и отрицанием традиционных ценностей (мораль, красота, религия, быт, право) и провозглашением новых ориентиров социокультурного развития: мировая революция, коммунистическое общество, всеобщее равенство и братство.

Идейная нетерпимость стала основой официальной политики советской власти в сфере идеологии и культуры. В сознании основной массы населения началось утверждение узкоклассового подхода к культуре. Утверждается политический монополизм в науке, искусстве, философии, во всех сферах духовной жизни общества.

Гипертрофирование задач борьбы за светлое будущее, за нового человека вело к уничтожению ценнейших явлений культуры, к репрессиям про-

тив представителей старой интеллигенции. Результатом такой политики была массовая эмиграция представителей русской культуры. За пределами России оказались известные писатели, ученые, артисты, художники, музыканты, имена которых по праву стали достоянием мировой культуры.

Горюшкин и Сычков принадлежали к той части художественной интеллигенции, которая лояльно отнеслась к революции, несмотря на то, что ее отдельные события доставили им немало разочарований: мастерская Сычкова в Петрограде была разгромлена, и в 1918 г. он вернулся в родное Кочелаево; нужда и голод заставили его обратиться к привычному крестьянскому труду.

Однако уже к первой годовщине Октябрьской революции Сычков вместе с художником Константином Вещиловым, приехавшим из Петрограда, организовывают в уездном центре Наровчате общество местных художников, пишут портреты вождей революционного пролетариата, прежде всего – Ленина, создают плакаты для новых советских учреждений, оформляют первую октябрьскую демонстрацию лозунгами, плакатами, транспарантами. Сегодня документы, фотографии, хранящиеся в краеведческом музее Наровчата, рассказывают посетителям, как первые ряды этой демонстрации несли громадное полотно на библейский сюжет – «Разрушение храма Ваала», на котором Сычков и Вещилов изобразили российских пролетариев, рушащих твердыни царизма.

Сычков и Вещилов работали также над декорациями для театральных постановок в Наровчате, в Кочелаеве. Известно, что в это время Сычков создает картину «В.И. Ленин освобождает из тюрьмы угнетенных пролетариев всего мира». В автобиографии художник говорит о том, что председатель Наровчатского большевистского Совета В.И. Шереметьев возил эту картину-плакат в Москву, в Совет Народных Комиссаров.

Горюшкин пострадал от деятельности «левых» художников – комиссара по искусству Е.В. Равделя, представителей Наркомпроса П.Е. Соколова и А.Ф. Боевой. Руководимая Горюшкиным-Сорокопудовым живописная мастерская была закрыта. Горюшкин свидетельствовал: «Соколов явился с группой учеников, или, вернее сказать, с разнузданной бандой, которая сплеча взялась за ломку и уничтожение всего, что напоминало реализм. Так, например, в училище было довольно много слепков античных гипсовых фигур и голов, которые ставили в классах для рисования. Все эти фигуры и головы были разбиты и выброшены во двор. Был у нас кабинет пособий, где хранились всевозможные костюмы: мордовские, боярские, среднеазиатские халаты, прекрасные драпировки из бархата, плюша, шелка всевозможных цветов. Все это было расхищено до основания. Соколовские приспешники ходили наряженные в узбекские халаты, в них занимались кубистической “живописью”, вытирали свои поганые

кисти о шелковые ткани... Соколовская вакханалия, к счастью, была недолгой, но в короткий срок он успел сделать много разрушений» [65, 60].

Представители Пролеткульта, так называемые «левые», в конце 20-х годов появились и в Пензе. Они мгновенно вмешались в художественную жизнь города и училища, требуя немедленной перестройки ее на новый лад.

Критикуя деятельность сторонников Пролеткульта, в числе которых подвизалось большое количество «недоучек», лишенных даже проблеска таланта, людей малограмотных, малокультурных, которым одинаково были чужды и интересы народа и подлинные ценности искусства, Горюшкин боролся за объединение художников вокруг программы АХРР.

Естественно, это вызывало ответные действия «левых новаторов». В своих воспоминаниях Горюшкин отмечает: «... долго пролеткультовцы думали и гадали, как убрать старых педагогов, и, в конце концов, решили сделать это через посредство РКИ (рабоче-крестьянской инспекции, призванной в те годы контролировать деятельность предприятий и учреждений). Конечно, предварительно они дали ложную информацию о педагогах, окрестив их вредителями. Через некоторое время во Дворце труда состоялся так называемый суд общественности над педагогами. Это было какое-то балаганное представление... Заранее были подготовлены люди, им сказали, о чем говорить и против кого. Были подобраны ученики из числа тех, которые должны были получить дипломы... Им было предписано: если они не выступят против всех старых педагогов, то не получат дипломов. Главное, нужно было выступить против меня, имевшего большой авторитет среди учеников... вылить как можно больше грязи на мою седую голову» [там же].

Горюшкин создает аллегорическое полотно «Революция», затем развивает новую тематику в реалистических полотнах второй половины 1920-х гг.: «Выступление В.И. Ленина», «Торжество революции», «Похороны В.И. Ленина».

*Второй этап: 1930-е – 1950-е гг.* В 1930-е гг. культурная и художественная жизнь в Советской России обрела новое измерение. Пышным цветом расцветает социальный утопизм, происходит решительный официальный поворот культурной политики в сторону конфронтации с «капиталистическим окружением» и «построения социализма в отдельно взятой стране» на основе внутренних сил. Формируется «железный занавес», отделяющий общество не только в территориально-политическом, но и в духовном отношении от остального мира. Стержнем всей государственной политики в области культуры становится формирование «социалистической культуры», предпосылкой чего стали беспощадные репрессии по отношению к творческой интеллигенции.

Пролетарское государство относилось к интеллигенции крайне подозрительно. Шаг за шагом ликвидировались институты профессиональной автономии интеллигенции – независимые издания, творческие союзы, профсоюзные объединения. Под жесткий идеологический контроль была поставлена даже наука. Академия наук, всегда достаточно самостоятельная в России, была слита с Комакадемией, подчинена Совнаркому и превратилась в бюрократическое учреждение.

Проработки «несознательных» интеллигентов стали нормальной практикой с начала революции. С конца 1920-х гг. они сменились систематическими запугиваниями и прямым уничтожением дореволюционного поколения интеллигенции. В конечном счете, это закончилось полным разгромом старой интеллигенции России. В широких слоях общества распространилась социальная трусость, боязнь выбиться из общего ряда. Сущность классового подхода к общественным явлениям была усилена культом личности Сталина. Принципы классовой борьбы нашли свое отражение и в художественной жизни страны.

В апреле 1934 г. открылся Первый Всесоюзный съезд советских писателей. На съезде с докладом выступил секретарь ЦК по идеологии А.А. Жданов, изложивший большевистское видение художественной культуры в социалистическом обществе. В августе 1934 г. был создан единый Союз писателей СССР, затем союзы художников, композиторов, архитекторов. Так были созданы творческие союзы, поставившие под жесткий контроль деятельность творческой интеллигенции страны. Исключение из союза вело не только к утрате определенных привилегий, но и к полной изоляции от потребителей искусства.

Наступил новый этап в развитии художественной культуры. С относительным плюрализмом предыдущих времен было покончено. Все деятели литературы и искусства были объединены в единые унифицированные союзы. Утвердился один-единственный художественный метод социалистического реализма. Социалистический реализм признавался раз навсегда данным, единственно верным и наиболее совершенным творческим методом. Данное определение соцреализма опиралось на сталинское определение писателей как «инженеров человеческих душ». Тем самым художественной культуре, искусству придавался инструментальный характер, то есть отводилась роль инструмента формирования «нового человека». После утверждения культа личности Сталина давление на культуру и преследование инакомыслящих усиливаются. Литература и искусство были поставлены на службу коммунистической идеологии и пропаганде. Характерными чертами искусства этого времени становятся парадность, помпезность, монументализм, прославление вождей, что отражало стремление режима к самоутверждению и самовозвеличению.

В изобразительном искусстве утверждению социалистического реализма способствовало объединение художников – рьяных противников всяких новшеств в живописи – в Ассоциацию художников революционной России (АХРР), члены которой, руководствуясь принципами «партийности», «правдивости» и «народности», разъезжались по фабрикам и заводам, проникали в кабинеты вождей и писали их портреты. Единственным средством существования и даже стимулом работы стали государственные заказы. Эти заказы были приурочены к важным политическим событиям: к юбилеям революции, памятным датам, победам на фронте или на ниве народного хозяйства. Списки лучших произведений (с позиций социалистического реализма) утверждались партийными комитетами и представлялись на всесоюзные выставки, о которых газеты писали, что это «смотри наивысших художественных достижений страны». Всесоюзные художественные выставки вначале устраивались в залах Третьяковской галереи, а потом в огромном зале бывшего Манежа.

Для поощрения деятелей искусства, прославляющих в своих произведениях деятельность партии и ее вождей, показывающих трудовой энтузиазм народа и преимущества социализма перед капитализмом были учреждены в 1940 г. Сталинские премии. После смерти Сталина эти премии были переименованы в Государственные.

Таким образом, советская национальная культура к середине 1930-х гг. сложилась в жесткую систему со своими социокультурными ценностями: в философии, эстетике, нравственности, языке, быте, науке. Основными чертами этой системы были следующие: утверждение нормативных культурных образцов в различных видах творчества; следование догмату и манипулирование общественным сознанием; партийно-классовый подход в оценке художественного творчества; ориентация на массовое восприятие; образование номенклатурной интеллигенции; создание государственных институтов культуры (творческие союзы); подчиненность творческой деятельности социальному заказу.

Среди ценностей официальной культуры доминировали беззаветная верность делу партии и правительства, патриотизм, ненависть к классовым врагам, культовая любовь к вождям пролетариата, трудовая дисциплина, законопослушность и интернационализм. Три основных феномена тоталитарной художественной культуры: организация, идеология, террор.

К середине 1930-х гг. важнейшей проблемой нашей живописи стала проблема картины. О ней говорили и писали всюду – в газетах, журналах, на обсуждении выставок и на дискуссиях. Ее решения требовали буквально от всех – от пейзажистов, портретистов, от тех, кто мог и не мог писать жанровые, исторические и вообще так называемые тематические картины. Писали их молодые художники, часто не имея надлежащей подготовки к ним и мастерства.

Художественная жизнь к 1930 – началу 1940-х гг. во многом была не похожа на художественную жизнь предшествующего периода. Не было уже группировок, ушли в прошлое многие течения в искусстве: кубизм, футуризм, другие «левые течения». Тем не менее, в 1930-е гг. идет активная борьба за унификацию всех течений в искусстве, за внедрение метода социалистического реализма. Никогда раньше борьба с формализмом и натурализмом не приобретала такого размаха, не захватывала столь широко деятелей искусства, как в 1930-е гг.

По-новому протекала теперь выставочная деятельность. Не стало выставок исчезнувших художественных группировок, но небольшие групповые выставки родственников по своим направлениям художников изредка устраивались. Устраивались персональные и тематические выставки.

Говоря об истории развития советской культуры, нельзя не упомянуть об основании метода социалистического искусства – метода социалистического реализма. В 1934 г. было сформировано развернутое определение метода социалистического реализма – «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии» [99, 10]. Таким образом, метод социалистического реализма становится основным методом социалистической пропаганды. Социалистический реализм, принятый искусством 1930-х гг. в качестве основного творческого метода, свидетельствовал о победе этой тенденции, о вытеснении методом социалистического реализма всех других методов искусства. Окончательное утверждение данного метода требовало появления новых героев, новых тем, произведений.

Один из идеологов искусства соцреализма П. И. Лебедев уделял большое значение этой проблеме и еще в начале 1920-х гг. говорил, что «...главным героем искусства будет свободный, строящий социализм простой советский человек: рабочий, крестьянин, командир и боец Красной Армии, советская женщина – энергичные, действенные натуры, преданные идеям Октябрьской революции» [130, 7-8]. Предсказание Лебедева оказалось верным, действительно, в советском искусстве утверждался новый герой – трудящийся человек, ставший господствующей фигурой общественной жизни. Эти новые герои придавали искусству совершенно иной характер. В каждом произведении, по мнению критиков того времени, должна была быть скрыта какая-либо идея, прославляющая новое, советское общество, клеймящая пережитки прошлого. Меняется само назначение культуры, еще более по сравнению с 1920-ми гг. усиливается его социальная функция, пропагандистская роль. Основоположник метода социалистического реализма А.М. Горький так писал об этом: «В основе своей искусство есть борьба за или против, равнодушного искусства нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не фиксирует действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает» [66, 444-445]. Такой взгляд на искусство, на его возможности и

задачи являлся уже с первых лет советской эпохи не только теоретической программой, но и действительностью советского искусства.

«Социалистический реализм, – писала тогда В. И. Мухина, – рождается из честного творчества художника, проникнутого социалистическим мироощущением. Если у тебя нет социалистического мироощущения, то нет и социалистического реализма. Поэтому основой социалистического реализма является мировоззрение художника. Оно может быть выражено различными способами, но должно вызывать у зрителя переживание, созвучное нашей эпохе» [148, 177]. Мировоззрение подавляющего большинства советских деятелей искусства уже к середине 1920 года стало соответствовать социальному заказу коммунистической партии. Полностью в контексте официальной идеологии было выполнено и большинство произведений того времени, все более начинавших носить открыто пропагандистский характер.

Для этого периода характерны противоречия в мировоззрении и творчестве Горюшкина и Сычкова, остро переживающих конфликт между «старым» и «новым», хотя обоих по-прежнему привлекает красота родного края (пейзажи) и ясное, оптимистическое отношение людей к жизни («На родине весна», «Яблони цветут» Горюшкина, «У изгороди» и «У изгороди. Лето» Сычкова).

Горюшкин в середине 1930-х гг. работает над тематическими композициями на политические темы («Провозглашение В.В. Куйбышевым Советской власти в Самаре», «Красный обоз», «Киров на областном съезде колхозников», «Похороны Кирова») и отражающими трудовые будни провинции («Фабрика «Красный Октябрь» (1934), «Студенты мордовского агропедтехникума за учебой» (1934), «Бригада на сложной молотилке», «Ударница» и др.). Однако художнику нелегко расстаться с милой его сердцу патриархальной стариной, которую безжалостно разрушает новая действительность, – красотой архитектуры древнерусских городов, красочностью икон, нарядностью костюмов. Он пишет две картины под названием «Сцена из XVII столетия». Нескрываемой грустью овеяна картина «Упавшие колокола», которую сам художник назвал «Из века в век», настаивая на непреходящей значимости православия для русской культуры.

Сычков в эти годы разделяет свои работы на написанные «для денег» (т.е. по государственным заказам) и «для искусства». К первым относятся «Колхозный базар», «Праздник урожая» и др., оптимистический тон которых в контексте времени звучит фальшиво (письма Сычкова свидетельствуют, что он работал над ними неохотно); ко вторым – картины, мотивы которых разработаны в начале XX в. («Трудный переход», «Молодая», «Катание с гор»), детские и женские портреты. К периоду 30-х гг. относится и вторая большая композиция «Возвращение ребят из школы» («Школьники-пионеры после уроков катаются с гор»).



Неслучайно с 1934 г. возобновляются дружеские отношения двух художников, прерванные до революции, – они испытывают потребность в общении с людьми своего поколения, представителями «старой» культуры. 11 сентября Сычков пишет Горюшкину в Пензу письмо, выражая надежду на то, что они снова могут встретиться и возобновить дружеские отношения: «Живу я так близко от Вашего местослужения и всякий раз часто говорю ли, вспоминаю ли о своем родном гор. Пензе. Тут и Вы вспоминаетесь и все прошлое мое с Вашим. И как иногда хочется увидеться с Вами и Вашей супругой Клавдией Петровной и покалякать кое о чем...» [61, 2].

Судя по всему, встреча состоялась: Горюшкин нашел Сычкова в Пензе и пригласил его на несколько дней в Ивановку. В следующем письме Сычков пишет: «Вынес от Вас разных впечатлений и очень доволен, что был у Тебя, это меня так сблизило с Тобой, что я чувствую так: если еще не пришлось бы увидеться с Тобой, то было бы скучно, как в одиночестве. А теперь я не одинок – я с Тобой» [там же, 5]. Он уже с нетерпением ждет следующей встречи – вероятно, два художника договорились, что весной или летом встретятся в Ивановке снова – на этот раз Сычков собирается приехать вместе с женой: «... жду очень, скорей бы подошла весна, лето. Я и Лида, очень хочется снова увидеться у Тебя...» [там же]. Встречи с другом являются для Сычкова стимулом к творчеству: «...но на этот раз, когда вновь увидимся, то надо устроить так, чтобы время, которое займет наше свидание, мы должны использовать в своих произведениях. Надо не только сделать рисунки, а что-либо интереснее и хорошее ... Относительно свидания моего с тобой надо во что бы то ни стало устроить в сентябре с.г., когда в огороде и все дела заканчиваются по хозяйству как у тебя, так и у меня. На свободе да еще никто не будет мешать. Тогда можно вместе поработать у тебя ведь совместная близость должна развить сильную энергию и подъем к работе творчеству – тут и соревнование и многое кое-что дает настроение. Это наше свидание с тобой даст я верю вместе наслаждение как художнику... Так вот, милый Иван Силович, я тоже серьезно собираюсь увидеться с тобой и вероятно осуществлю свое желание в сентябре месяце с.г. захвачу с собой красок, холст и кое-что необходимое для работы [там же, 14].

Примечательно, что в середине 1930-х гг. они создают портреты друг друга, которые можно считать последним взлетом в творчестве обоих. Художники даже планируют жить рядом – семьями: «Да, вспоминал твои золотые слова ко мне как-то в бытность мою у тебя – ты сказал мне так сердечно «Приезжай ко мне, будем близко жить оба и работать». Эти твои слова и сейчас звучат у меня – неизгладимы. Для Лиды это восторг, и теперь она говорит, давай все продадим и уедем к Ивану Силовичу – хоть старость проведем, последние годы жизни поблизости с милыми людьми» [там же, 12].

Осенью 1935 г. встретиться им не удастся: Сычков неожиданно тяжело заболел. 1 октября 1935 г. он сообщает, что уже месяц тяжело болен: «Вот, милый Иван Силович, что стряслось со мной за это время, а я и Лида уже близки были к тому, чтобы собраться и приехать к Вам, ведь так интересно побыть у Вас как у художника и друга, с которым сердечно можно говорить о всем пережитом за эти долгие прошедшие годы..., явилась непрошенная болезнь и все разрушила все лучшие идеи» [там же, 16].

Два художника стали совершенно необходимы друг другу в сложнейших условиях советской действительности: мало с кем они могли поделиться своими мыслями не только об искусстве, но и обо всем, что происходило вокруг.

Судя по письмам Сычкова, для него очень важным в эти годы является общение по поводу искусства. Он с горечью говорит о том, что в Советском Союзе новые герои совершенно не ценят искусство. 4 мая 1936 г. он пишет: «В газете “Известия” на этих днях я прочитал статью А. Стаханова, где он, между прочим, пишет, что туда, где он живет в Донбассе, приехал какой-то художник из Москвы и хотел написать у его домика самого А. Стаханова, т.е. картину. На это А. Стаханов взглянул иначе, по-своему – что де у него нет на позирование время и при этом кого-то просит оградить его, Стаханова от подобных непрошенных гастролеров, которые ему мешают работать. Каково, а? Правда, и это все по-стахановски. Очевидно, его отбойный молоток он ставит выше картины и всякого искусства» [там же, 59].

Современное искусство Сычкову не нравится. Зимой 1938/39 гг. он пишет: «Был в Москве, где пробыл целых 8 дней, где мне пришлось увидеть немало кое-что, а в особенности новые творенья Искусства. Это выставки. 1-е я посетил и осмотрел выставку Р.К.К.А.... меня немало удивило, как нынче работают советские художники. Такая невероятная смелость. Тематика и размеры холстов, да и сама живопись бросается в глаза своей виртуозностью. Сравнительно с прошлым дореволюционным временем выставок теперь совсем другое, непохожее. По всему видно, все участники выставки из кожи лезут в угоду... Выделиться вперед – так ясно видно направление всех художников к соревнованию. Конечно, это так было и будет, но теперь в особенности. Видимо есть немалый интерес тут и заказы хорошо оплачиваемые, и премии. Все это неплохо. Искусство любит поощрение, в каком виде не проявилось бы – так и нужно. Этот двигатель поощрения уже сказался теперь на работе всех художников выставки. Что касается пошлости в изображении многих произведений, это есть, да видимо, современные художники с этим мало считаются. Лишь бы произведение его бросалось в нос на первый взгляд, а потом неважно, если вещь не оставила впечатления навсегда» [там же]. Он снова подчеркивает, что мериллом в искусстве для него является Репин, поэтому о современных советских художниках он пишет: «Это не Репин, произведения которого

безгранично хоть каждый день смотри – не скучно, дают вечное наслаждение зрителя, а в особенности художника. Так много у него в работах искренности, интереса, свойственно только великому Репину, а на современных выставках произведения на первый раз, правда, ошеломляют зрителя, но и только, а отойдешь или уйдешь с выставки, мало остается на душе отрадного чувства, все это деланное по заказу, кому-то в угоду. Вот этого в угоду кому-то – нет у Репина и Левитана и др. былых мастеров прежнего времени. Требования от современных художников конечно нужно, необходимо закрепить великие события в мире для истории будущего человечества. Конечно, пишут и будут писать и потом, но если без пошлостей. Наверно, появятся и другие мастера. Которые создадут вечные произведения на современные темы. Жаль, что мы, похоже, не дождемся их...» [там же, 60].

В дальнейшем возрастные изменения приводят к ухудшению качества их живописи; образы повторяют друг друга. Сычков, тем не менее, продолжает работать, откликаясь, в частности, на события Великой Отечественной войны.

М.И. Сурина пишет: «Примечательно... то, что в этот период художник, отличавшийся необыкновенной трудоспособностью и плодовитостью, очень мало работает. Если в предвоенные годы им создавалось в год несколько картин, портретов, то в период войны он написал одно законченное полотно – “Ссыпной пункт” (имеющее второе название “В фонд обороны”), два портрета – “Мужской портрет”, “Портрет Героя Советского Союза летчика А.Г. Котова”, неоконченные работы “Девушки Мордовской АССР изучают военное дело”, “В фонд обороны”, акварель “Пионеры у раненых бойцов”» [213, 23].

Александр Григорьевич Котов был земляком Сычкова. Он родился в соседнем селе Троицке. С 1938 г. находился в рядах РККА. Накануне войны окончил военную авиашколу летчиков. К началу 1943 г. совершил 250 боевых вылетов, в 88 боях сбил 16 вражеских самолетов. С августа 1943 г. Котов находился в запасе и жил в родном селе. Сурина пишет об этом портрете: «Перед нами простой русский парень в форме военного летчика с золотой звездой и правительственными орденами на груди. Весь облик портретируемого: ладная фигура, открытое лицо с внимательными добрыми глазами – вызывают чувство глубокой симпатии. Полотно лишено напыщенной официальности парадных портретов, театрального внешнего пафоса. Выразительность образа здесь достигается светом и цветом. Общий колорит картины построен на приглушенной цветовой гамме. Высветлено только лицо. Темно-зеленая ткань гимнастерки почти сливается с фоном. Лишь ордена на груди и звездочки на погонах являются ярким штрихом, который обогащает все произведение и придает ему оттенок строгой торжественности» [там же, 28]. Исследовательница

считает, что это одно из лучших произведений Сычкова военных лет: «Общение с моделью, рассказы А. Г. Котова о боевых эпизодах, его молодой задор и оптимизм поддерживали живописца в работе, давали ему необходимый заряд энергии» [там же]. Однако она отмечает, что в остальных произведениях этого периода ощущаются «вялость мазка, неуверенность рисунка, размытость колорита, погрешности рисунка». Это объясняется болезнью художника - сильным ухудшением зрения. В марте 1944 г. он писал алатырскому художнику Н.А. Каменьщикову: «А вот скоро, наверное, наша Красная Армия и наш народ одержат полную Победу над врагом. Вот тогда явятся темы великие, новые темы Победы... Надо быть большим художником и творцом, чтобы изобразить радость Победы, написать картины, достойные нашей Великой Родины. Жаль вот я теперь... почти слепой. Это Вы можете видеть – как плохо я пишу» [213, 29] .

В последний раз к теме Великой Отечественной войны Сычков обратился в 1952 г., как бы подводя итог суровым военным дням, он написал картину «Встреча героя», где запечатлел радостную и волнующую сцену возвращения в родное село фронтовика. Работе над картиной предшествовало написание портрета Героя Советского Союза Семена Антоновича Полежаева (1948). Образ Полежаева стал прототипом главного персонажа полотна. Место действия картины – сельская улица, на которой собралось почти все местное общество, чтобы поприветствовать героя-односельчанина.

Если Сычков в это время продолжает заниматься искусством, то у Горюшкина уже в 1939 г. наблюдается творческий кризис. После смерти Горюшкина в Пензенскую картинную галерею в числе прочих поступило и едва начатое, но так и оставшееся незавершенным полотно «Муки творчества». На нем изображена полутемная мастерская, большую часть которой занимает огромный чистый холст. Возле него в глубокой задумчивости сидит живописец. Прикрыв лицо рукой, он всматривается в самого себя, находясь под впечатлением захлестнувших его мыслей, чувств, образов.

\*\*\*

*Таким образом:*

*• Оставшись после революции 1917 г. в российской провинции, с которой была непосредственно связана главная тема их творчества, Горюшкин-Сорокопудов и Сычков, идя на определенные (минимальные) компромиссы в отражении современной действительности (эпизодическое включение новой тематики и нового героя в свое искусство), так и не стали художниками «социалистического реализма». Их принципиальные мировоззренческие и художественно-эстетические позиции не претерпели значительных изменений, творчество продолжало сохранять тесную связь с национальными традициями и православной культурой.*

### 3.3. Роль двух художников в развитии художественной культуры региона

Роль И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова в развитии художественной культуры региона выявляется в нескольких основных направлениях.

*Во-первых, участие в художественных выставках.* Если в Пензе традиция их регулярного проведения установилась еще до приезда туда Горюшкина, то в Саранске художественные выставки начали регулярно проводиться лишь с середины 1930-х гг. Первая выставка была проведена в 1936 г., вторая – в начале 1937 г.

В январе 1937 г. Сычков пишет Горюшкину: «Уже устроена выставка молодых художников Мордовской Республики, где и я буду участвовать с своими картинами. Дал кое-что, хоть и немного – просили. Но я не каюсь: оказалось очень интересно. Говорят, что первая их выставка была много слабее – которую Вы видели в прошлом году. А теперь немало очень интересных вещей, и говорят, значительно превзошла в художественном отношении прошлую выставку. Ждут Бродсаго, Дроздова, Чепцова, Авилова и других – всего 7 человек, которые теперь обязательно приедут 30-го января с.г. в г. Саранск, где с необыкновенным энтузиазмом готовятся к их встрече. Все и я надеются на Ваш приезд к нам в Саранск. Составили такой комитет. Торжество события. Праздник искусства ИЗО. Итак, по поручению тов. Хрымова, от имени всей организации молодых художников Мордовской республики надеемся в том, что Ты не откажешь на этот раз и приедешь к нам, чтобы разделить с нами то радостное торжество и события в ИЗОискусстве Мордовской республики. Итак, обязательно приезжайте, мы надеемся на Твой приезд в Саранск, а быть может, и захватишь с собой что-либо из своих работ для их выставки, примером которая будет служить для молодых художников» [61, 38].

Газета «Красная Мордовия» целую полосу номера от 6 февраля 1937 г. посвятила этому знаменательному и яркому событию в жизни республики. Немало строк на этой полосе было отведено горячим восторженным зрительским отзывам о работах Сычкова. На торжество открытия республиканской художественной выставки приехал из Ленинграда бывший соученики Сычкова и Горюшкина по Академии художеств – директор Всероссийской Академии художеств – в те годы шеф изобразительного искусства автономной республики Мордовии, заслуженный деятель искусств СССР, орденосец И.И. Бродский. В своем выступлении в залах выставки он говорил о редком взаимопонимании между народом и его художником – Сычковым: «Я знаю этого талантливого художника лет тридцать. Он идет вперед, его картины выглядят все лучше и лучше, на его картины приятно

смотреть, в них много настоящей радости, они вдохновляют человека, вызывают хорошие чувства, дают людям бодрость» [27].

Сычков писал в этом номере газеты «Красная Мордовия»: «Выставка картин художников Мордовии произвела на меня большое впечатление. Что особенно радует – творческий рост художников, их стремление к большему. Это проявляется в многочисленных композициях и этюдах. Особенно следует отметить работы Хрымова, Ермилова, Ануфриева. Отдельные их этюды, как, например, хрымовская «Лунная ночь», ерушевская «Счастливая мать», картмазовская картина «Жена художника Березина», представляют собой неплохие художественные произведения» [217].

Спустя месяц после выставки Президиум Центрального Исполнительного Комитета Мордовской АССР присвоил Сычкову звание заслуженного деятеля искусств МАССР.

*Во-вторых, участие в работе местных творческих союзов художников.* Горюшкин и Сычков принимали немалое участие в работе местных организаций Союза советских художников. Особенно важным было для молодых живописцев, организовавших в 1937 г. (вскоре после выставки) Союз художников Мордовской АССР, участие в его работе Сычкова как наиболее авторитетного в республике мастера кисти.

*В-третьих, помощь молодым художникам (в виде конструктивной критики, замечаний, пожеланий, советов).* Так, в частности, Сычков после выставки 1937 г. выступил в газете «Красная Мордовия» с анализом работ молодых живописцев: «Хороши по композиции этюды художника Ерушева, однако ему, как и многим другим, следует совершенствоваться в композициях и натюрмортах, настойчиво учиться живописи. Грамотными выглядят картины Картмазова, однако и у него слабо с живописью. Он представил несколько портретов женщин. У них почти один и тот же недостаток – голова женщины не связана с фигурой и фоном. Это результат того, что художник еще не овладел в совершенстве живописью» [там же].

*В-четвертых, пополнение коллекций провинциальных музеев собраниями своих работ.* Отдельные работы Горюшкина и Сычкова украшают многие художественные музеи российской провинции. Собрания работ Горюшкина находятся в Астраханской картинной галерее (за год до смерти он принес в дар галерее города, в котором делал свои первые шаги к профессиональному искусству, 30 живописных и графических работ), а также в Пензенской областной картинной галерее им. К.А. Савицкого (около 150 работ). Ценной коллекцией Мордовского республиканского музея изобразительных искусств им. С.Д. Эрьзи (который до 1976 г. назывался Мордовской Республиканской картинной галереей им. Ф.В. Сычкова) является собрание живописных произведений Сычкова, переданное в 1970 г. в дар республике вдовой художника – Лидией Васильевной Анкудиновой-Сычковой (561 ед.). Саранское собрание работ Сычкова и пензен-

ское собрание работ Горюшкина во многом определяют «лицо» музеев, в которых они находятся, являются их своеобразными «визитными карточками».

*В-пятых, участие в организации и развитии системы художественного образования в регионе и художественно-педагогическая работа.* Сорок пять лет своей жизни И.С. Горюшкин-Сорокопудов отдал педагогической деятельности, из них почти сорок – работе в Пензенском художественном училище. Ему принадлежит большая заслуга в том, что училище приобрело авторитет учебного заведения, живущего и работающего в лучших традициях русской реалистической художественной школы. Его деятельность оказала большое влияние на развитие искусства провинции и воспитание у молодежи уважения к национальной культуре.

Пензенское художественное училище – одно из старейших художественных учебных заведений России Оно было основано на средства Пензенского губернатора генерал-лейтенанта Н.Д. Селиверстова и открыто 2 февраля 1898 г. как Пензенское художественное училище имени Н.Д. Селиверстова. Здание школы – памятник истории и архитектуры федерального значения – построено по проекту гражданского инженера А.П. Максимова на месте, выбранном душеприказчиком Селиверстова, известным путешественником П.П. Семеновым-Тянь-Шанским. Школа имела целью образование живописцев, скульпторов и рисовальщиков для надобностей художественно-промышленного производства и содействия художественному развитию населения.

Первым директором училища стал академик живописи К.А. Савицкий. Он внес ряд изменений в планировку и конструкции здания, отдал много сил оснащению училища необходимым оборудованием и пособиями, заложив основы «учебного заведения нового типа». Осуществлять задуманное Савицкий пригласил из Москвы живописцев П.И. Коровина, Н.К. Грандковского, скульптора К.А. Клодта, из Санкт-Петербурга – прикладников К.Н. Жукова, О.М. Кайзера, учителей местных гимназий для преподавания общеобразовательных предметов. Обучение было платным по специальностям: живопись, скульптура и прикладное искусство и проходило в четырех художественных классах. Разделение по специальностям начиналось с головного класса. В младший класс принимались лица обоего пола не моложе 12 лет. Училище очень скоро приобрело широкую известность как одно из лучших художественных учебных заведений, привлекая в свои стены молодежь со всей страны.

В становление училища, в развитие отечественной художественной школы значительный вклад внесли кроме вышеназванных педагогов преподаватели спецдисциплин А.И. Вахромеев, А.И. Штурман и др. Традиции Савицкого на посту директора продолжили А.Ф. Афанасьев и Н.Ф. Петров. В 1955 г. училищу было присвоено имя К.А. Савицкого.

Горюшкин-Сорокопудов вел в училище занятия по живописи, рисунку, офорту, организовал здесь небольшую граверную мастерскую. «От учеников И.С. Горюшкин-Сорокопудов требовал внимательного, вдумчивого отношения к жизни, часто приводил в пример своего учителя – великого художника И.Е. Репина, который никогда не расставался с альбомом, используя каждую возможность, чтобы сделать набросок или рисунок, – подчеркивают Т.А. Швырева и С. В. Сергеева. В педагогических методах он всегда был сторонником тщательного изучения природы и изображения ее на основе рисунка. Методика преподавания строилась на следующих принципиальных положениях:

✓ обучение рисунку и живописи от начала до конца должно вестись только по натуре;

✓ моделями являются: натюрморт (мертвая натура) и человек (голова, раздетая и одетая человеческая фигура).

Техника живописи была одной из главных позиций в преподавании И.С. Горюшкина-Сорокопудова. Он начинал работу с учениками с подробного ознакомления их с красками и изменениями цвета под влиянием различных факторов. Это было одним из важнейших подготовительных условий обучения новым колористическим принципам» [246, 96].

Названные авторы, таким образом, определяют характерные черты педагогической работы Горюшкина: «...формировал в учениках высокий профессионализм рисовальщика и живописца, являющийся стержневым элементом его художественной школы мастерства; педагогическая работа И.С. Горюшкина-Сорокопудова была системной: он остерегался развития в ученике подражательности, искажения, утраты реалистической традиции и потери творческой самостоятельности: материалистический подход к восприятию человеческой природы позволял педагогу-художнику, просветителю определить воспитание как основной фактор развития личности. Воспитывал не просто художника-мастера, а художника-творца. Целью воспитания И.С. Горюшкин-Сорокопудов считал формирование в молодых людях качеств человека-патриота, гражданина, в стержневых характеристиках которого выделял нравственное бескорыстное служение Отечеству, любовь к искусству, трудолюбие» [там же].

Именно в преподавательской работе видит художник выход из творческого кризиса. В годы войны Горюшкин был назначен директором училища и существовавшей при нем картинной галереи. Пять лет (1942–1947) он работал директором. В труднейших условиях военного и послевоенного времени старый художник борется за то, чтобы из стен училища выходили хорошо подготовленные молодые специалисты – учителя рисования, театральные декораторы, скульпторы, способные работать творчески, горящие желанием «преследовать цель художественного воспитания массы». В дни, когда началось широкое наступление Советской Армии на



врага, взволнованный победой, Горюшкин-Сорокопудов послал командующему Западным фронтом Г.К. Жукову подарок – золотой портсигар и драгоценный мундштук вместе с письмом, где написал: «Да хранит Вас судьба и моя любовь от лихой беды...» [129]. Художники и студенты организуют мастерскую агитплаката, помогают политотделам воинских частей, общественным организациям города сделать наглядную агитацию боевой, действенной, оперативно откликающейся на события в тылу и на фронте. Весь коллектив училища работает на воскресниках, средства от которых идут во всенародную копилку.

В 1943 г. в связи с семидесятилетием со дня рождения и тридцатипятилетием педагогической деятельности Ивану Силычу присваивается звание заслуженного деятеля искусств РСФСР и вручается орден Трудового Красного Знамени. Со всех фронтов Отечественной войны, из разных городов Союза летят в Пензу письма и телеграммы: многочисленные ученики Горюшкина-Сорокопудова поздравляют своего учителя.

В последующие годы, сдав пост директора своим молодым преемникам, Иван Силыч продолжает вести большую общественную работу. В 1947 г. его избирают депутатом городского Совета; он неизменный член всех областных выставочных комитетов. Регулярно приезжает мастер и в училище, обходит мастерские старшекурсников, консультирует дипломников, участвует в просмотрах отчетных выставок.

Многие его ученики стали сегодня известными художниками. Достаточно назвать имена таких художников, как народный художник Армянской ССР Г.М. Гюрджян, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР У.Т. Тансыкбаев, заслуженный деятель искусств Белорусской ССР В.В. Волков, астраханский художник А.В. Токарев, куйбышевский – В.М. Татаринов, саранский – В.Д. Хрымов, пензенские – Б.И. Лебедев, А.С. Шурчилов, М.Е. Валукин и многие, многие другие. Для большинства из них он был первым учителем, которому они многим обязаны. Многочисленные его ученики, окончившие после Пензенского художественного училища художественные институты Москвы и Ленинграда, успешно работают в Пензе, Саранске, Ереване, Ташкенте, Минске и других городах нашей необъятной страны. Но даже и те, у кого судьба сложилась иначе, на всю жизнь запомнили уроки своего учителя, завещавшего быть всегда честным, искренним, правдивым, свято бороться за реализм, неустанно учиться, совершенствуя свои знания и мастерство.

Сычков не занимался художественно-педагогической деятельностью институционально. Тем не менее, именно он сыграл решающую роль в открытии в Саранске художественного училища. После республиканской выставки 1937 г. в газете «Красная Мордовия» была опубликована его статья под красноречивым названием «Нужен художественный техникум». В ней Сычков писал: «Выставка картин художников Мордовии произвела

на меня большое впечатление. Нельзя не отметить также возросшую тягу к изобразительному искусству молодежи. Представленные на выставку десятки работ самоучек говорят о том, что у молодежи есть горячее рвение к учебе, к рисованию, желание проявить себя, стать художником. Хочется верить, что после выставки республиканские организации, в частности, Комитет по делам искусств при Совнаркоме МАССР усилят работу по подготовке творческих кадров. Уже сейчас назрел вопрос о создании в Саранске художественного техникума с таким классом, чтобы художники МАССР имели возможность совершенствовать свою квалификацию» [217]. Здесь же была помещена и заметка «Помочь мастерам кисти», подписанная И.С. Горюшкиным-Сорокопудовым, в которой также была поддержана идея открытия в Саранске художественного учебного заведения (среднего звена).

*В-шестых, влияние творчества художников на региональное искусство.* Мастера репинской школы, они стали звеном, связывающим живописцев следующих поколений, живущих в провинции, с лучшими традициями русского реалистического искусства. Велика заслуга обоих художников в развитии в регионе жанров пленэрной живописи (изображение родной природы в разные времена года) и портрета, в пробуждении интереса их молодых коллег к изображению представителей (чаще представительниц) мордовского народа (особенности внешнего облика, труда и быта, праздников, красочность костюмов и т.д.). Ф.В. Сычков оказал также заметное влияние на язык национальной мордовской живописи (использование ярких цветовых сочетаний – красного и желтого, подчеркивающее оптимистическое мировидение).

Многие из тех художников Пензы и Саранска, которые не застали в живых Горюшкина и Сычкова, не учились в той или иной форме у них непосредственно, тем не менее, учились на их полотнах, хранящихся в музеях этих городов. Пензенский художник В. Сидоренко пишет: «В нашей картинной галерее есть портрет с ничего не говорящей большинству фамилией Соболяцкой-Самариной кисти Горюшкина-Сорокопудова. На портрете очень молодая женщина с чудесными волосами красноватого каштана. На тонком бледном лице большие голубые глаза в радостном блеске: весеннее переливается в них, как новое после грозы небо, – тихий восторг женщины, которая знает, что она нравится. Сорок лет назад мальчишкой с почтительным волнением я копировал этот портрет, если и думая иногда о его создателе, то лишь как о ремесленнике – надо же, как глаза нарисовал! – и только сегодня, став седым и лысым, я, кажется, по-настоящему начинаю понимать, какое достойное место в искусстве занимал и занимает Иван Силыч. В 1950-х годах картинная галерея находилась под одной крышей с художественным училищем, в нее можно было попасть, не выходя на улицу, через актовый зал, который был всегда открытым и, естественно, мы, студенты-художники, проводили в пензенской

“третьяковке” практически все перемены между занятиями. В ту пору в экспозиции галереи, тяготеющей к искусству прошлых веков, Горюшкин-Сорокопудов казался нам самым современным, самым близким, понятным, хотя и недостижимым» [196, 50].

\*\*\*

*Таким образом:*

• *И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Ф.В. Сычков внесли огромный вклад в формирование и развитие художественной культуры региона, выразившийся в следующих основных направлениях: 1) участие в художественных выставках; 2) участие в работе местных творческих союзов художников; 3) помощь молодым художникам (в виде конструктивной критики, замечаний, пожеланий, советов); 4) пополнение коллекций провинциальных музеев собраниями своих работ, ставшими их «ядром»; 5) участие в организации и развитии системы художественного образования в регионе (И.С. Горюшкин, Ф.В. Сычков) и непосредственно художественно-педагогическая деятельность (И.С. Горюшкин); 6) влияние творчества художников на региональное искусство (ориентация на реалистическую манеру, развитие пленэрной живописи и жанра портрета, интерес к изображению представителей мордовского народа, влияние на язык живописи и т.д.).*

## Часть II

# ХУДОЖНИК В КУЛЬТУРЕ АНГЛИЙСКОГО РОМАНТИЗМА: ДЖ. КОНСТЕБЛ И У. ТЕРНЕР

### Глава I

## ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПЕЙЗАЖА КАК ЖАНРА ЖИВОПИСИ В АНГЛИИ

В искусстве живописи жанр пейзажа считается одним из самых популярных. Пейзажем называют изображение естественной или измененной человеком природной среды. Согласно «Словарю русского языка» С.И. Ожегова слово «пейзаж» имеет следующие значения: 1. Общий вид какой-нибудь местности. 2. Рисунок, картина, изображающая виды природы, а также описание природы в литературном произведении. [158, 495].

В то время как Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза, И. Ефрона трактует «пейзаж» как «род живописи, занимающейся изображением видов природы с передачей настроения, навеваемого их созерцанием. Главнейшие направления пейзажной живописи: 1) романтическое, 2) реалистическое и натуралистическое, 3) импрессионизм, 4) стилизованный пейзаж. Отдельный вид пейзажа составляет марина» [29, 436].

Пейзажные элементы впервые появились уже в первобытном искусстве – наскальные росписи эпохи неолита содержат схематически изображенные природные образы: камни, деревья, воду и т.д.

Мотивы природы получили дальнейшее развитие в изобразительном искусстве Древнего мира. Пейзажные элементы служили фоном для изображения жанровых сцен.

Пейзаж сформировался как самостоятельный жанр в Китае в VI в. Из китайского искусства он перешел в японскую живопись. В европейском искусстве пейзажные элементы приобрели важную роль в живописи эпохи Возрождения. В это время были разработаны принципы линейной и воздушной перспективы. В XVII в. Зарождалась пленэрная живопись, разрабатывалась система валеров. «Валер (франц. valeur, буквально – ценность) – в живописи и графике оттенок цвета, выражающий (во взаимосвязи с другими оттенками) определенное соотношение света и тени. Применение системы валер позволяет тоньше и богаче показывать предметы в световоздушной среде» [201, 190].

Постепенно пейзажная живопись охватывала все более широкий круг мотивов: от идеальной, гармоничной и умиротворенной природы до неистового буйства стихий. Мастера голландской школы создали тип морского пейзажа – марины; итальянские художники разработали топографически точные городские виды – ведуты.

Романтизм первой половины XIX в. пробудил интерес художников к изображению изменчивости природы, национальному пейзажу, изучению природы. Таким образом, в пейзажной живописи сформировались реалистические тенденции, внимание к простой красоте обыденного природного мотива (барбизонская школа во Франции, художники-передвижники в России), нередко достигавшего глубины философского обобщения.

Английская живопись, в отличие от французской или голландской, не имела развитой традиции пейзажного жанра. Зато в Англии, как ни в какой другой стране, существовал особый культ природы. В культуре каждого народа художественное познание природы раскрывается не только в живописи, но и в садово-парковом искусстве. Если Франция дала истории строгий, точно расчерченный, регулярный парк, являющийся продолжением и дополнением дворцовой архитектуры, если в Голландии сложился тип уютного, засаженного цветами камерного сада, то для Англии было характерно развитие естественных парков, которые называют пейзажными. Своеобразной чертой английского парка было то, что организованная садовниками часть парка естественно сливалась с окружающей природой, которой любовались и которой подражали в искусственных насаждениях. Любовь к природе, стремление служить ей своим искусством стали основой творчества английских пейзажистов.

В XIX и особенно в XX в. появилось много направлений и течений в искусстве, возникли новые художественные приемы и методы. Современная пейзажная живопись восприняла накопленный в течение веков опыт и обогатила сокровищницу мировой культуры новыми образами.

## Глава II

### РОМАНТИЗМ В АНГЛИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ НАЧАЛА XIX В.

Романтизм – художественное направление, которое возникает в начале XIX в. в Европе и продолжается до 40-х гг. XIX в. Романтизм наблюдается в литературе, изобразительном искусстве, архитектуре, поведении, одежде, психологии людей.

Слово «романтизм» впервые стало употребляться в половине XVII в. в Англии. Самое раннее известное его употребление мы находим в 1654 г.: английский художник Эвелин называет место у подножья горы «романтическим». Из Англии это слово перешло в XVIII в. во Францию и в Германию. Сначала «романтический» лишь означало «живописный», «таинственный», «сказочный», «похожий на вымысел».

Событием, которое вызвало к жизни романтизм как направление художественной культуры и как особый тип мировосприятия, мировоззрения явилась Французская революция. До революции мир был упорядочен, в нем существовала четкая иерархия, каждый человек занимал свое место. Революция перевернула «пирамиду» общества, новое еще не было создано, поэтому у отдельного человека возникло чувство одиночества. Жизнь – поток, жизнь – игра, в которой кому-то повезет, а кому-то – нет.

Прошлое умерло, но будущее не наступило – так ощущали романтики свою эпоху, и представление, что «распалась связь времен» (У. Шекспир), было общим для них всех. Старый мир лежал в развалинах; понятия, которыми он жил, обанкротились, прежние нормы отношений обнаружили свою искусственность и ложность. Остался скепсис – глубокий, разъедающий, убийственная ирония, не обманывающаяся никакими масками, не верящая пустым словам, осталась гордость, горечь и безнадежность.

Романтизм становился философией жизни, кодексом поведения, принципом и формой существования. Он ознаменовал особую художественную эпоху. Постоянный конфликт, которым отмечены произведения романтиков, определялся несовпадением мечты и действительности: душа воспаряла к высокому, к бесконечному, а жизнь, возвращая мечтателя на землю, требовала считаться с реальным порядком вещей, сколь он ни отвратителен. Этот конфликт таил в себе множество художественных возможностей. Романтики поняли, насколько многолика, изменчива, текуча внутренняя жизнь личности, которую тяготит невозможность воплотить в реальное свершение собственные прекрасные порывы. Романтическая личность – с ее стремлением к новому, жаждой коренных перемен, тоской по бесконечному – обретает истинную полноту существования, обособившись от хабитуальности, будничности – посредством бегства, бунта или просто психологической дистанции, отделяющей его и «толпу».

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, породившего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, – как реакция на углубление острых противоречий цивилизации. Романтики резко дистанцировались от современного им экономического и социального порядка, считая его не достойным человеческой личности. Протест вызывали, с одной стороны, способы производства, формирование «частичного» человека, лишавшие его целостности и универсальности; с другой – усредненный, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущий к искажению природы человека.

Основной пафос и фундаментальное основание романтизма – увлеченность идеей защиты универсальности человеческой личности. Это один из основных тезисов, которым очень дорожили романтики. Они настаивают на том, что главный смысл поэзии и искусства вообще состоит в воспроизведении глубин человеческого духа, столь великих, сколь и непостижимых. Объективная действительность сплошь состоит из масок, она обманчива, имеет второй и третий планы и по этой причине не может выступать питательной почвой для искусства, а напротив, – отрицательно воздействует на художественное воображение. Отсюда выглядит обоснованным перемещение акцента на возможности внутренней интроспекции в художественном творчестве, культивирование сильных переживаний и страстей, которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, а значит, воплощают некий универсальный опыт. Неизбежное при такой программе разрушение прежних способов формообразования нередко сопровождалось абсолютизацией субъективности.

Психологии личности, живущей в эпоху романтизма, свойственно ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Психология человека переходного неустойчивого времени, полного трагических противоречий, отличается индивидуалистическим характером, метанием между крайностями веры и скепсиса, восторга и иронии, разладом с действительностью и томлением по идеалу, напряженностью и сложностью эмоциональной жизни, рефлексией, обостренным вниманием к субъективному душевному миру, стремлением определить свою нравственную позицию, осознать с помощью свободной жизни чувств нравственные ценности. Е. Кожина пишет: «Человек романтического поколения, свидетель кровопролитий, жестокости, трагических судеб людей и целых народов, рвущийся к яркому и героическому, но заранее парализованный жалкой действительностью, из ненависти к буржуа, возводящий на пьедестал рыцарей средневековья и еще острее сознающий перед их монолитными фигурами собственную раздвоенность, ущербность и неустойчивость, человек, который гордится своим «я», потому что только оно выделяет его из среды

мещан, и в то же время тяготится им, человек, соединяющий в себе протест, и бессилие, и наивные иллюзии, и пессимизм, и нерастраченную энергию, и страстный лиризм, – этот человек присутствует во всех романтических полотнах 1820-х годов» [111, 112].

Тоска побуждает искать спасения в бесцельных скитаниях, в гордом, но обреченном бунте одиночки, в презрении ко всем существующим нормам, принципам, верованиям. «Тема странничества в романтизме – глубоко философская тема, символизирующая странствие человека в мире не ради познания мира (позиция рационализма, науки), а для самопознания, обретения своего индивидуального «я», переживающего мир, как нечто прекрасное. Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Неудовлетворенность человека с самим собой воплотилась у романтиков своеобразным образом – в фантазии, воображении» [146,99], пишет И.А. Монастырская.

Одной из основных идей является идея движения. Эта идея отражает существование человека в постоянно меняющемся мире. В идеологии романтизма, одной из главных тем была тема изгнанничества или добровольного бегства. Романтический герой – вечный скиталец, вся его жизнь – дороги, и любая остановка означает для него потерю свободы.

К. Бальмонт в статье «Романтики» писал: «Любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением, – вот, быть может, первый из этих признаков. Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты ко многим линиям Нового. Воспринимая Землю как самоцельную планету, которую нужно целиком понять и завоевать своим прикосновением, романтики являются тем бродилом, которое, разрушая старое, создает новое. Их родина никогда им недостаточна. Их родина – не их родина, а бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих. Это выражается в романтиках и внешне. Любя Землю, как планету не в частичном минутном ее лике, а в звездно-небесном ее предназначении, они жадно устремляются к новым, еще не познанным ее частям, к иным странам, к чужим краям» [13, 507-508].

Образ человека-странника сопряжен с глубокой тоской по человеческой незавершенности и несовершенству мира, прежде всего, социального. Бальмонт утверждал: «Каждый истинный романтик должен быть путешником, ибо только в путях и странствиях завоевываешь мир и себя, отталкиваешься от обычной черты, чтобы вступить в свежую тайну, в воздухе которой раскрываются новые цветы и поют и кличут необычные птицы, с иной окраской перьев, с иным размахом крыльев. И тем, что мечта всегда уводит романтиков в новые страны, они делаются такими, что поэтический и жизненный лик их уводит людей к новым достижениям» [13, 509].



О. Вайнштейн подчеркивает свойственную романтикам установку «рассматривать предмет свежим взглядом, скажем, путешественника, ребенка, чтобы возник эффект отстранения [36, 64].

Решающую роль сыграла эпоха романтизма в процессе восприятия культурно-художественным сознанием ценностей невозделанной, первозданной природы, которая противопоставлялась цивилизации. Романтический герой, с одной стороны, ищет непосредственного единения со всей Землей, стремится быть гражданином мира, приблизиться к вечности. С другой стороны, он никогда не останавливается на достигнутом. Путешествуя, герой чувствует себя свободным, не погруженным в суетные заботы.

Многие исследователи полагают, что истоки романтизма находятся именно в английском искусстве с его классицистической эстетикой и традициями пейзажной живописи. В пейзажном творчестве английских мастеров романтический пафос соединился с элементами реалистической живописи.

Английское искусство последней четверти XVIII – первой трети XIX столетия вливается в мировое искусство со своим собственным, отчетливо выраженным национальным лицом, своим восприятием действительности, мировоззрением и своей формальной системой. На рубеже XVIII и XIX вв. самые интересные достижения английского изобразительного искусства лежат в жанре пейзажа, прежде всего акварельного. Именно в пейзаже живопись Англии опередила континентальную Европу. Реальные связи с живописью континента воплощал Ричард Паркс Бонингтон (1801-1828), учившийся в Париже у Гро, друживший с Делакруа и запечатлевший в акварелях виды Нормандии и Парижа. Бонингтон был инициатором большого альбома литографий, изображающих старые города Франции, – коллективного труда многих художников под названием «Живописные путешествия». Он оставил прекрасные по рисунку и классически строгие по живописи пейзажи Франции («Партер в Версале», 1826), Италии, особенно Венеции.

Между XVIII и XIX вв. пейзажный жанр в английской живописи стал чем-то вроде «национального стиля», он был представлен целой плеядой мастеров, блестяще владеющих художественной техникой.

Направление развивалось последовательно, начало ему было положено еще в середине XVIII в., когда в Лондоне остановился Джованни Антонио Каналетто (1697–1768). Его городские vedute становятся желаннейшим объектом художественного рынка, и спустя два с половиной века не потерявшим своего значения. Выходец из художественной среды, он начал как сотрудник своего отца – сценографом при оформлении театральных спектаклей в Венеции и Риме. Эта юношеская деятельность оставила важнейший след в творчестве художника, всегда стремившегося создавать в своих композициях глубокие сценические перспективы, производящие

большое впечатление. Каналетто только частично использовал при исполнении vedute «оптическую камеру» – средство для восприятия и более точной передачи пейзажа, предшествовавшее фотографической «камере обскуре». Благодаря этому приему, но прежде всего благодаря исключительной безошибочности письма, верности руки и поразительного света, Каналетто стал играть центральную роль в европейском искусстве.

В 1746 г. он переехал в Лондон, где оставался на долгие годы, чередуя vedute Венеции (которые он исполнял, пользуясь точнейшими рисунками в своей записной книжке) с театрально-эффектными видами английской столицы и сельских резиденций. Вернувшись в Венецию в 1757 г., он почитался там непревзойденным мастером перспективы; Каналетто продолжал писать и рисовать вплоть до своей смерти.

Крупнейшими представителями романтического пейзажа в Англии были Дж. Констебл и Дж. М. У. Тернер.

### Глава III

## ПУТЬ В ИСКУССТВО ДЖОНА КОНСТЕБЛА

Джон Констебл принадлежит к числу величайших живописцев XIX в. Все его творчество, посвященное запечатлению пейзажей его родной Англии, может рассматриваться и как высокое достижение реалистического художественного видения, и как новый этап в осмыслении национального ландшафта.

Джон Констебл (John Constable) (1776–1837) – английский живописец-романтик, родился 11 июня 1776г. в небольшой деревушке Ист-Бергхолте, графство Суффолк, Англия. Отец художника был богатым человеком, владевшим мельницами в Флетфорде и Дедхеме на берегах р. Стур со стороны Суффолка и Эссекса. В юности Констебл много путешествовал по окрестностям, делая зарисовки и этюды. По словам самого художника, эти зарисовки «сделали его художником, за что он очень благодарен». В 1795 г. Констебл отправился в Лондон, чтобы получить образование. Однако вскоре юноша вынужден был вернуться на родину, чтобы помогать отцу на мельнице. В 1796 г. Констебл познакомился с художником Джоном Томасом Смитом (1766-1833), у которого Констебл брал уроки живописи. Смит посоветовал Констеблу не посвящать жизнь искусству, а заняться семейным бизнесом на мельнице. Свою учебу он смог продолжить лишь в 1799 г. после поступления в школу при Королевской Академии в Лондоне. Здесь будущий мастер живописи приобретает навыки в технике рисования. Констебл исправно посещает все занятия, внимательно изучает анатомию, копирует работы старых мастеров. Уже в академии он интересуется пейзажем, т.к. он вырос в сельской местности и любил ее больше всего на свете. Пейзажная живопись в те времена считалась низшим жанром живописи и с финансовой точки зрения совершенно не прибыльной.

Неповторимый стиль художника и его творческий метод сложился во многом благодаря знакомству с произведениями Клода Лоррена (1660-1682), Ричарда Уилсона (1714-1782) и Томаса Гейнсборо (1727-1788). Большое влияние на дальнейшую судьбу оказало знакомство с коллекционером Джорджем Бомоном, который показал ему жемчужину своей коллекции – картину К. Лоррена «Пейзаж с Агарью и Ангелом» (1646), вдохновившую Констебля. Некоторые ранние вещи Констебля навеяны пейзажами французского классициста («Дедхемская долина», 1802). Из отечественных мастеров ему ближе всего был Т. Гейнсборо. Сначала он и работал в манере, схожей со стилем Гейнсборо, но потом выработал свой собственный более реалистичный стиль. Поэтому картины природы, созданные Констеблом, ни в коей мере не повторяют полотен вышеназванных художников.

Констебл считал, что в XVIII в. стремились к живописности, а не к правде, и что на самом деле не бывает двух похожих дней и даже часов, даже двух одинаковых листьев. «Шум воды на мельнице, ивы, старые гнилые доски, скользкие столбы и кирпичи. Я так люблю это. Такие сцены сделали из меня художника», писал он.

В 1802 г. Констебл оставил должность учителя рисования, которую он занимал в школе Great Marlow Military College. Этот его шаг Бенджамин Уэст (1738-1820), в то время занимавший пост президента Королевской академии художеств, счел началом конца карьеры художника. Однако именно в этом году Констебл впервые выставил свои работы. В письме к другу, Джону Данторну, Констебл выразил решимость стать профессиональным художником-пейзажистом: «В течение последних двух лет я гонялся за картинами в поисках истины из третьих рук. Я не пытался воспроизводить природу с тем же величием ума, с которым начинал, я скорее старался сделать свои работы похожими на чужие... Здесь достаточно места для пейзажистов. Главным недостатком наших дней является безупречное исполнение, попытка сделать что-то, выходящее за рамки истинности».

По стилю ранние работы Констебла мало отличались от его зрелых работ: тот же свет, цвета и мазки, которые выдавали влияние на творчество Констебла так называемых Старых мастеров, особенно К. Лоррена. Сюжеты картин Констебла были взяты им из жизни и представляли собой бытовые сценки, что для его времени не было модным, поскольку в моде были романтические сюжеты с дикими пейзажами и развалинами.

Картинам Констебла было чуждо все занимательное, нарочито привлекательное, декоративное, вносившееся в изображение пейзажа художниками XVIII в. Он не выбирал в природе мотивов, соответствовавших какому-то определенному канону красоты, а любил ее в целом. Стремясь создать неповторимые и выразительные пейзажи, живописец внимательно наблюдает за состояниями природы, за миром, который его окружает. На полотне Констебл не только изображает реальный пейзаж, но и стремится выразить свое отношение к природе родной страны. Его интересуют только английские ландшафты, именно поэтому он не путешествует по Италии и другим странам мира, как это делали многие художники, а старается внимательно изучить жизнь родного городка и английской столицы.

В 1803 г. Констебл провел месяц на борту судна Ост-индской компании «Coutts», на котором посетил несколько юго-восточных портов. В 1806 г. он предпринял двухмесячное путешествие в Озерный край. Своему другу, а позднее биографу Чарльзу Роберту Лесли (1794-1859), Констебл позднее говорил, что уединенность гор действует на него угнетающе. Лесли потом писал в «Жизнеописании Джона Констебла» (1845): «Он по природе был очень светским человеком и не мог в полной мере наслаждаться видами,

какими бы величественными они не были, если они были лишены социально-бытовых сюжетов» [257].

В работах Констебла представлены картины из жизни простого народа и самые обычные сельские виды в связи с чем, сам художник не раз говорил о том, что его произведения не предназначены для аристократии. Английскую знать совершенно не интересуют рыбаки, пахари и мельники, а также все то, что окружает простой народ. Художник прекрасно понимал, что полотна, отражающие жизнь простонародья, не могут принести ему официального признания среди аристократии.

Готические соборы, виды городка Солсбери, морской берег в Брайтоне, его родная река Стур, луга, холмы, долины, мельницы и фермы его «любимой старой, зеленой Англии» - все это передано Констеблем достоверно-конкретно, но, кроме того, так, что зритель ощущает свежесть ветра, прохладную тень, залитое солнцем пространство, звук падающей воды, и стремительность несущихся облаков или дождевых туч. Констебл достигал искусной передачи быстро сменяющихся эффектов освещения, ощущения свежести зелени, жизни каждого предмета как бы на глазах зрителя благодаря тому, что одним из первых стал писать этюды на пленэре, на открытом воздухе, опередив, таким образом, в поисках необычайной свежести колорита и непосредственности впечатления художников французской школы.

Констебл проводил зиму в Лондоне, а летом возвращался в родной Ист Бергхоулт, где занимался живописью. В 1811 г. Констебл гостит у Джона Фишера в Солсбери, кафедральный собор и окрестности которого вдохновили его на создание большинства его шедевров («Вид Дэдхемской долины» 1811, частная коллекция; «Вид со шлюза на реке Стур», 1811, Музей Виктории и Альберта, Лондон).

В 1809-1816 гг. он достиг мастерства и выработал собственную индивидуальную манеру, сосредоточившись на пейзажах, которые восхищали его мальчиком: деревенские тропинки, поля и луга вдоль Стура, баржи, которые тянут на веревках лошади, и корабли, проходящие шлюзы Флетфорда или Дедхема. Констебл мыслил жизнь природы неотрывно от жизни человека. Люди в его картинах – сельские труженики, спокойные, неторопливые, относящиеся к своему труду с той же ответственностью, с какой сам художник подходил к своему творчеству. В 1813-1814 гг. он заполнил почти 200 пейзажными рисунками два альбома, полностью сохранившиеся. К их числу относится «Пейзаж с двойной радугой» (1812, Музей Виктории и Альберта, Лондон), написанный на бумаге, приклеенной к холсту. На многих этюдах автор проставлял не только год, месяц, число, время дня, но даже и направление ветра в тот момент, когда он фиксировал данный вид, явление природы.

Природу живописец видел как живой организм, живущий своей жизнью, к ритмам которой должен приспособливаться человек. Так, в картине «Мельничный поток» (1811, *Галерея Тейт, Лондон*) стремительное движение воды словно определяет и манеру письма Констебла: мазки кладутся ритмично, широкими пятнами, создавая крупные красочные массы. Эта картина, которая была для художника лишь этюдом, сегодня воспринимается как законченное выражение его художественного восприятия, поражающее своей эмоциональностью.

В картине «Постройка лодки» (1815, Музей Виктории и Альберта, Лондон) скрыта возможность глубокого, религиозного переживания: человек, строящий свою лодку на Стуре, не может не вызвать у зрителя ассоциации с Ноем, строящим ковчег перед Великим потопом.

Картина «Вересковая пустошь в Хемпстеде» (1816, Музей Виктории и Альберта, Лондон) – деревенский уголок милый сердцу художника. За свою длительную творческую жизнь Дж. Констебл написал несколько работ, посвященных этому мотиву, художник стремился к реальному отображению окружающего мира, к предельной точности в передаче деталей и световых рефлексов.

В 1816 г. состоялась свадьба Констебла с Марией Бикнелл. Медовый месяц они провели на южном побережье, а морские пейзажи Уэйтмута и Брайтона вдохновили Констебла на развитие живописной техники и манеры: чистого яркого цвета и динамичного мазка. В этот период в картинах Констебла появляется настроение.

Констебл черпал вдохновение в природе родных мест, он часто изображал на своих полотнах местность Суффолк, которые принесли ему наибольшую известность. Его работы прославили Дедхем Вэйл, который называют Землей Констебла. Одной из таких картин является «Флэтфордская мельница» (1817, *Галерея Тейт, Лондон*). Несмотря на то, что художник стремился показать природу без прикрас, в ее естественных проявлениях, он все же не мог скрыть своего умиления при виде сельского ландшафта, освещенного яркими лучами полуденного солнца, кое-где на его картинах мы видим одинокие фигуры скромных тружеников. Жизнь природы, по мнению Констебла, есть неотъемлемая часть жизни человека. В картинах Констебла часто присутствует вода, потому что она давала ему возможность писать игру света. Композиционное пространство в картинах Констебла не делится на отдельные планы, а плавно перетекает из близкого в дальний, огибая и вырисовывая отдельные живописные предметы – контуры домов и деревьев приобретают особую плавность и текучесть, уходя вдаль и ввысь. Плоскость картины не размыкается, в полотнах отсутствует иллюзия бескрайности и безграничности.

Со временем Констебл стал ощущать несогласованность между непосредственным восприятием и принятыми картинными условностями,

поэтому пришел к решению писать картины в двух вариантах. Первый вариант считался эскизом, который соответствовал формату будущего произведения и отражал собственно художественные воззрения, а второй вариант был законченным произведением, отражавшим замысел художника и соответствующим художественным канонам того времени. Как правило, во втором варианте пейзажей художник не изменял основного мотива, но давал более точную моделировку фигур и предметов, большую локальную определенность цвета. Возможно, двойное воплощение пейзажей Констебла – в эскизе и законченной работе, было связано с тем, что художник внутренне осознавал неоднозначность своего творчества как пейзажиста. С одной стороны, его произведение – это зеркало природного ландшафта, как он есть, – такова концепция эскиза, а с другой стороны, живописная картина – это уже как бы самостоятельный мир, построенный по художественным законам, воспринимающийся зрителем иначе, чем реальный пейзаж.

После 1816 г. Констебл начал воплощать свою концепцию сельского Суффолка в серии холстов, достаточно монументальных, чтобы произвести впечатление на выставках в Королевской академии. Свою первую картину «Белую лошадь» (*Лондонская национальная галерея*) он продал лишь в 1819 г. Она ознаменовала серию работ, которые из-за размера Констебл называл «шестифутовиками». В то же году он был принят в Королевскую академию художеств. Его самой известной работой этого периода является «Повозка сена» (1821, *Лондонская национальная галерея*). Сохранились эскизы, которые являются отражением творческих поисков художника, его стремления найти такой способ художественного изображения действительности, который помог бы точнее выразить замысел и реалистично передать картину мира природы и людей. Для эскиза данной работы характерна утонченная, близкая к монохромности гамма серебристых, дымчато-серых тонов. Сама же картина написана в более сложной, но чрезвычайно гармоничной гамме цветов, в ней резче проявлены контрасты света и тени, более четко разработана система построения пространства. Большое значение в этой работе имеет изображение воды и неба с плывущими по нему облаками. Написанная теплыми рыжеватыми оттенками земля в картине противопоставлена прохладным тонам неба, а вода связывает голубизну неба, цвет земли и зелень деревьев воедино. Изображая первый план, художник пристально вглядывается в натуру, как бы приглашая зрителя рассмотреть все подробности. Разнообразно разработан средний план, где взгляд, следуя направлению движения повозки, обращается к высоким деревьям в левой части картины, скользит по мосткам и дому и, следуя овальному берегу пруда, вновь возвращается к первому плану, а от него находит новый путь – к противоположному берегу, возле которого стоит лодка, и затем, к зеленому лугу

и лесу вдаль в правой части картины, открывающей далекий горизонт. На этом полотне, как и на некоторых других, художник изобразил ферму Уилли Лотта. Жизнь на ферме была для Констебла символом сельского мира, преданности своему дому, своей родине и судьбе.

В то время в Лондоне гостил французский художник Теодор Жерико (1791-1824). Ему понравилась картина Констебла, и он пригласил художника в Париж. Один из дилеров, Джон Эрроусмит, купил четыре работы, в том числе и «Повозку сена», которая была выставлена на Парижском салоне в 1824 г. и получила золотую медаль. О художественной манере Констебла Эжен Делакруа (1798-1863) так писал в своем дневнике: «Констебл говорит, что превосходство зеленого цвета его полей достигается сочетанием множества зеленых красок различных оттенков... То, что он говорит здесь о зелени полей, приложимо ко всякому другому цвету». Картины Констебла не произвели должного впечатления на английскую публику, но на парижских выставках 1824 и 1825 гг. они явились подлинным откровением для французских романтиков, с которыми Констебла сближала искренность в выражении чувств и общность некоторых технических приемов. Романтики Т. Жерико и Э. Делакруа в работах Констебла увидели необыкновенного мастера света, живописная манера художника сразу была перенята и использовалась в дальнейшем как основа для передачи пространственных отношений. Восхищение его работами выразил писатель французский писатель Мари-Анри Бейль Стендаль (1783-1842) в своем обзоре салона: «Англия прислала нам в этом году великолепные пейзажи, принадлежащие Констеблу. Не знаю, можем ли мы им что-нибудь противопоставить. Правдивость сразу же поражает и увлекает в прелестных этих произведениях... в них нет ничего идеального, но прелестный его пейзаж с собакой слева передает природу как зеркало».

За всю свою жизнь Констебл продал лишь двенадцать работ в Англии, тогда как во Франции за несколько лет продал двадцать картин. Несмотря на это он отказался от предложения ездить с турне по другим странам, предлагая свои работы. Он предпочитал оставаться бедным в Англии, чем богатым за границей.

Один из лучших английских пейзажистов Констебл считал, что настоящий мастер пейзажа должен быть смиренным учеником природы. Противник академической живописи, он постигал световые и цветовые законы ее изображения и задолго до импрессионистов стремился выразить «первое впечатление» от увиденного пейзажа. «То, что я пытаюсь передать в своих картинах, – писал художник, – это свет, роса, легкий ветерок, цветение, свежесть; ничто из этого до сих пор не было передано на полотне ни одним живописцем». Констебл не интересовался другими краями, не ездил в заграничные поездки, он рисовал свою «старую Англию».



Сочетание монументальности с простой красотой природы характерно для картины «Собор в Солсбери из сада епископа» (1823, *Музей Виктории и Альберта, Лондон*). Собор был одним из самых его любимых объектов. На протяжении 1820-х гг. он написал три вида собора, т.к. подобно импрессионистам, Констебл мог писать одно и то же место в разных ракурсах или при разном освещении.

Одна из самых динамичных картин Констебла «Прыгающая лошадь» (1825, Королевская академия художеств). При своей кажущейся простоте, при внимательном рассмотрении это полотно поражает, как самобытной техникой и необычной композицией, так и скрытым, завуалированным философским смыслом. Мир Констебла далеко не так идиллически умиротворен и однозначен, как может показаться на первый взгляд, в нем скрыта динамика, борьба и трагедия.

На картине «Собор в Солсбери» (1826, Метрополитен, США) собор изображен в просвете между деревьями, осенняя листва которых написана легкими, почти прозрачными мазками. Коровы, пьющие из озерца на переднем плане, вносят в картину пасторальный оттенок. Слева художник поместил прогуливающуюся пару – епископа Солсбери Фишера с женой, которые стоя под сенью деревьев, рассматривают собор. Здание на фоне неба с летящими облаками выглядит особенно легким, наполненным солнцем и воздухом, а его вид в обрамлении деревьев еще больше притягивает взгляд. В этой картине художник сопоставляет природу и архитектуру, словно говоря: творение рук человеческих должно быть уравновешенным и выверенным во всех его частях, только тогда оно будет эстетически привлекательным, а дерево, даже растрепанное, с сухими и обломанными ветками – все равно красиво. Мир природы кажется необыкновенно торжественным и величественным, он как бы отдален от человека.

На полотне «Кукурузное поле» (1826, *Лондонская национальная галерея*) (сам художник назвал полотно «Пьющий мальчик») Констебл запечатлел родную местность – долину, ведущую из Ист-Бергхолта в Дедхем. Пейзаж на полотне более всего приближен к реальности. Здесь показаны картины природы родных художнику окрестностей: тропинка, прячущаяся в кустарнике и бегущая к золотистому полю, стадо овец, маленький пастушок в ярко-красном жилете, жадно-пьющий воду. Люди, хорошо знающие изображенные мастером места, утверждают, что по сей день, они сохранились такими, какими были во времена живописца. Известно, что работу он выполнял не на пленэре, а в студии, используя многочисленные наброски. Картина создавалась с целью продажи, однако, экспонировавшись пять раз, так и не нашла покупателя. Тем не менее, когда художник представил ее вместе с другими работами на выставке в Париже, то оказался удостоенным Золотой медали Карла X. На родине живописца была организована подписка для сбора средств на ее покупку.

Среди подписчиков значился выдающийся поэт Уильям Вордсворт, с творчеством которого, говоря об искусстве Констебла, часто проводят параллели: оба благоговели перед природой и учились у нее.

В 1828 г. умирает жена Констебла, оставив его с семьей детьми. Констебл очень тяжело переживал ее смерть. В письме брату он писал: «Ежеминутно ощущаю я потерю моего усопшего Ангела. Одному богу известно, как теперь будут расти мои дети... Весь мир рухнул для меня». Всю оставшуюся жизнь после смерти Марии, он носил траур, и как утверждал Чарльз Роберт Лесли (1794-1859) «предавался меланхолии и тревожным размышлениям». Он самостоятельно заботился о своих детях до конца жизни.

Интерес Констебла к игре света и цвета роднит его с Тернером, и даже техника Констебла порой приближается к светописи Тернера («Берег в Брайтоне», 1827, Музей Виктории и Альберта, Лондон). Постепенно Констебл начинает больше тяготеть к темным тонам и романтическим порывам. Колорит становится особенно мрачным после смерти жены художника.

Констебл начал делать эстампы со своих картин, подготавливая их к печати в составе альбома «Английский пейзаж». Он работал с мастером Дэвидом Лукасом, который сделал 40 эстампов его пейзажей. Констебл говорил, что Лукас представил его миру без недостатков.

В 1829 г. Констебл был избран членом Королевской академии художеств, а в 1831 г. был назначен инспектором академии, где снискал большую популярность среди студентов. Констебл стал читать лекции по истории пейзажной живописи. Эти лекции были весьма популярны у широкой публики. На одной из таких лекций он сформулировал три правила: 1) пейзажная живопись столь же технична, сколь и поэтична; 2) изображение не может в одиночку породить художественное мастерство, которое выдержало бы сравнение с действительностью; 3) ни один из великих художников не был самоучкой.

Радостным настроением и ощущением единения человека и природы проникнута работа Констебла «Хижина среди хлебного поля» (1832). Центральное место в композиции отведено изображению небольшой хижины, со всех сторон окруженной желтой спеющей пшеницей. Этот маленький домик, привязанный к изгороди ослик, птичка, прячущаяся в траве, олицетворяют человеческое счастье, земной рай.

Эти работы показывают детальное изучение Констеблом формирования облаков, красок лугов и деревьев и световых эффектов на листьях и воде. Скромные по размерам пейзажи Констебла близки к этюдам с натуры, а этюды имеют самостоятельное значение, хотя многие из них предназначались для какой-то большой картины («Вид на Хайгет с Хемпстедских холмов», 1834, *Гос. музей изобразительных искусств*

им. А.С. Пушкина, Москва). Передача мгновенного состояния природы придает каждому из них особую прелесть незавершенности и остроты. Сам художник писал о себе: «Возможно, жертвы, которые я приношу ради света и яркости, слишком велики, но ведь они главное в пейзаже». И далее: «Мое искусство никогда не пытается польстить имитацией, никогда не ублажает гладкостью письма, никому не угождает скрупулезностью исполнения».

Особое внимание в пейзажах художник уделяет изображению неба. Констебл является автором термина, обозначающего этот вид творческой работы: рисование неба – скайинг (от английского sky – небо). Краски неба переданы необычайно свежими, сочными и насыщенными тонами. Создается впечатление, будто бы кусочек настоящего неба был вырезан, перенесен и приклеен на холст, настолько реалистично пишет художник картины природы. Причем небо у Констебла, в отличие от Джона Селла Котмена (1782-1842) и Джона Крома (1768-1821), динамично и подвижно. Этот эффект достигается благодаря использованию живописцем разнообразных цветовых оттенков, которые мягко сменяют друг друга, и изображению белых облаков, разбросанных на серовато-синем или прозрачно-голубом фоне.

Красно-коричневатые и серебристые тона Констебла напоминают своим мастерством венецианцев. Сочетая зеленое с белилами, он умел передать влажность зелени, на которой как будто сверкают капли росы. Особенно в конце своей карьеры он считался как мастером акварели, так и масляной живописи.

В 1835 г. Констебл дал свою последнюю лекцию студентам Королевской академии, в которой он восхвалял Рафаэля, а академию называл «колыбелью Британского искусства».

Одно из лучших произведений позднего периода творчества Констебла – «Стокбай Нейленд» (1836, Институт искусств, Чикаго). Здесь художник изобразил деревушку по соседству с его родной деревней, людей, лошадь, запряженную в телегу, и уходящую в чащу леса дорогу. Масштаб персонажей картины несоизмерим с масштабом природы – с бескрайним облачным небом и бесконечным сельским пейзажем. Картина удивительно передает ощущение летнего полдня, когда в поле царит яркое солнце, а лесная чаща манит прохладной тенью.

В английском искусстве Констебл стоит особняком, у него не было настоящего продолжателя на родине. Однако творчество знаменитого английского пейзажиста оказало большое влияние на формирование художественно-изобразительного метода импрессионистов и мастеров барбизонской школы, которые так же, как и Констебл, стремились отразить на полотне изменчивость состояний природы. Импрессионисты благодарны Констеблу за то, что он открыл им новые горизонты в

живописи. Его манера письма – мелкие отрывочные мазки – имела огромное влияние и на появившееся впоследствии во Франции движение пуантилистов (1885).

Хотя живопись Констебла реалистична и правдива, исследователи причисляют художника к романтикам, настолько в его творчестве ярко выражено стремление искренне передать свои чувства и впечатления от увиденного, а также желание показать духовно свободного человека, составляющего единое целое с миром природы.

Он стоит рядом с Д.М.У. Тернером как один из величайших английских пейзажистов XIX в. Констебл умер в Лондоне 31 марта 1837 г.

\*\*\*

*Таким образом:*

*В отличие от пейзажной живописи XVIII в., Констебл обратился к непосредственному наблюдению природы, первым стал писать пейзажи с натуры. Свои картины, простые по мотивам и величественные по композиции, полные ощущения гармонического единства природы, Констебл писал на основе исполненных им на открытом воздухе этюдов, смелыми мазками воссоздавая свежесть и живую динамику красок, градации света, изменчивое состояние световоздушной среды. Новаторское творчество Констебла, предвосхитившее искания европейского искусства второй половины XIX в. в области пленэра, не получило признания на родине художника. Картины Констебля были впервые по достоинству оценены во Франции и оказали существенное влияние на сложение барбизонской школы.*

## Глава IV

### ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА ТЕРНЕРА

Расцвет английской пейзажной живописи пришелся на долгие годы выдающейся творческой деятельности Уильяма Тернера. Успех этого направления был обусловлен, помимо всего прочего, и тем, что в Королевской Академии сложилась определенная система преподавания. Английские живописцы с воодушевлением восприняли эстетику романтизма и предромантизма, они использовали любую возможность для того, чтобы выразить свои чувства и передать воспоминания, так появилось понятие «живописного» пейзажа. Впоследствии это определение утратило свое первоначальное значение, стало тривиальным и скорее подходило для обозначения «художественной открытки», хотя изначально «живописным» пейзажем называли природный ландшафт, волнующий художника до глубины души.

От тьмы к свету – ни один художник в истории западноевропейского искусства не совершал такой эволюции в своем творчестве, как Дж. Тернер. Если сравнить одно из его ранних произведений, выдержанное в спокойных тонах, «Часовня Св. Ансельма, часть свода придела Томаса Беккета, Кентерберийский собор» (1794) – с насыщенной яркими цветами картиной 1840 г. под названием «Водопад Клайда», с трудом верится, что эти две работы писались одной и той же рукой, настолько велико их внешнее различие. Тем не менее, столь явная разница лишь отражает то непрерывное внутреннее развитие, которое претерпело творчество Тернера; такие особенности, как ослепительный цвет, разнообразие оттенков и нечеткие формы его поздних образов, невольно наводят на мысль, что художник предвосхитил французских импрессионистов и абстракционистов. Творчество Тернера показывает, какие цели ставил перед собой художник, как добивался их и насколько чудесно воплощал их в своих творениях уже зрелый художник.

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер (Joseph Mallord William Turner) (1775–1851), знаменитый живописец, мастер рисунка и гравюры, одна из наиболее ярких фигур в романтической пейзажной живописи XIX в., родился 23 апреля 1775 г. в Лондоне, в районе Ковент-Гарден, в семье цирюльника. Его творчество, чрезвычайно разнообразное по стилистике, отмечено смелыми, опережавшими свое время поисками и открытиями. В 1785 г. из-за семейных неурядиц, вызванных болезнями родных, Тернера отправили жить к дяде в Brentford, торговый городок к западу от Лондона. В Brentford он проявил интерес к живописи. Первые уроки живописи юный художник брал у Томаса Малтона (1748-1804), славившегося небольшими рисунками с изображениями архитектурных городских построек. Тернер начал с традиционных для Англии XVIII в. так

называемых топографических пейзажей, главной задачей которых была точная передача портрета местности.

В период с 1789 по 1793 гг. Тернер учился в школе Королевской академии, где он посещал лекции Джошуа Рейнольдса (1723-1792), первого президента Королевской академии, оказавшего значительное влияние на Тернера. В дальнейшем художник внимательно изучил весь курс лекций Рейнольдса, посвященный идеалистическому направлению в искусстве. В Королевской академии учили рисовать сначала с гипсовых слепков античных статуй, затем по мере приобретения нужных навыков, с обнаженной натуры. Процесс обучения занимал около двух с половиной лет. Среди преподавателей Тернера были Джеймс Бэрри (1741-1806) и Генри Фюзели (1741-1825).

В отличие от Констебла к Тернеру признание пришло рано. С 11 лет он стал выставлять свои акварели в цирюльне отца, где они продавались по два-три шиллинга за штуку, копировать и раскрашивать эстампы; с 15 лет – участвовать в ежегодных выставках Королевской академии искусств, где он представлял свои лучшие акварельные работы. Тернер был на редкость одаренным ребенком, при этом ему хватило терпения и рассудительности для того, чтобы изучать многие предметы: рисунок, гравюру, акварель, топографию, живопись, различные вспомогательные дисциплины, имеющие отношение к пейзажному жанру.

В 1791 г. Тернер стал подрабатывать в качестве сценического художника в театре «Пантеон Опера» на Оксфорд-стрит. Знакомство с театром сильно повлияло на его дальнейшее творчество: его не пугали большие обширные размеры холста, свет передавался более драматично, а размещение актеров на сцене и постановка театральных реквизитов повлияли на композиционное построение картин. Впоследствии, в своих зрелых творениях, Тернер, когда ему хотелось акцентировать внимание на фигурах людей или предметах, ставил их только впереди – слева, в центре или справа.

На выставке в Королевской академии в 1792 г. Тернера поразила акварель «Битва за аббатство» Майкла Анджело Рукера (1746-1801). Рукер искусно и тщательно передал разнообразие тонов в каменной кладке (тон представлял собой постепенный переход от светлого цвета к темному). Подражая Рукеру, Тернер воспроизвел множество оттенков не только в копиях, но и во многих акварелях, выполненных позже, в 1792 г. Очень скоро молодой художник достиг такого уровня мастерства в многообразии передаваемых оттенков, что превзошел своего учителя. Технический прием, используемый для подобной тональной вариации, известен как «градация цветов» и обусловлен особенностью, присущей акварельной живописи. Акварель по своей природе прозрачная среда, поэтому художнику надо идти от света к тьме. Вместо того, чтобы смешивать на

палитре все цветовые оттенки, необходимые для данного изображения, Тернер, копируя Рукера, смешивал одновременно только один тон, а потом накладывал его в нужных местах на бумажный лист. Пока набросок сох, он продолжал работать с одним этим цветом из всей цветовой гаммы – подрисовывал его в разных местах на других акварелях, которые стояли у него в мастерской. К тому времени, когда возвращался к первому листу, тот уже высыхал. Тернер слегка затемнял на палитре взятый им цвет, наносил его на первую акварель, а затем на все последующие листы. Такой метод работы экономил много времени, т.к. не требовал одновременного создания широчайшего спектра тонов, что в свою очередь потребовало бы от художника палитру огромных размеров и множество кистей, каждую для отдельного тона. Этот метод не только позволял работать с большим количеством акварелей, но и помогал усиливать пространственную глубину – т.к. заключительные мазки всегда самые темные, из смешиваемых, на палитре, и размещение их на переднем плане изображения давало максимальный эффект удаления одного мазка от другого. В акварелях, написанных после 1792 г., заметна способность передавать тончайшие оттенки цвета в пределах очень узкого спектра при переходе от светлого к темному, что позволяло создавать эффект ослепительного сияния света. Достигнутое разнообразие оттенков позволило художнику открыть для себя новые возможности в передаче цвета.

Тернер работал акварелью, пользуясь предварительными зарисовками с природы. Благодаря упорству и трудолюбию художник невероятно развил наблюдательность и свою феноменальную память, научившись улавливать эмоционально сложные состояния природы и быстро меняющиеся светотеневые эффекты. Постепенно его акварели стали включать все больше элементов «живописного» пейзажа – дикие заросли по берегам рек, небольшие водопады, руины, проникнутого тонкими настроениями. Академики заметили талантливое живописца и по достоинству оценили его произведения. В 1793 г. Королевское общество искусств наградило семнадцатилетнего художника Большой серебряной палитрой за нарисованный им пейзаж.

В 1790-х гг. огромное влияние на Тернера оказали такие художники, как Томас Гейнсборо (1727-1788), Филипп Жакоб де Лутербург (1740-1812), Генри Фюзели (1741-1825), Ричард Уилсон (1713-1782). Пейзажи Гейнсборо, которого вдохновляли голландцы, привили Тернеру любовь к подобным видам, тогда как Лутербург повлиял на его манеру изображать фигуры людей. Тернер применял тот или иной живописный стиль в зависимости от выбранного сюжета. Время от времени в его работах можно встретить и манеру изображения человека, свойственную Фюзели.

В 1790 г. Тернер посещал последние лекции, которые читал Рейнолдс. Для того, чтобы понять дальнейшее развитие Тернера как художника,

важно воспринимать его в контексте учения Рейнолдса. В своих лекциях Рейнолдс не только излагал программу обучения будущих художников, но и отстаивал идеалистическое направление в академическом искусстве, которое развивалось со времен итальянского Ренессанса. Это направление можно назвать «теорией поэтической живописи». Живопись и скульптура, утверждали его сторонники, во многом сродни поэзии, вследствие чего их приверженцам следует добиваться наиболее полного соответствия идеалам гуманистического искусства, а именно возвышенности изложения, величественной звучности стиля, смысловой выразительности, языковой ритмичности, назидательности – всего, что присуще самой возвышенной поэзии и поэтической драме. В картинах Тернера этого периода видно, как он воплощает на практике подобную теорию. В его пейзажах отсутствуют современные ему стороны жизни. Он черпает свои сюжеты из истории, литературы, поэзии, добиваясь визуальной гармонии. Многие свои работы он насыщал ассоциативными символами, часто встречающимися в поэзии.

В акварели «Собор Лландафф» (1796) проступает тема краткости человеческой жизни и всей цивилизации. В 1800 г. Тернер написал акварель «Замок Кэрнарвон» и выставил ее в Королевской академии. В 1802 г. Тернер уже академик, в 1809 г. – профессор в академических классах, несмотря на то, что молодой человек не интересовался науками и тем более теорией живописи. В течение 60 лет, начиная с 1790 г., Тернер постоянно участвовал в выставках, проводимых Королевской академией.

Акварель играла важную роль в творческой судьбе Тернера. Подхватив эстафету у английских мастеров XVIII в., он открыл новые грани и возможности этого национального вида живописи. Путешествуя пешком по Англии, Тернер делал много зарисовок. Несколько позднее эти эскизы художник использовал для своих пейзажных композиций. Первые работы, выполненные в этом жанре, отличались тяготением к светотеневым эффектам.

На дальнейшее становление живописца немалое влияние оказало общество знаменитого мецената, доктора Томаса Монро (1759-1833), который объединил вокруг себя молодых людей, имевших способности к живописи. Начинающие художники копировали работы известных мастеров. Тернер часто снимал копии с работ Джона Роберта Козенса (1752-1797), что помогло ему отойти от топографического пейзажа и постепенно перейти к более свободному использованию света, размывок, локального пятна. Огромное влияние на Тернера оказало также учение Уильяма Соури Гилпина (1762-1843) о гармонии красок, советовавшее «сводить всю картину к основному, или ключевому тону, который в пейзаже всегда надо брать с безоблачного участка неба».

Выросший близ устья Темзы, художник с детства полюбил море и парусники. В 1769 г. Тернер написал первую работу масляными красками



«Рыбаки в море» (*Галерея Тейт, Лондон*). Точность, достоверность и выразительность в изображении небольшого рыбацкого суденышка, которое в лунную ночь плывет по огромным волнам, заслужили множество положительных откликов, что и способствовало в дальнейшем его скорому вступлению в академию. Тернер подчеркивает светотеневые контрасты ночного освещения, дает почувствовать беспредельность мира, строит композицию на вихрящихся, эллипсоидных элементах. Тернер воплотил в этой картине свое трагическое ощущение неустойчивости бытия в зыбкости набегающих пенистых валов, столкновении резких диагоналей мачт и парусов и безнадежности усилий, копошащихся в лодках людей, выхваченных из мрака надвигающейся бури случайно прорвавшимся лучом. Характерный овал композиции особенно ясно виден в подготовительном рисунке с его черной громадой поверженного на бок корабля и стремящейся наперерез ему по орбите огромной кривой волны утлой лодочки, белый парус которой стремительно несется к своей гибели и точно взывает о помощи. Эта картина отмечена влиянием голландской морской живописи XVII в., в ней выделена тема противоборства человека и природы. Последующие произведения мастера были проникнуты метафоричностью. Свойственной мышлению художника-романтика, который считал, что пейзаж может выразить чувства автора не меньше, чем картина с определенной тематикой. Между тем сам живописец еще на протяжении нескольких лет продолжал соединять пейзаж с историческим, библейским или мифологическим сюжетами.

«Все ему далось сразу и навсегда» [166], писал Всеволод Николаевич Петров (1912-1978). Но это не совсем так. Жизнь его полна загадок. Он был нелюдим, странен, вел жизнь отшельника, анахорета и в свои многочисленные путешествия часто уезжал тайно, внезапно.

Биографические сведения о художнике скудны, зато наследие его огромно, более 21 тысячи произведений на исторические, мифологические, жанровые сюжеты, но главное – пейзажи. Тернер тщательно изучал природу, но ему были нужны лишь некоторые стороны видимой реальности, от которой могла бы отталкиваться его фантазия, создающая пейзаж, существующий только у Тернера. У него нет пейзажей с близкой точки зрения. У Тернера сцена почти всегда обнимает несколько десятков миль, она представляет огромные пространства, и над этой бесконечной перспективой царит величавый круг солнца. Таким образом, Тернер все дальше уходит от детальной описательности.

На формирование художественного стиля Тернера большое влияние оказали работы Клода Лоррена (1600-1682), Ричарда Уилсона (1714-1782), Томаса Гертена (1775-1802), произведения художников-маринистов, искусство мастеров голландской школы. Тернер внимательно изучал мастеров прошлого и современных художников. Ему удалось сделать реше-

тельный шаг вперед по направлению, намеченному его старшими коллегами, английскими художниками-пейзажистами. Особенно его восхищал французский живописец К. Лоррен. Тернера поражало умение французского художника создавать в своих картинах световые эффекты, придающие им разнообразные эмоциональные звучания. Живописное созвучие солнца и воздуха, солнца и воды в работах Лоррена стало центральным мотивом пейзажей великого британского художника. Если для Лоррена пейзаж – своего рода религиозное высказывание о божественной гармонии мира, то для Тернера его подражания Лоррену – скорее апофеоз природных красот и возникающих при этом эмоциональных и духовных переживаний. Ему нравилась экзальтация, которую вызывал у него этот эксперимент со светом.

По словам современников, увидев картину Лоррена «Отплытие царицы Савской» (1648, *Лондонская национальная галерея*), Тернер не смог удержаться от слез. Художник объяснил свою реакцию тем, что ему никогда не создать что-либо подобное. Спустя годы, Тернер завещал свою «Дидону, основательницу Карфагена», которую считал непревзойденным шедевром, Лондонской национальной галерее с условием, чтобы она висела рядом с картиной Лоррена.

Тернер тщательно изучал доступные ему картины Лоррена, а также альбомы с гравюрами «*Liber Veritatis*» («Книга истины»), выполненными лондонским гравёром Ричардом Эрлом в 1776 г. Гравюры были выполнены с рисунков Лоррена, относившихся к зрелому периоду его творчества. Позднее Тернер предпринял выпуск альбома «*Liber Studiorum*» («Учебник по рисованию») (1812), выполненный в той же технике, что и альбом рисунков Лоррена – меццо-тинто. Тернер мечтал создать своего рода энциклопедию пейзажа, показать все разнообразие его возможностей и широту диапазона. Он хотел доказать, что пейзаж может вызвать самые разные переживания и чувства, рождать разнообразные идеи и образы. Гравюры были сгруппированы по тематическим разделам – архитектурная живопись, историческая, пасторальная (мифологическая и бытовая), морские пейзажи и горные.

В 1791 г. Тернер предпринял свою первую этюдно-эскизную поездку по Англии. Совершил поездки по Уэльсу в поисках нужных ему видов. Во время каждого путешествия заполнял несколько альбомов топографическими набросками и акварельными зарисовками. По возвращении в Лондон, взяв их за основу, рисовал тщательно продуманные картины и акварели. Судя по воспоминаниям знавших его людей, Тернера во время поездок интересовала только живопись: «Я вспоминаю Тернера как молодого человека, совершенно равнодушного к своей внешности и манерам; одевался он небрежно и неряшливо и даже не знал, какого цвета на нем куртка или костюм; он просто был милым юношей... он не мог

говорить ни о чем другом, кроме как о своих рисунках и о тех видах, которые ему так хотелось бы зарисовать. Он казался необразованным молодым человеком, который стремился лишь к одному – к совершенствованию в живописи» [223,80]. Тернер обладал незаурядным интеллектом, но его знания, отрывочные по характеру, и неподдельная приверженность к искусству производили на общество тяжелое впечатление.

В 1798 г. во время летней выставки Королевская академия ввела некоторые изменения в правилах экспозиции, разрешив художникам присоединять цитаты из стихотворений к названиям своих картин в каталоге выставки. Тернер прибавил поэтические строфы к названиям пяти своих картин – стихи Джона Мильтона (1608-1674) и Джеймса Томсона (1700-1748). С помощью одних цитат Тернер подсказывал, каким образом стихи преломляются в живописи и как она возвеличивает образность поэтической речи; привлекая другие строфы исследовал, как поэтическая образность помогает расширить рамки ассоциативного восприятия того, что изображено на картине, и как это вызывает у зрителя всплески изображения, которые вряд ли возникли бы без подобной подсказки. Однако на последующих выставках Тернер перестал сопровождать свои картины стихотворными выдержками.

4 ноября 1799 г. Тернер, ставший к тому времени очень популярным художником, был избран членом-корреспондентом Королевской академии. В 1801 г. Тернер выставил в академии картину «Морской пейзаж у Бриджуотера» («Голландские лодки в Гейле. Рыбаки вытягивают улов», *частная коллекция*), где передал природу морской стихии. Картина имела шумный успех, а художник Бенджамин Уэст (1738-1820) даже сравнил Тернера с Х. Рембрандтом (1606-1669). 10 февраля 1802 г. Тернер стал полноправным членом академии. Это звание давало ему право выставляться в обход отборочной комиссии, предварительно просматривавшей все работы.

В отличие от Дж. Констебла он много путешествовал по различным странам мира: в разные годы был во Франции, Швейцарии, Голландии, Германии, Бельгии и Италии – центре мирового искусства. Во время поездки он познакомился с работами старых мастеров в Лувре, где выставлялись вывезенные Наполеоном бесценные картины, скульптуры и антиквариат со всей Европы. Во время путешествий Тернер сделал более десяти тысяч рисунков и набросков. Материалы из походных альбомов служили художнику основой для картин и акварелей, над которыми он работал в Лондоне, обращаясь, порой к очень давним своим эскизам.

В поисках героического образа природы Тернер обращается к опыту классического искусства. Пытаясь соединить пейзаж с исторической картиной, он вводит в него мифологические персонажи, как это делали Никола Пуссен (1594-1665) и К. Лоррен. Особенно эта тенденция усили-

лась после его путешествия в Швейцарию в 1802 г. Путешествуя по Швейцарии (это была первая из его многочисленных поездок на континент), художник пришел в бурный восторг при виде заснеженных Альпийских гор. Эта неземная красота взволновала его романтическую натуру, и он начал свое «живописное» исследование атмосферных явлений и чудес природы, отказавшись от детальной точности воспроизведения, присущей манере Констебла (ранее – живописи Дж. А. Каналетто), чтобы выразить свои чувства и переживания. Своеобразная природа дикого края, особое сочетание форм и цвета способствовали формированию зрелого стиля.

Пик увлечения классицистическим пейзажем приходится на 1807-1818 гг. Вдохновленный живописью классицизма XVII в., Тернер создает произведения двух видов. К первому относятся огромные, предназначавшиеся для академических выставок полотна, в которых художник пытался поднять пейзаж до уровня «высокого» искусства. Среди них «Пятая египетская казнь», (1800, Музей Индианаполис), «Десятая египетская казнь» (1802, Галерея Тейт, Лондон), «Потоп» (1805, Галерея Тейт, Лондон). В этих произведениях ощущается романтическое противостояние мрака и света, нарушающее классическую гармонию построения композиции.

В ранних работах художника есть особая эмоциональная искренность, это как бы лирические фрагменты свободного самовыражения человека. В основе всех композиций Тернера – даже тех, что сводятся к неясным светлым фантазмагориям, лежит строго проработанный линейный рисунок, четко обозначающий не только пространственные планы, но и каждый объемный предмет. Его ранние произведения отличаются точным воспроизведением мест, но вскоре Тернер перенял у Р. Уилсона более поэтичный и мечтательный подход. Начиная с самых ранних своих произведений, Тернер проявлял живой интерес к атмосферным явлениям и световым рефлексам на водной глади. На картине «Озеро Баттермир со стороны Кромэк Уотер, Камберленд. Ливень» (1798, Галерея Тейт, Лондон) он изображает радугу – разноцветную дугу, появляющуюся на небосводе в тот момент, когда солнечные лучи падают на завесу дождя. Это одно из самых ярких и впечатляющих явлений природы, столь любимой художником. Тернер пытается выразить в картине возвышенное романтическое ощущение слияния с природой. Отсюда и усиленный контраст грозных туч, мрачных гор по сторонам и сияющей дали долины в центре, куда опускается одним концом переливающаяся всеми цветами радуга. Художник очень увлечен здесь передачей воздушной перспективы и поисками нежных градаций переходов света.

Одной из самых ранних работ, заслуживающих внимания, является полотно «Мол в Кале» (*Галерея Тейт, Лондон*), созданное в период с 1802 по 1803 гг. За почти беспредметной композицией Тернера стоял вполне реальный факт. Когда он направлялся в Париж, во время переправы на

материк был сильный шторм. Тернер запишет в дневнике: «Чуть не утонули». Не утонули, а сделанные им наброски послужили основой картины. По его собственным словам, он никогда не упускал случай лично наблюдать за явлениями природы. Несмотря на то, что полное название картины («Мол в Кале. Французские рыбаки готовятся выйти в море. Подходит английский пакетбот»), подразумевает условное разделение художественного повествования на несколько частей, на самом деле этого не происходит. Композиция отражает разные стороны жизни людей и природы. На картине изображены рыбаки, занимающиеся привычным будничным трудом; небо с тяжелыми тучами; паруса, наполненные ветром.

Подобный сюжет характерен для изобразительного искусства голландцев. Однако стиль Тернера отличается от манеры голландских художников-маринистов. Если у последних пейзаж всегда выдержан в одной тональности, то английский живописец строит свое произведение на сложных цветовых переходах: от светло-голубых, красных и белых до тонких оттенков серовато-синего и бежево-коричневого. Именно с помощью необыкновенно разнообразной по тональности гаммы художник изображает мощь и силу природной стихии.

В 1804 г. Тернер открыл собственную галерею, где он собирался выставлять свои лучшие полотна. Публика, принимавшая его гравюры, чаще всего отвергала пейзажи. Больше всего подавляли мастера нападки критиков на его произведения, особенно замечания со стороны коллекционера и художника Джорджа Бомона, критиковавшего яркие цвета его картин.

Начиная с 1805 г. Тернер стал жить за городом в окрестностях Хаммерсмита. Он заказал себе особую лодку – нечто вроде мастерской на воде, плавающая на ней по Темзе, нарисовал много этюдов маслом на открытом воздухе. Хотя его этюды, полные света и жизни предваряли собой импрессионизм, Тернер не придавал им большого значения и никогда не выставлял их. В 1811 г. он приступил к строительству виллы в Твикенхеме, к западу от Лондона. Он назвал свой дом Сэндикомб-Лодж («Дом в песчаной долине»). Это здание сохранилось и доныне, хотя интерьер дома сильно изменился.

В этом же году Тернер разглядел новые изобразительные возможности в технике черно-белой штриховой гравюры. В процессе работы исходный рисунок или картину вырезали или гравировали на металлической пластине, с которой потом воспроизводились копии исходного эскиза. Оригинал получался в черно-белом виде, однако колористические и тональные различия передавались посредством линий, разных по толщине и частоте. Еще в начале 1790-х гг. Тернер размножал свои акварели способом штриховой гравюры, однако в 1811 г. он был поражен степенью тональной выразительности и красоты, которой добился Джон пай, один из его граверов. Пай удачно воспроизвел способом штриховой гравюры

картину маслом «Папская вилла в Твикенхеме». Успех гравера заставил Тернера не только переоценить возможности гравирования, но и чаще воспроизводить свои произведения подобным способом.

Между 1809-1813 гг. Тернер все глубже проникает в «свойства и причины» древесных форм, так что на смену маньеризму в изображении листвы, стволов, самих деревьев, приходят волнообразность линий и возросшее понимание структурной сложности растительных форм. На картине «Излучина реки Люн, вид на замок Хорнби» (1817, Институт искусств Коотаулд, Лондонский университет) деревья Тернера становятся самыми прекрасными выразительными природными существами, которые когда-либо встречались в искусстве. Столь многостороннее видение природы – проявление идеализма Тернера, в котором тонко отражена идеальность форм, сущности, определяющие форму здания, скалы или горы, форму и движение облаков. Ни один живописец не сравнится с Тернером по силе проникновения внутрь этих процессов.

Тернер постоянно совершенствовал свою технику, изучал связь между архитектурой и геологией, природу движения воды и воздуха. К началу XIX в. в своих акварелях он достигает силы и выразительности, обычно присущей живописи маслом. Отбрасывая излишнюю детализацию, он создавал новый тип пейзажа, посредством которого художник раскрывал свои воспоминания и переживания. В свои картины Тернер вводил изображения людей в сценах прогулок, пикников, полевых работ. Внимательно и с любовью изображая человека, художник подчеркивал несовершенство его природы, его бессилие перед огромным окружающим миром – иногда спокойным, иногда грозным, но всегда равнодушным.

Работая в основном с акварелью, Тернер привнес в масляную живопись смелые новаторские идеи. Для передачи атмосферных эффектов он первым отказался от привычного темного грунта и перевел принципы акварельной живописи в масло. В то же время под воздействием масляной живописи изменилась и его акварель: она стала более насыщенной, обрела внутреннее сияние. Он разработал правила использования светлых тонов и технику работы жидким прозрачным мазком. Художник покрывал холсты тонким слоем перламутрово-белой краски, которая имитировала белую бумагу. За светлоту палитры Тернера прозвали «белым» художником. Белый цвет считался не живописным, не поддающимся дисциплине и гармонии. Даже весьма сдержанные попытки Тернера передать яркий, дневной свет и высветлить свою палитру явились поводом для ругательства. Белый цвет казался «слишком активным, не поддающимся дисциплине и гармонии, всегда выпадающим по тону».

Все это было настоящим новшеством в живописи того времени. Тернер осмелился идти против общепринятых художественных традиций. Тогда все твердо придерживались представления, что всякая картина должна быть

обязательно написана в приглушенно-темных коричневатых красках – под стать потемневшему лаку на холстах старых мастеров. Любители живописи носили с собой желтый фильтр, называвшийся «стеклом Клода Лоррена», и вставляли его в глаз вместо монокла, когда смотрели на картины, чтобы видеть их окрашенными в золотистые тона старины.

Стихией Тернера было море, насыщенный влагой воздух, движение туч, взлет парусов, бушующие природные силы – от феерических снежных ураганов до яростных морских бурь. Бури и кораблекрушения были призваны выразить идею «возвышенного и ужасного», очищающего душу через потрясение, вызывая смятение ума и сердца. Картина «Кораблекрушение» (1805, Галерея Тейт, Лондон) показывает его новую ориентацию на яркость, атмосферу и романтический, драматический сюжет. Как бы сопротивляясь урагану, морские волны стремятся назад от берега. Напряженность стихии передается и людям, находящимся на тонущем корабле и в лодках. Необычайный динамизм и экспрессия создаются с помощью ярких красок, контрастно сочетающихся друг с другом: белых и черных, теплых (красных, желтых) и холодных (серых, синих, голубых). В картине «Солнце, встающее в тумане. Рыбаки торгуют рыбой» (1807, Лондонская национальная галерея) три мотива – море, туман и солнце соединяются в гармоническое целое.

В 1807 г. Тернер был назначен профессором перспективы. Программа обучения, составленная им, касалась гораздо более широкого круга вопросов, чем изучение перспективы. Она представляла своего рода переложение курса лекций Рейнольдса и обращалась к излюбленной теме Тернера – вопросам «поэтической живописи». «Главное, к чему надо стремиться в искусстве, – это к верному постижению прекрасного в природе», – писал он в наброске к своей первой вступительной лекции. В свои лекции Тернер попытался включить все от Евклида (325-265 до н.э.) и Плиния Старшего (23-79 н.э.) до последних научных гипотез, открытий и теорий химиков и оптиков начала XIX в., но при этом не игнорировал разницы между законами, открытыми наукой, в частности оптикой, и правилами, пригодными для живописцев. Он рассматривал в лекциях вопросы света, тени и проблемы рефлексов в воде, стекле и металлах; вопрос о соотношении элементарных геометрических форм с формообразованием в изобразительном искусстве; о природе зрения и структуре глаза; о классификации трех основных цветов – красного, желтого и синего – согласно их тональным взаимоотношениям и физиологическим воздействиям; о колорите, который он считал решающим элементом живописи. Тернер интересовался также и химией, он был знаком с химиком Филдом, который занимался производством красок для художников. Тернера всегда интересовало практическое применение новых положений и открытий науки к самому процессу живописи. Тернер был знаком и с самыми

выдающимися учеными-физиками своего времени – Майклом Фарадеем (1791-1867) и Дэвидом Брюстером (1781-1868). Он интуитивно предчувствовал грядущие научные открытия. Кеннет Кларк (1903-1983) сказал, что «именно инстинктивное понимание структуры физического мира нашей планеты, созданной пульсацией и бесконечным взаимопроникновением волн, делает Тернера столь универсальным и связывает его с наиболее выдающимися физиками современности».

Тернер был заметной фигурой в Королевской Академии, он постоянно находился в центре внимания критиков и пользовался уважением в среде коллекционеров. Особую известность он завоевал благодаря картинам, посвященным Наполеоновским войнам – «Трафальгарская битва» (1806-1808, Галерея Тейт, Лондон), «Поле Ватерлоо» (1818, Галерея Тейт, Лондон).

Тернер продолжал поиски непосредственных впечатлений от природы в повседневном английском пейзаже и писал то прелестные, полного мягкого лирического чувства, то внутренне энергичные акварели. В 1807 г. Тернер совершил путешествие по рекам Англии. Именно в это время были созданы этюды с натуры «Виндзор от Лауер-Хоуп» и «Виндзор, верхушки деревьев и небо». Эти произведения выполнены в манере Дж. Констебла. Однако стремясь постичь тайны постоянной изменчивости природы, зависящей от освещения, он пишет этюды облаков, опережая в этом Констебла. Тернер уделял много времени изучению неба как главному ключу в пейзаже. Тернер рассказывал, что для изучения облаков, «он брал лодку, ложился на ее дно на спину, бросив якорь на реке, смотрел в небо часами, а иногда и целыми днями, пока не улавливал какой-нибудь световой эффект, который ему хотелось бы перенести на полотно». Тернера пленяет текучесть облаков, их непрерывное изменение и движение, как бы реализующееся на глазах зрителя. Цель таких опытов – фиксация непрерывно меняющейся цветовой, световой симфонии неба. Этюды с натуры не являются частым жанром в творчестве Тернера. Обычно во время своих странствий он делал небольшие зарисовки и наброски. И уже из заготовленных ранее рисунков составлял большую композицию. Именно из таких набросков появились полотна, посвященные природе Швейцарии.

Излюбленным мотивом произведений Тернера является торжествующая стихия. Даже тогда, когда художник изображает природу в состоянии полного покоя, композиции создают впечатление полной победы света или мрака. Ярким примером является полотно «Морозное утро» (1813, Галерея Тейт, Лондон). Сюжет композиции предельно прост. В картине показано состояние природы в определенное время года (зима) и суток (утро). Несмотря на кажущуюся простоту, картина необычайно выразительна. Высокое прозрачно-голубое небо, земля, покрытая изморозью и тонкой пеленой тумана, – все призвано передать величие и красоту



природы. Высшей похвалой мастерства Тернера стало признание картины лучшей среди композиций, представленных на выставке Королевской Академии, которая проходила в 1813 г.

Тернер с особым трепетом относился к своей работе «Дидона, основательница Карфагена» (1815, Лондонская национальная галерея). Он считал ее неподражаемым шедевром. В первой редакции своего завещания художник наказывал, чтобы его тело завернули в это полотно и в таком виде положили в могилу. Несмотря на многочисленные просьбы, Тернер наотрез отказывался продавать работу, в конце концов, он согласился передать ее в дар Национальной галерее с одним условием: чтобы картина была вывешена рядом с его любимым морским пейзажем Клода Лоррена. Тернер не случайно выбрал классический сюжет, он нередко включал в свои пейзажи исторические эпизоды и сцены из литературных произведений. Время от времени, представляя свои работы на выставках Королевской академии, художник подбирал к ним отрывки из античной или современной ему поэзии.

В картине «Переправа через ручей» (1815, Галерея Тейт, Лондон) дан идеализированный образ природы, основанный на смене кулисно построенных планов с переходом от более темного переднего плана к высветленным задним. Но и здесь замкнутость классицистической композиции разрушается извилистой рекой, прорезающей зелень холмов и уводящей глаз зрителя в безбрежную туманную даль. Особый перламутр тернеровской палитры определило применение грунта белого цвета, который стал колористическим камертоном картины, пронизывая блеклые голубовато-зеленые оттенки куп деревьев и дымчатые дали.

Возрастающее мастерство Тернера постепенно становилось все заметнее, особенно после его первого посещения Италии в 1819 г. Он побывал в Турине, Милане, Риме, Венеции, Неаполе. Тернер изучал работы В. Тициана (1488-1576), Я.П. Тинторетто (1518-1594), С. Рафаэля (1483-1520), современных итальянских художников. Новизна впечатлений, струящийся от жары влажный морской воздух, блеск и сияние средиземноморского солнца, растворяющие в молочном мареве контуры окружающего предметного мира, совершили переворот в его мировосприятии и открыли путь к более поздним живописным открытиям. Романтическая Венеция покорила его на всю жизнь, заставила по-иному увидеть английский пейзаж. Образы Венеции возникали в творчестве художника до конца его дней. После путешествия в Италию его цвет стал чище и более призматическим, живопись стала более яркой, палитра интенсивной с преобладанием основных цветов. Констебл писал о его картинах: «Тернер сошел с ума от своего мастерства, картина написана шафраном и индиго». Отныне стихия света стала одной из главных составляющих искусства Тернера. В его живописи усиливается тенденция к высветлению палитры,

наметившаяся еще до поездки в Италию, он все шире использует цветные тени, все чаще работает пятном чистого тона. Его мазок становится более размашистым, контуры и формы предметов – неопределенной, часто придавая картинам своеобразную незаконченность. Художнику все лучше удается передавать движение и изменчивость природы. Его интересуют воздушная атмосфера, мгновенные изменения в природе, впечатление от света и воздуха, поиск передачи которого через несколько десятков лет захватит целое поколение живописцев.

В течение 1820-х и 1830-х гг. Тернер выпускает одну акварель за другой для очередных своих проектов по изданию комплектов гравюр. Сюда входили изображения портов, рек и виды восточного побережья Англии, нарисованные с топографической точностью; детальные наброски рек Франции; иллюстрации к стихотворным сборникам Вальтера Скотта (1771-1832), Джорджа Гордона Байрона (1788-1824), Сэмюэля Роджерса (1763-1855) и Томаса Кэмпбелла (1777-1844). Тернер снабдил иллюстрациями сочинения В. Скотта и Библию.

Тернер создал серию акварелей «Реки Франции», в которую входила и очень тщательно проработанная акварель «Руанский Собор», сделанная на основе набросков еще в 1821 г. Она часто выставлялась в XIX в. и, возможно, послужила толчком для серии картин Руанского собора Клода Моне (1892-1894). Моне был в Лондоне в 1892 г. и изучал вещи Тернера. В некоторых акварелях Тернер предвосхищает Моне, стараясь запечатлеть одно и то же место в разное время суток.

Работая с акварелью, Тернер придумал более продуктивный способ рисования. Как вспоминает один очевидец: «Там стояли четыре рисовальные доски, у каждой с обратной стороны прикреплена ручка. Тернер, бегло набросав эскиз, брался за ручку и окунал весь рисунок целиком в стоявшее рядом ведро с водой. Потом быстро прорисовывал нужные ему основные цвета, накладывая краску на краску, один тон на другой, пока не заканчивал определенный кусок работы. Оставляя первый эскиз сохнуть, он приступал ко второй доске и повторял ту же операцию. К тому времени когда он откладывал в сторону четвертую доску, первая уже была готова для завершающих мазков» [223,177-178].

Пейзажи занимают главное место в творчестве Тернера. Основной метод при передаче пейзажа – набросок в общих чертах. Этот метод позволял ему высвободить пространство для последующего творчества. Немного погоды он возвращался к своим наброскам, насыщая рисунок деталями и подробностями, взятыми из памяти или возникавшими в воображении. Пейзажи становятся своеобразным фоном для картин, основанных на мифологических и библейских легендах. Картины природы становятся действующими персонажами. Они помогают зрителю понять смысл общей композиции, раскрывают творческий замысел художника.

Наибольший интерес среди подобных картин представляют «Снежная буря. Переход армии Ганнибала через Альпы» (1812, *Галерея Тейт, Лондон*) и «Улисс насмехается над Полифемом» (1828-1829, *Лондонская национальная галерея*). Тема бури поразила воображение художника еще в конце 1790-х гг., когда он писал копию с полотна Дж. Козенса, на котором изображен Ганнибал, взирающий с гор на Италию. На картине изображена огромная черная масса не то грозового облака, не то снежной бури, заслоняющая солнце и поглощающая крошечные фигурки людей. В этой картине автор проводит параллель между бушующей стихией и столь же бурно развивающейся историей человечества. Это зрелый художник, владеющий изобразительным символическим языком.

Во втором произведении Тернер рассказывает о битве двух греческих кораблей с гигантом. В лучах сверкающего солнца поверхность моря кажется расплавленным золотом, и только у самого горизонта художник как бы отрезает и воду, и фигуру Полифема от золотой массы воды яркой синей полосой. Небо на картине решено через всплески голубого и желтого цвета, которые приводят его в состояние бурного свечения. Художник, показывая восход солнца, выражает мысль о победе света над сумраком, добра над злом. В картине есть своеобразное соединение античной мифологии с последними научными данными и конкретными наблюдениями. Один из исследователей Тернера называет это полотно «мифологией цвета». Газета «Таймс» заметила: «Ни один из ныне живущих художников не мог изобразить ничего подобного с такой волшебной силой, с такой легкостью, какими владеет Тернер» [223, 182]. Позже Джон Рескин назвал Улисса «центральной картиной в творчестве Тернера».

Полифем – страшный великан-циклоп, сын Посейдона, одиноко живущий в пещере и пасущий овец. Во время своего путешествия Одиссей прибывает на остров и хитростью ослепляет Полифема. Картина изображает корабль Улисса, отплывающего от обманутого и ослепленного Полифема. Тернер написал дым, поднимающийся от горы циклопа, а сама огромная фигура Полифема, сливающаяся с горой и дымом, изображена как «чудовищный нарост на одинокой горе». Но дым, написанный Тернером, поднимается не от пастушеских костров, как описывается в вольном переводе, а из кратера вулкана. Тернер зарисовал не только извержение Везувия, но и подставил свой открытый альбом, чтобы «вулкан поставил на нем свою подпись» горячим пеплом. Остров Полифема – вулканический, а сам он как его органическая часть непосредственно связан с представлениями о стихийных силах природы – ведь согласно поэме «Теогонии» Гесиода (VIII в. до н.э.), братья Полифема, Стероп и Аргес, являлись олицетворениями грома и молнии. В конце XVIII в. была выдвинута научная гипотеза, согласно которой вулканический пепел и молнии при разрядах электричества образуют метеориты. Во время

падения метеоритов гремит гром. А морские пещеры слева на картине, в глубинах которых пылает пламя, судя по их размерам, совсем не жилище циклопа, а, возможно, являются олицетворением теории Эразма Дарвина (1731-1802), считающего, что происхождение вулканов связано с вливанием морской воды в пылающие недра земли. В «Одиссее» Гомера ничего не говорится о стайке сияющих nereид, резвящихся вокруг галеры Улисса.

Тернер пользовался для своих лекций популярным в те времена руководством «Искусство живописи» Герарда де Лэресса (1641-1711), согласно которому nereиды должны обозначать «различные качества и эффекты воды». В данной картине nereиды со звездами во лбу воплощают, по представлению Тернера, явления флюоресценции в природе. Известный революционер и ученый Джозеф Пристли (1733-1804) дал сводку сведений о свечении некоторых предметов в связи с гниением и о других явлениях флюоресценции в своем исследовании «История и настоящее положение открытий в области зрения, света и цвета» (1772). Эту книгу Тернер так же использовал при подготовке к своим лекциям, как и поэму «Ботанический сад» Эразма Дарвина (1731-1802). В поэме описываются наблюдения путешественников по тропическим морям, «когда корабль плывет, как бы окруженный огнями, и оставляет за собой светящийся след. Если море слегка волнуется, каждая капля светится и мерцает.

Еще одна своеобразная черта «Улисса» – особая трактовка предрассветного неба. На первый взгляд, небеса, где разыгрывается чудесная феерия восхода солнца, даны в пределах точной наблюдательности. Но внимательный взгляд заметит, что от места появления светила веером разворачивается изображение вздыбленных коней, «очерченных огненным контуром, возносящихся в небеса с развевающимися гривами, в окружении вспышек пурпурных облаков». Эти кони Авроры взяты Тернером прямо со скульптур фронтона Парфенона. Дома на улице Куин-Анн у него хранились гипсовые отливки со скульптур Парфенона. Таким образом, Тернер идентифицировал своих аллегорических коней Авроры с их прототипами в пластике. Тернер попытался соединить идеальное и реальное, слить мифологический образ с образом реального пейзажа. «Улисс» – одна из ступеней, ведущих к слиянию истории, действительности и воображения в художественных образах его поздних вещей.

«Улисса» называли мелодрамой, оперной декорацией, замечали, что галера Улисса залита солнцем даже в тех местах, куда не могут проникнуть его лучи, контраст между мраком пещеры циклопа и блеском утреннего неба слишком велик. Но Тернера никогда не смущали неточности натуралистического порядка, он смело увеличивал размеры замков и колоколен, перемещал их туда, куда считал нужным, если этого требовала структура картины, или увеличивал звучность цвета, если от этого выигрывала

выразительность. Тернер скептически относился к возможности установить «незыблемые», твердые законы цвета и света для живописи.

Художника привлекала неистовая мощь стихии, он часто наблюдал за буйством природы с восторгом и замиранием сердца. В картине «Пылающий закат» (1825–1827, Галерея Тейт, Лондон) живопись Тернера граничит с абстракционизмом. В 1807-1828 гг. являясь профессором курса перспективы Королевской академии художеств, Тернер в своей знаменитой лекции «О задних планах» изложил историю и свою трактовку жанра пейзажа. Мастер убедительно доказал невозможность разделения проблем перспективы, светотени и колорита.

В сентябре 1829 г. умирает его отец, оставив художника в безутешном горе. На протяжении многих лет Уильям Тернер был самым доверенным человеком своего сына; он натягивал полотна его картин и покрывал их лаком, когда они были закончены; по этому поводу Тернер шутил, говоря, что его отец начинал и заканчивал за него картины. После смерти отца художник составил свое первое завещание.

Тернер был в Венеции три раза: в 1819, в 1833 и в 1840 годах и всегда хранил воспоминания об этом ослепительно красивом и печальном городе, раскинувшемся на воде. В картине «Джульетта и кормилица» (1836, Галерея Тейт, Лондон) отчетливо видно, что Тернер перестает следовать примеру Канталетто. Это одна из интереснейших работ Тернера, показанная на художественной выставке в 1836 г. Тернер позволил себе перевести действие трагедии У. Шекспира из Вероны в Венецию и изобразил Джульетту с кормилицей, любующимися с плоской крыши дворца карнавальным весельем внизу на площади Св. Марка. Точка зрения взята очень высоко. В этой картине Тернер стремится не к романтическим эффектам, а к живописному изображению какого-либо пленившего его пейзажного мотива. Его картины подготовили к восприятию художественных произведений несколько поколений английских читателей, среди его работ иллюстрации к поэмам Сэмюэла Роджерса (1763-1855) и Вальтера Скотта (1771-1832).

В 1830-х гг. в творчестве Тернера происходит перелом. Этот период творчества Тернера связан с имением Петуорт-Хаус, где он подолгу жил у своего покровителя лорда Эгремонта. Он любил писать тающие в дымке пейзажи окрестностей имения. Подлинно новаторским духом проникнуты его жанровые сцены и интерьеры Петуорта. Залы и комнаты дворца растворяются в стихии света и цвета, в них нет ни одной сколько-нибудь тщательно выписанной детали, и вместе с тем они очень узнаваемы. Художник наделяет их искренней теплотой чувства, поразительно точно передавая атмосферу полного уюта гостеприимного дома, подчеркивает его соразмерность человеческому существу, в отличие от большинства своих произведений, где окружающий мир противостоит человеку. Особой прелести полны сцены в гостиных – «Общество в Петуорте» (1830, Галерея

*Тейт, Лондон*), «Музыкальная комната в Петуорте» (1830-1837, *Галерея Тейт, Лондон*). В последней композиции вибрирующие потоки красного света и цвета претворяют женские фигурки у рояля в дивные видения, создавая почти физически ощутимое впечатление звучащей музыки и воплощая тем самым родство цветовой и музыкальной полифонии.

Интересна история создания Тернером полотна «Фрегат «Бесстрашный» (полное авторское название картины – «Фрегат «Бесстрашный», буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным. 1839», *Лондонская национальная галерея*). Как-то раз, находясь на берегу Темзы, художник увидел, как буксир тянет за собой старый и разбитый пароход «Бесстрашный», который когда-то был участником Трафальгарской битвы. Эта картина произвела на живописца настолько сильное впечатление, что он решил запечатлеть ее на полотне. Вскоре была создана необычайно выразительная композиция, изображающая последний путь старого парохода. Маленький, невзрачный черный буксир, пыхтя и распуская рыжий хвост дыма, тянет огромный, белый, величавый боевой фрегат к месту последней стоянки, обозначенной темным буйком. Ведомый буксиром, «Бесстрашный» движется по реке медленно и важно, будто старый ветеран проходит вдоль строя солдат-новобранцев. За ним видны еще несколько белых призраков парусных кораблей, которым грозит та же участь. Левая прохладная голубоватая сторона холста с молодым месяцем, отражающимся в спокойных зеленоватых струях, и оранжево-красный закат справа с белым диском заходящего солнца; все эти контрасты света и наступающего мрака, холодных и горячих тонов, старого и нового – не только элегия по уходящему миру, но и своего рода приятие неизбежности уничтожения и обновления. Сложность колористического решения картины с его переключкой холодных голубовато-лиловых и теплых оранжево-алых красок отражает сложность, но не унылость эмоционального строя картины. Это полотно говорит не столько о намерении живописца создать законченное произведение, сколько о желании оставить документальное свидетельство прощания с легендарным кораблем, сыгравшим важную роль в победоносном Трафальгарском сражении, в котором английский флот доказал свое превосходство над франко-испанским флотом, после чего Наполеон отказался от притязаний на море. В битве, состоявшейся 21 октября 1805 г., был смертельно ранен адмирал Горацио Нельсон (1758-1805). Критики нападали на Тернера за его «экстравагантность», немыслимость совмещения на одном полотне луны и солнца и т.д. Только У.М. Теккерей (1811-1863) оценил по заслугам эту, как он назвал, «национальную оду». В 1806 г. Тернер написал на эту тему картину (корабль был «Виктория»). 30 лет спустя художник прощается с другим легендарным фрегатом Британского флота – «Бесстрашным». Мастер отнесся к нему как к одушевленному существу.

Предметы в системе Тернера постепенно превращаются в красочное пятно и служат лишь материалом для колористически-декоративного построения. В этой «беспредметности» – основа тернеровского декоративизма. С 1840-х гг. в творчестве Тернера намечается внутренний кризис, совершается определенный упадок: размягчение формы, дисгармония цвета. Дж. Констебл говорил об этом периоде художника: «Тернер выставил свои золотые видения, великолепные и красивые; пусть всего лишь видения, но, все же, это искусство, рядом с такими картинами можно жить и умереть. Он превзошел сам себя, пишет, словно цветным паром – так бесплотно и воздушно».

На протяжении всей своей жизни художник шел к пониманию пейзажа как самодостаточного жанра живописи, способного выражать мысли и чувства, проникать в философские глубины бытия. Пейзажи Тернера стоят особняком не только в английской, но и во всей мировой живописи: художник создавал их в то время, когда мало кто понимал подобное искусство. В его творчестве романтическое восприятие мира соединилось со стремлением передать сиюминутное состояние природы, манерой писать легкими, летучими мазками и обостренным чувством цвета, что было свойственно впоследствии импрессионистам. Но в отличие от импрессионистов Тернер воплощает непосредственное наблюдение и впечатление от природы, повинувшись романтическому стремлению к внутренней правде. Тернер пишет скорее среду, в которую погружен предметный мир. Чаще всего эта среда трактована им как стихия или катастрофа – шторм, дождь, огонь («Пожар парламента» (1835, *Художественный музей, Кливленд*); «Метель на море» (1842, *Лондонская национальная галерея*). Предметы в его картинах окончательно теряют четкость очертаний, превращаясь в призраки, подчиняющиеся общему водовороту воронкообразных, спиралевидных композиций. Викторианская публика, предпочитавшая реализм, граничивший с фотографией, сентиментализм и гармоничную, но невыразительную цветовую гамму, плохо принимала многие его картины. В 30-40-х годах все чаще появлялись критические выпады по адресу Тернера. Некоторые его работы, граничившие с абстракционизмом, создали художнику репутацию сумасшедшего. Королева Виктория (1819-1901, правила 1837-1901) отказала ему в возведении в рыцарское достоинство.

Своей громадной славой в XIX в. Тернер в большой степени обязан восторгу Джона Рескина (1819-1900) (английского художественного критика) его ранними работами. Его многотомник «Современные живописцы» (1843–1860), задуманный как защита Д.М.У. Тернера, расширился до многостороннего исследования искусства. У Тернера он увидел «правду природы» в пейзажной живописи и называл его «величайшим художником всех времен».

Особое внимание привлекает картина «Невольничье судно (Работорговцы, выбрасывающие в море мертвых и смертельно больных – смерч приближается)» (1839 – 1840, *Музей изящных искусств, Бостон, США*). Художник был глубоко потрясен этим драматическим эпизодом из хроники. На полотне изображено темное, полное акул, бушующее море, поглощающее тела больных негров-рабов, выброшенных за борт. Ужас перед реально происходившим событием рождает необычные, мистические образы. Мнения зрителей и критиков по поводу картины разделились, например, Рескин считал, что «художник отобразил благородную красоту морской стихии как никто и никогда прежде». Багровый закат – излюбленный мотив Тернера в зрелый период творчества – придает сцене зловещий характер.

Дж. Рескин, написавший в 1856 г. книгу «Гавани Англии», заметил о картинах Тернера, что благородной темой живописи корабль становится, когда терпит крушение или разрушается, т.е. воплощает символ судьбы человека. Живописцу уже было за 60, к этому возрасту он непревзойденно владел мастерством в передаче водной и воздушной стихий. Зритель почти физически ощущает море, изображенное на его картинах.

Достаточно взглянуть в композиционную схему картин Тернера позднего периода, как окажется, что восприятие глубины в них все время меняется: возникают одновременно впечатление плоской поверхности и иллюзия ухода вглубь. Последнее впечатление вызывается главным образом треугольниками теней, создающими нечто вроде туннеля, уходящего в глубину. Можно различить три стадии восприятия пространства в картинах Тернера: в первой предстает лишь светонесущая красочная поверхность; во второй это поверхность начинает приобретать объемность, глубину, пространство, напоенное воздухом, игру света на отдельных предметах; наконец, выделяются даже отдельные жесты, детали, многозначительные при всей их скупости и лаконизме. Тернер всегда восхищался неистовством стихий, где все подчинено вихревому круговороту урагана, где несущиеся с огромной быстротой песчинки образуют как бы стенки вращающейся пустой воронки вокруг солнца. Борьба света и тьмы – основная тема Тернера. В поздних работах художник также часто использует сложную цветовую гамму. Разнообразием оттенков отличаются его «Вечерняя звезда» (1840) и полотно «Похороны Уилки на корабле» (1842, Галерея Тейт, Лондон), повествующее о последнем прощании с умершим английским живописцем Дэвидом Уилки (1785-1841).

На протяжении 1830-1840-х гг. из мастерской художника вышел целый ряд шедевров, как в масле, так и в акварели. Зрители порой не понимали скрытого смысла его образов, не улавливали их значения, но, даже видя это непонимание, художник не отказывался от своей манеры, не пытался



писать более просто, более доступно для публики, – пожалуй, отсутствие понимания, побуждало его писать еще сложнее, еще менее понятно. На протяжении 1840-х гг. художник все больше увлекается исследованием контрастов и противоположностей – еще одно свидетельство его неугасимого желания открывать новое в окружавшем его мире.

Стремительный динамизм и высокая патетика композиций Тернера, написанных до 1840-х гг., сменяется теперь картинами хаоса, застывшего и необратимого. Таким является полотно «Метель. Остов корабля и рыбацья лодка» (1842, Галерея Тейт, Лондон). Тернер словно вложил в эту работу трагическое мироощущение – предчувствие грозящих миру катастроф. Ему казалось, что картины разбушевавшихся стихий: лавины, бури, метели и ураганы – всякие чрезвычайные состояния природы могут адекватно передать смятение человеческого сердца и ума, очистить душу и состояние. Огромные океанские валы, густой туман и вихри мокрого снега сливаются в единый неистовый водоворот. Центром его служит неясный абрис корабля. Но это нечто большее, чем простое описание бури. Это воплощение не только наблюдений над разбушевавшейся природой или одних зрительных впечатлений, а создание некоего неразложимого единства – буйства стихий, красок и внутренних переживаний. Критика обозвала картину «мыльной пеной, смешанной с раствором для побелки». Но вот, что предшествовало «Метели»: «Я упросил матросов привязать меня к мачте, чтобы я мог наблюдать; меня привязали на четыре часа, я не надеялся уцелеть, но я считал своим долгом дать отчет об этом, если останусь в живых». В то время ему было за шестьдесят.

«Озеро Цуг» (1843, Метрополитен, США) Тернер запечатлел после поездки по швейцарским Альпам, откуда привез наброски видов. Техником акварели художник владел виртуозно, озеро он написал свободными, текучими мазками, горы – более дробными и прихотливыми, а эффекта туманной дымки достиг следующим образом: растирал уже нанесенный красочный слой. И совсем снимал его в тех местах, где на воде должны были появиться солнечные блики. Колорит картины был непривычным для своего времени: Тернер не боялся насыщенных цветов, например, изобразил горы вдали, используя почти чистый ультрамарин. Озеро – одно из действующих лиц этой картины, другое, как и в большинстве работ живописца, – солнце. Его пробивающиеся сквозь пелену лучи образуют целый водоворот света, будто там, в вышине, плещется вода. Люди на берегу заняты своими будничными делами, они интересуют живописца постольку, поскольку их жизнь связана с озером. Природа так захватывала Тернера, что человек если и появлялся в его произведениях, то играл второстепенную роль.

На завершающей стадии творчества Тернер изучал атмосферные эффекты в условиях влажности и испарения. Картины, исполненные

мастером в последние годы жизни, рождают у зрителя мрачные и угнетающие настроения, создавая впечатление приближения чего-то громадного, мощного и страшного. Однако, с другой стороны, в произведениях Тернера все чаще звучат нотки смирения и растерянности. Кажется, что человек в его картинах постепенно отступает перед силами природы. Художник очень редко использует теперь резкие линии и яркие краски. Образы на полотнах подобны сказочным миражам, то исчезающим, то появляющимся вновь.

Наиболее показательным для данного периода творчества мастера является полотно «Дождь, пар и скорость» (1844, *Лондонская национальная галерея*). Конец 1830-х был временем всеобщего увлечения и восхищения железными дорогами. Вспоминается знаменитый романс Глинки на стихи Н. Кукольника «Попутная песня» [185, 279-280], написанный по случаю открытия первой железной дороги между Петербургом и Царским Селом в 1837 г., в то же время, когда Тернер делал наброски к картине «Дождь, пар и скорость». Как схожи переданные в этих гениальных произведениях чувства. Рефрен песни: Дым столбом – кипит, дымится / Пароход .../ Пестрота, разгул, волнение, / Ожиданье, нетерпенье... Русские стихи как бы звучат фоном английской картины. Тернер изображает на картине стремительно движущийся вперед среди дождя и клубов пара поезд, как будто пытающийся победить природу, поставившую на его пути невидимую преграду. Художник с его мятежным духом оценил скорость и комфорт этой формы передвижения. Романтические образы Тернера рождаются из пульсирующей мощи красочного слоя. Он почти лепит это красочное месиво, работая мастихином, а часто просто пальцами, ногтем процарапывая и выскребая краску. Дж. Рескин свидетельствует, что Тернер загорелся идеей создать эту картину, когда ехал в поезде во время шторма и выглянул в окно. Открывшийся взору вид поразил его, и он выразил свои впечатления в полотне. Правда, написать так, как упоминает Рескин, художник не мог. Зрителю представляется, что паровоз движется ему навстречу.

Среди красок, сохранившихся в мастерской художника, есть двенадцать разновидностей желтого. Четыре из них были новыми пигментами, открытыми в XIX в. Упор на желтые может быть объяснен не только техническим интересом к новым пигментам, он был вызван его обострившейся потребностью в чистых, несмешанных светлых красках. В учении И. Гете (1749-1832) о цветах желтый ставится выше всех как первое производное света. Гете соединяет его со «спокойным, веселым, мягко волнующим характером». Тернер говорил: «Говорят, я забрал себе всю желтую краску». Самым важным в живописи, помимо сюжета, казалась передача осязаемости, объемности изображаемого, чего можно было добиться пластичностью или четким контуром. Но Тернер к концу

жизни все перевел в чистый цвет: видимый мир, свет, настроение. Но этот цвет у него никогда не был произвольным, он полон глубокого значения.

Тернера многие считают импрессионистом. Клод Моне (1840-1926), Эдгар Дега (1834-1917), Пьер Огюст Ренуар (1841-1919) и др. несомненно, учились у Тернера. Понимание настроения, сложные эффекты светового и воздушного пространства – это импрессионизм. Но есть одно отличие. В живописи импрессионистов более важно как, а не что. Общая живописность, игра красок, впечатление момента – на первом плане. В то время как для Тернера его пейзаж – средство для выражения внутренней идеи, некоего «катарсиса души и сознания». Моне при всем сходстве их произведений («Впечатление. Восход солнца»), сообщал, что живопись Тернера была ему «антипатична из-за необузданного романтизма воображения», а влияние его ограничено. Камиль Писсаро (1830-1903), признавая достижения Тернера, обвинял его в сочинительстве, преднамеренности эффекта, отсутствии стремления к правдивости.

Но возможно, эта романтическая литературность помогала Тернеру все больше отходить от условностей. Его палитра высветлялась. На последних работах, кроме света и воздуха, бьющего из полотен, ничего больше и не осталось. Мазок все более широкий. Никакой описательности деталей, только сложные переходы вибрирующего цвета.

При импрессионичности в «Рассвете, с лодкой между скалами» (1845), архитектурные и природные детали принесены в жертву световым и цветовым эффектам, при беглом очертании массы. Его композиции стали более текучими, предполагающими движение и пространство. В ниспровержении привычных формул воспроизведения предвосхитил французский импрессионизм. Критики XX в. с похвалой отмечали абстрактные качества его цветовых композиций.

Несмотря на страх смерти и не покидавшие его тревожные мысли, вызванные отсутствием веры в загробную жизнь, художник не позволял, чтобы его внутреннее беспокойство, так явно выразившееся в странностях поведения, омрачало его творчество. Более того, его последние картины и акварели становились еще прекраснее, как будто создатель с их помощью отодвигал прочь страхи, доводя свой идеализм до триумфального завершения.

В 1841 г. и еще три года подряд Тернер совершал поездки в Швейцарию. В итоге у него получились четыре комплекта акварелей. Это одни из самых прекрасных творений художника, – величественность Альп, их красота и спокойствие помогли Тернеру обрести утешение перед лицом надвигающейся смерти. В последней серии акварелей, написанных между 1846 и 1850 гг., явственно ощущается непрерывное биение и некая вибрация, скрываемые за внешним видом отдельных предметов. В результате окружающий мир словно наполняется первозданной энергией бытия.

Холсты буквально излучают свет и энергию цвет насыщен до такой степени, что теряется форма предметов.

В 1845 г. Тернер возглавил Королевскую академию. В том же году он совершил свое последнее путешествие. Он посетил север Франции. В том же году здоровье Тернера ухудшилось, в конце следующего года он уже был тяжело болен. Невзирая ни на что, Тернер продолжал выставляться в академии. Постепенно он утрачивал координацию движений, столь нужную для занятий живописью.

Несмотря на это, в 1850 г. он завершил четыре холста маслом, посвященных истории Энея и Дидоны. Затронутая тема была близка ему: преданность художника своему искусству имела много общего с приверженностью Энея своему долгу, с той обязанностью, которая подвигла наследника Трои оставить царицу Дидону и отплыть в Италию, чтобы основать там Рим. Подобно Энею, Тернер также отрекся от легкой жизни, от всех удовольствий, которые могли ему принести богатство, семья, чувственные наслаждения, ради более высокого предназначения, – Дидона в данном случае символизировала все то, что он отвергал.

Последний раз Тернер исчез из дома в 1851 г. Ему было 76 лет, когда родственники разыскали его в лондонском предместье под чужим именем, уже умирающим. Он был почти слеп, потому что, как говорят его биографы, подолгу сидел в потемках, чтобы «лучше увидеть солнечный закат на Темзе». Тернер умер 19 декабря 1851 г. в Лондоне, потянувшись к окну, чтобы еще раз взглянуть на Темзу и солнце. Доктор, присутствовавший при его кончине, записал, что «как раз перед девятью часами выглянуло солнце и луч его упал прямо на него – такой яркий, как он любил наблюдать». Тернер был похоронен в соборе Святого Павла. Недалеко от усыпальницы Джошуа Рейнолдса.

Тернер оставил после себя огромное количество работ – 2000 картин и акварелей, находившихся в чужих руках, 282 картины маслом, 19049 набросков и эскизов, выполненных акварелью и карандашом. Все не проданные картины Тернер завещал Лондонской национальной галерее. В 1987 г. была построена галерея для произведений Тернера.

Современники Тернера называли его живописцем «золотых видений, великолепных и прекрасных, хоть и не имеющих субстанции». Он задумал изобразить солнце, солнечный свет и солнечное освещение с такою правдою, какой до него в живописи еще не бывало. И он стал добиваться передачи солнца во всей его лучезарности. Он долго искал, но своего добился и высказал на холстах то, чего раньше его никто еще, в самом деле, не изображал. В нем причудливо сочетались виртуозная техника и косноязычие, замкнутость и стремление служить людям, практическая сметка и филантропия, почитание живописных традиций прошлого и неутомимые поиски собственного языка. Все созданное Тернером, было

настолько разнообразно и отражало такие смелые поиски и открытия, что смело можно сказать, что он творил для грядущих поколений. Художник прошел трудный путь сложных исканий и поднялся до глубокого понимания реальности как единства цвета и света в их неуловимом движении, лишенном материальной, осязаемой формы.

Творчество знаменитого английского мастера во многом противоречиво. Среди написанных им работ большинство представляет истинную ценность, отражает мастерство художника, стремившегося реалистично и в то же время романтически возвышенно отобразить окружающий его мир. Искусство Тернера до сих пор является предметом спора многих исследователей, часть которых считает художника основоположником некоторых современных направлений в европейской живописи.

\*\*\*

*Таким образом:*

*Искусство Тернера захватывает нас точностью и глубиной изображения природы; кроме того, оно стремилось сплавить эти точность и глубину с воображаемой действительностью. Однако Тернер не был исключительно пейзажистом и маринистом. В равной степени его можно считать художником, отобразившим многие стороны человеческой жизни. Он позволил нам глубже проникнуть в человеческую природу благодаря исключительно точному воспроизведению той среды и условий. Среди которых живет человек.*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Судьба художника в Российской провинции – особая судьба. Информацией о художественных процессах, происходящих в современном им мире, периферийные художники улавливали скорее чувственно, интуитивно. И законы творчества они открывали здесь для себя большей частью самостоятельно, художественно переживая и анализируя особенности природы, жизненного уклада, судьбы народа, среди которого жили. Своим творчеством, личностью, поступками они смогли сильно повлиять на формирование вокруг них художественной жизни, среди немногих и разрозненных художественных сил они были первопроходцами в становлении и развитии живописи, пластических искусств у себя на родине.

Выходцы из глубин народной жизни наиболее естественно выражают в своих творениях общенародные интересы, изображая жизнь народа, его идеалы. Это в свою очередь невозможно без широкого использования художественных ценностей, самобытного творчества обыкновенных людей, богатства его языка. В работе художественной интеллигенции российской провинции отчетливо прослеживается основополагающий традиционный, народный характер. Художественная интеллигенция через свои произведения выражала критическое отношение к происходящему в обществе. Произведения социалистического реализма здесь имели успех лишь в том случае, когда изображение советской действительности соответствовало истинным народным ценностям.

Единое интеллектуальное, духовное и культурное пространство выстраивается трудами многих, а не только представителями, по условно отличительным правилам, сформированным в столичной элите. Живущие в провинции творческие люди создавали нечто важное, незаменимое, исходящее из «почвы» в виде «родников», истоков. Творческие порывы определялись принятием революции, любовью к родине, всечеловеческим интернациональным пафосом, культом трудовой нравственности, кровной связью с природой, желанием родному миру красоты и гармонии, сознанием личной причастности к преобразованиям – такие главные устои морально-психологического и социального свойства объединяли этих творцов. Они видели своей основной целью не служение конкретному моменту, а создание, сохранение и приумножение духовных ценностей русской культуры. Ставили проблемы нравственного самосовершенствования человека, любви к Родине и природе.

Представители художественной интеллигенции были самыми образованными и грамотными в провинции. Для провинциальной интеллигенции были характерны: крах сложившихся представлений и ориентаций, с одной стороны, а с другой – вера в радостное, яркое, жизнеутверждающее и

романтическое будущее. Все это отражалось в создаваемых художественных образах.

Сформировавшись как художники, и получив признание в сложный, противоречивый, но необыкновенно яркий и насыщенный период конца XIX – начала XX в. – Серебряного века русской культуры, они затем в течение четырех десятилетий жили в совершенно другой культурно-исторической ситуации – в советскую эпоху. Революция стала для обоих временем тяжелых испытаний: многое потеряв, терпя притеснения новой власти, они все же сделали самый важный в жизни выбор – в отличие от многих своих коллег, друзей, знакомых, родственников, остались на родине. Оба были истинно русскими художниками, влюбленными в родную землю, в ее природу, ее культуру. Сложен и противоречив был процесс «вхождения» вполне сложившихся русских мастеров – со своей тематикой, со своей влюбленностью в «Русь уходящую» – в новую советскую культуру. В основном, они остались верны себе, продолжая и в новой культурно-исторической ситуации лучшие традиции русского реалистического искусства. Чувствуя свое внутреннее одиночество, «отчужденность» от «нового», «советского».

Жизненная сила традиции русской реалистической живописи оказалась настолько велика, что ее не смогли уничтожить ни соблазны беспредметного искусства начала века; ни прокрустово ложе социального заказа, который в советское время превратился в идеологический приказ.

Источником этой силы любовь русских художников к России, к её прекрасной природе. Качественная живопись всегда индивидуальна. Оставаясь в русле традиции, свободно владея всем богатством накопленных ею художественных средств, настоящий мастер всегда предельно откровенен в своём творчестве – его живопись неизбежно выражает главные черты его личности, имеет своё лицо, отличить которое от маски, приёма не составляет труда.

Признаком высокого качества живописного произведения является его целостность и художественность: та волшебная легкость и убедительность, с которой художнику удается передать условными пластическими средствами присутствие жизни.

В творчестве И.С. Горюшкина-Сорокопудова и Ф.В. Сычкова, отмеченном высоким уровнем профессионального мастерства, приобретенным в столице, вместе с тем отчетливо прослеживается основополагающий традиционный, народный характер: их художнические порывы определялись любовью к родине, культом трудовой нравственности, кровной связью с природой, желанием родному миру красоты и гармонии. С одной стороны, творчество этих художников, развиваясь в диалоге с родным краем, по-своему выражает, воплощает «дух места», в котором они жили, с другой, – общечеловеческое, национальное содержание их произведений,

выполненных на местном, региональном материале, включает его в широкий контекст общенациональной и мировой культуры. Таким образом, искусство двух выдающихся живописцев является значимым элементом не только художественной культуры региона, но и его глубинной идентичности в целом.

Английская живопись начала XIX в. знала несколько замечательных художников. Дж. Констебль и У. Тернер стали главными представителями течения романтизма той эпохи. Романтизм ознаменовал особую художественную эпоху. Постоянный конфликт, которым отмечены произведения романтиков, определялся несовпадением мечты и действительности: душа воспаряла к высокому, а жизнь, возвращая мечтателя на землю, требовала считаться с реальным порядком вещей. Этот конфликт таил в себе множество художественных возможностей. Романтики поняли, насколько многолика, изменчива внутренняя жизнь личности, которую тяготит невозможность воплотить в реальное свершение собственные прекрасные порывы. Романтики стремились отобразить в своих произведениях непознанную таинственность окружающего мира. Оригинальность английского романтизма, для которого характерно глубокое чувство природы, представленной не в статике, а в движении, и нередко дополненной присутствием человека, наиболее полно проявилось в жанре пейзажа.

Работая в основном с акварелью, английские живописцы привнесли в масляную живопись смелые новаторские идеи. Для передачи атмосферных эффектов они первыми отказались от привычного темного грунта и перевели принципы акварельной живописи в масло. В то же время под воздействием масляной живописи изменилась и их акварель: она стала более насыщенной, обрела внутреннее сияние. Они разработали правила использования светлых тонов и технику работы жидкими прозрачными мазками.

Английские пейзажисты стали известны на континенте на заре самых яростных битв академистов с романтиками. Их смелая свободная живописная техника, выраженная у каждого по-своему, их интерес к природе имели огромное влияние на искусство XIX в.



## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абрамов, Ф.А. О хлебе насущном и хлебе духовном [Текст]: выступление на VI съезде писателей СССР /Ф.А. Абрамов. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. – СПб.: Худ. литература, 1993. – С. 12–17.
2. Аванесова, Г.А. Социокультурное развитие российских регионов: механизмы самоорганизации и региональная политика [Текст] / Г.А. Аванесова, О.Н. Астафьева; Рос. акад. гос. службы при Президенте Рос. Федерации. – 2-е изд., перераб. и доп. – М., 2004. – 418 с.
3. Аванесова, Г.А. Ядро – периферия и процессы регионализации культуры [Текст] / Г.А. Аванесова // Сравнительное изучение цивилизаций. – М., 1999. – С. 187–200.
4. Акройд П. Тернер. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2012. – 224 с.
5. Аленов, М.М. Русское искусство X – начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика / М.Н. Аленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лившиц. – М.: Искусство, 1989. – 479, [1] с.
6. Алпатов, М.В. Немеркнувшее наследие: [Изобразит. искусство и архитектура] / М.В. Алпатов; [авт. предисл. И.Е. Данилова]. – М.: Просвещение, 1990 – 302, [1] с.
7. Антонова, В.Б. Современная художественная жизнь Мурома: тенденции, творчество, институции [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В.Б. Антонова. – СПб., 2010. – 23 с.
8. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь [Текст] / под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
9. Арбитман Э. Изобразительное искусство в художественном мире Саратова на рубеже XIX и XX веков [Текст]/ Э. Арбитман // Мир русской провинции и провинциальная культура. – СПб., 1997. – С. 105–125.
10. Асафьев, Б.В. Русская живопись. Мысли и думы [Текст] / Б.В. Асафьев; [вступ. статья, подгот. текста и коммент. М. Эткинда]. – М.: Искусство, 1966. – 244 с.
11. Афиани, В.Ю. Провинция: пространство и культурное взаимодействие [Текст] / В.Ю. Афиани // Российская провинция XVIII–XX веков: реалии культурной жизни: материалы III Всерос. науч. конф., Пенза, 25-29 июня 1995 г. Кн. 1. – Пенза, 1996. – С. 25–37.
12. Бабиенко, Л.Т. Трудный переход: Воспоминания о Сычкове [Текст] / Л.Т. Бабиенко // Восхождение: лит.-худ. сб. – Саранск, 1993. – С. 221–262.
13. Бальмонт, К. Романтики [Текст] / Бальмонт К. Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи. – М., 1990. – 616 с.
14. Баркова, Э.В. Пространственно-временной континуум в онтологии культуры [Текст] / Э.В. Баркова. – Волгоград: Изд-во Волгоград. ун-та, 2002. – 212 с.

15. Басин, Е.Я. К определению жанра портрета (На материале советского живописного портрета 1960-1970-х годов [Текст] / Е.Я. Басин // Советское искусствознание. – Вып. 20. – М.: Сов. художник, 1986. – С. 175-195.

16. Басин, Е.Я. Портрет и личность (об эволюции портрета в западно-европейской живописи конца XIX – начала XX вв.) [Текст] / Е.Я. Басин // Филос. науки. – № 5. – 2004. – С. 5-26.

17. Бахтин, М.М. Литературно-критические статьи [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1985. – 543 с.

18. Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.

19. Беленький, И.Л. «Провинция» как предмет знания и переживания [Текст]/ И.Л. Беленький // Российская провинция XVIII-XX веков: реалии культурной жизни: материалы III Всерос. науч. конф., Пенза, 25-29 июня 1995 г. Кн. 1. – Пенза, 1996. – С. 13-14.

20. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке [Текст] / А.Н. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. – 448 с.

21. Бенуа, А.Н. Русская школа живописи [Текст]/ А.Н. Бенуа. – М.: АРТ-РОДНИК, 1997. – 336 с.

22. Бернштейн, Б.М. О месте художественной критики в системе художественной культуры [Текст] / Б.М. Бернштейн // Советское искусствознание-76. – М., 1976. – С. 270-278.

23. Болотина, И.С. Проблемы русского и советского натюрморта. (Изображение вещи в живописи XVIII-XX веков): Исследования и статьи [Текст] / И.С. Болотина; [сост. А.В. Щербаков; худож. А.А. Зубченко]. – М.: Сов. художник, 1989. – 191 с. (Малая библиотека искусствознания).

24. Большая Советская Энциклопедия [Текст]. – 3-е изд. Т. 21. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 1056 с.

25. Большой иллюстрированный энциклопедический словарь [Текст] (Britannica). – М.: Астрель, 2009. – 1257 с.

26. Борисова, Е.А. Русский модерн: [альбом] / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, АСТ-ЛТД, 1998. – 360 с.

27. Бродский, И.[И.] О художнике Сычкове [Текст] / И. Бродский // Красная Мордовия. – 1937. – 14 марта.

28. Бродский, И.И. Репин-педагог [Текст] / И.И. Бродский. – М.: Изд-во АХ СССР, 1960. – С. 43–47.

29. Энциклопедический словарь [Текст] / Ф.Брокгауз, И. Ефрон. – М.: ЭКСМО, 2002. – 667 с.

30. Букина, Л.А. Коллекция произведений Ф.В. Сычкова в собрании МРМИИ им. С.Д. Эрьзи как презентация личности художника [Текст]/

Л.А. Букина // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 5–14.

31. Букина, Л.А. Поговорим о «Школьнице-отличнице» (О картине Ф.В. Сычкова «Школьница-отличница» [Текст] / Л.А. Букина // Изв. Мордовии. – 2001. – 19 июня .

32. Букина, Л.А. Художник и время [Текст] / Л.А. Букина // Странник. – 1995. – № 4. – С. 160–161.

33. Бурлина, Е.Я. Мифы о провинциальной культуре [Текст] / Е.Я. Бурлина // Российская провинция. – 1994. – №1. – С. 48–51.

34. Вавилин, А. Талант, отданный народу [Текст]/ А. Вавилин // Художник. – 1960. – № 6. – С. 40–41.

35. Вайль, П. Гений места [Текст]/ П. Вайль. – М.: Астрель; CORPUS, 2010. – 448 с.

36. Вайнштейн, О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля [Текст] Рос. гос. гуманитар. ун-т / О. Вайнштейн. – М.: Б.и., 1994. – 80 с.

37. Ванслов, В.В. Искусство и красота [Текст]/ В.В. Ванслов. – М.: Знание, 2006. – 288 с.

38. Ванслов, В.В. Эстетика и изобразительное искусство: статьи о произведениях и художниках [Текст] / В.В. Ванслов. – М.: Памятники исторической мысли, 2007. – 344 с.

39. Васильев, В.А. Алексей Афанасьевич Кокель. 1880–1956. Жизнь и творчество [Текст] / В.А. Васильев. – 2-е изд., испр. и доп. – Чебоксары: Издательский дом «Пегас», 2009. – 336 с.

40. Вебер, М. Избранное. Образ общества [Текст] / М. Вебер. – М.: Республика, 1994. – 385 с.

41. Великие музеи мира. Лондонская национальная галерея. – М.: Директ-Медиа, 2011. – 95 с.

42. Великие музеи мира. Метрополитен. – М.: Директ-Медиа, 2011. – 95 с.

43. Виппер, Б.Р. Английское искусство. / Б.Р. Виппер. – М., 1945.

44. Вишнякова, Е.А. Музыка в жизни и творчестве Ф.В. Сычкова / Е.А. Вишнякова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф. Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 55–58.

45. Воронин, И.Д. Достопримечательности Мордовии / И.Д. Воронин – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1967. – 382 с.

46. Воронина, Н.И. Лики провинциальной культуры / Н.И. Воронина. – Саранск: Тип. «Красный Октябрь», 2005. – 231, [1] с.

47. Воронина, О. 25 тыс. евро за Сычкова / О. Воронина // Столица С. – 2005. – 15 марта.

48. Всеобщая история искусств в 6-ти т. Т. 6, кн. 2: Искусство XX века / под общ. ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского / АХ СССР; Ин-т теории и истории изобраз. искусств. – М.: Искусство, 1966. – 848 с.

49. Выставка произведений заслуженного деятеля искусств РСФСР и Мордовской АССР Федота Васильевича Сычкова: каталог / предисл. Е.М. Костиной; сост. Ю.В. Лобанова. – 1952. – 60 с.
50. Выступление гостя конференции коллекционера А.А. Пель-Дмитриева // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 71–72.
51. Ганн, Н.С. Два счастливых года / Н.С. Ганн, О.А. Савин // Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России. – Пенза, 2005. – С. 34–37.
52. Гастев, А. Живописец родного края / А. Гастев // Огонек. – 1957. – № 22. – С. 24.
53. Герасимов, В. Выставка работ Ф.В. Сычкова / В. Герасимов // Известия. – 1952. – 3 сент.
54. Герчук, Ю.Я. Живые вещи / Ю.Я. Герчук. – М.: Сов. художник, 1977. – 144 с.
55. Глазычев, В.Л. Культурный потенциал городской среды: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / В.Л. Глазычев; Академия наук СССР. НИИ культуры. – М., 1991. – 44 с.
56. Головченко, Н.Н. Эрзя в алатырском Присурье / Н.Н. Головченко, В.П. Кирсанов. Ахматово. – Алатырь: Б.и., 2001. – С. 19–44.
57. Голомшток, И.Н. Тоталитарное искусство / И.Н. Голомшток – М.: Галарт, 1994. – 294 с.
58. Гомберг-Вержбинская, Э.П. Передвижники / Э.П. Гомберг-Вержбинская. – 2-е изд., перераб. и доп. – Л.: Искусство, 1970. – 235 с. – (Рассказы об искусстве).
59. Горбунов, А. Выставка картин художников Мордовии / А. Горбунов // Красная Мордовия. – 1937. – 2 февр.
60. Горбунов, К. О Ф. Сычкове / К. Горбунов // Новый мир. – 1954. – № 12. – С. 106.
61. Горюшкин-Сорокопудов, Иван Силович: личный фонд. Государственный архив Пензенской области. Ф.р-2149, 1 оп., 106 д.
62. Горюшкин-Сорокопудов, И.[С.]. Художник – сын своего народа // И.[С.]. Горюшкин-Сорокопудов, // Художник. – 1963. – № 10. – С. 63.
63. Горюшкин-Сорокопудов, И.[С.] Готовлю мастеров кисти / И.[С.]. Горюшкин-Сорокопудов // Волжская коммуна. – 1936. – 12 ноября.
64. Горюшкин-Сорокопудов, И.С. Годы учения у Репина / И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Художественное наследство. Репин. Т. 2. – М.–Л., 1949. – С. 233–235.
65. Горюшкин-Сорокопудов, И.С. За реализм – под суд / И.С. Горюшкин-Сорокопудов // Художник. – 1963. – № 10. – С. 59–62.
66. Горький, А.М. Об искусстве // А.М. Горький. Собрание сочинений. В 30-ти т. Т. 27. – М.: ГИХЛ, 1953. – С. 444–445.

67. Григорьян, И.И. Русская жанровая живопись / И.И. Григорьян. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, Образование, 2005. – 96 с.
68. Гундырева, Т.В. Ф.В. Сычков и Е.А. Ноздрин. К истории творческих взаимоотношений / Т.В. Гундырева // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 31–38.
69. Гуркин, В.А. Становление локальных исследований российской провинции: на материалах Среднего Поволжья: автореф. дис. ... д-ра культурологии / В.А. Гуркин; Рос. ин-т культурологии. – М., 2006. – 49 с.
70. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: в 4 т. Репр. воспроизведение изд. 1903-1909 гг. / под ред. проф. И.А. Бодуэна де Куртенэ. – Т. 4. – М.: ТЕРРА-Кн. клуб, 1998. – 1619 с.
71. Данилов, А.А. Интеллигенция провинции в истории и культуре России // А.А. Данилов, В.С. Меметов. – Иваново: ИвГУ, 1997. – 175 с.
72. Деготь, Е. Русское искусство XX века / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
73. Деснос, Р. Небеса Констебля // Пространство другими словами: Французские поэты XX в. об образе в искусстве. – СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. С. 103-105.
74. Джон Констебл. – М.: Магма, 2005.
75. Дзуффи, С. Большой атлас живописи. Изобразительное искусство 1000 лет. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 431 с.
76. Дмитриев, Р. Памятные встречи (Воспоминания Ф.В. Сычкова) / Р. Дмитриев // Красная Мордовия, 1937. – 14 марта.
77. Езерская, Н.А. Передвижники и национальные художественные школы народов России / Н.А. Езерская. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 288 с.
78. Елисеева, Т.В. Хранители вечного (К истории создания Дома-музея Ф.В. Сычкова в селе Кочелаеве) / Т.В. Елисеева // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 47-53.
79. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете / Г.В. Ельшевская. – М.: Советский художник, 1984. – 216 с.
80. Ермилов, Б. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов / Б. Ермилов // Петербургский художник. – 2006. – № 2 (3). – С. 34–37.
81. Ермилов, Б. Мастер кисти, педагог / Б. Ермилов // Пензенская правда. – 1964. – 4 февр.
82. Ефремов, А. По закону ясности / А. Ефремов // Многоцветие радуги. – Йошкар-Ола, 1987. – С. 100–107.
83. Зайонц, Л.О. «Провинция» как термин / Л.О. Зайонц // Русская провинция: миф – текст – реальность. – М., СПб., 2000. – С.12-20.

84. Зезина, М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-1960-е годы / М.Р. Зезина. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – С. 174–179.
85. Зингер, Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. – М.: Изобр. искусство, 1986. – 328 с.
86. Злотникова, Т.С. Социокультурный портрет провинции глазами будущих культурологов / Т.С. Злотникова// Ярославский педагогический вестник. – 2002. – № 3. – С. 8-15.
87. Злотникова, Т.С. Человек – хронотоп – культура / Т.С. Злотникова. – Ярославль, 2003. – 172 с.
88. Зотов, А.И. Народные основы русского искусства. Т. 2: Русское искусство второй половины девятнадцатого века / А.И. Зотов. – М.: Изд-во АХ СССР, 1963. – 271 с.
89. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов. Каталог выставки / авт. текста Б. Молчанов; Союз художников РСФСР. – М., 1964. – 14 с.+ илл.
90. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов / авт. текста Е. Костина. – М.: Сов. художник, 1956. – 28 с.
91. Иван Силыч Горюшкин-Сорокопудов. К 100-летию со дня рождения. Каталог юбилейной выставки. – Пенза, 1973. – 80 с.
92. Иванова, Л.В. Дворянская усадьба – исторический и культурный феномен / Л.В. Иванова// Дворянское собрание: Ист.-публицист. и лит.-худож. альманах. – М., 1994. – № 1. – С. 149-165.
93. Изобразительное искусство Мордовии: Живопись. Графика. Скульптура. Кат. выст. Посвящается 500-летию добр. вхождения мордов. народа в состав Рос. государства / [сост. О.Г. Беломоева; авт. вступ. ст. А.А. Косинец, М.М. Сурина]. – М.: Сов. художник, 1985. – 39 с.
94. Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре / сост. Р.П. Андреева. – СПб.: Издательский Дом «Литера», 2003. – 448 с.
95. Инюшкин, Н.М. Провинциальная культура: взгляд изнутри / Н.М. Инюшкин. – Пенза: ОАО ИПК Пензенская правда, 2004. – 439,[1] с.
96. Исаак Бродский / авт. текста В. Бялик. – М.: Белый город, 2002. – 48 с. (Мастера живописи).
97. Исаак Израилевич Бродский / И.И. Бродский; [худож. Ю.Л. Коннов]. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 416 с.
98. История Древнего мира. Древний Рим. – Минск: Харвест, 1998. – 342 с.
99. История искусства народов СССР, в 9 т. Т. 7 / под ред. Л. С. Зингера и М. А. Орловой. – М.: Изобр. искусство, 1972. – 438 с.
100. История русского искусства. Т. 10, кн. 1: [Русское искусство конца XIX – начала XX века] / АН СССР Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, О.А. Швидковского. – М.: Изд-во АН СССР, 1968. – 511 с.

101. История русского искусства. Т. 10, кн. 2: [Русское искусство конца XIX – начала XX века] / АН СССР Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.Н. Лазарева, А.А. Сидорова, О.А. Швидковского. – М.: Изд-во АН СССР, 1969. – 559 с.

102. Ишкин, Б.С. Представления о провинциальном городе в российской культуре XIX – начала XX в.: автореф. дис.... канд. культурологии / Б.С. Ишкин. – Челябинск, 2006. – 18 с.

103. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М.С. Каган. – Ч. I, II, III. – Л.: Искусство, Ленингр. отделение, 1972. – 440 с.

104. Каган, М.С. Проблемы провинциальной культуры / М.С. Каган // Мифы провинциальной культуры. – Самара, 1992. – С. 70–71.

105. Каган, М.С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства / М.С. Каган. – СПб.: Изд-во «Logus», 2003. – 342 с.

106. Киященко, Н.И. Культурная провинция и провинциализм культуры / Н.И. Киященко // Российская провинция и глобальная культура. Тезисы докл. – Ярославль, 1993. – С. 45-57.

107. Ключева, И.В. Миф художника в творчестве С.Д. Эрзи / И.В. Ключева // Антропологические конфигурации в современной философии. Материалы науч. конф. 3-4 дек. 2004 г. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 103-105.

108. Ключева, И.В. Особенности женского портрета в изобразительном искусстве эпохи модерна / И.В. Ключева, М.М. Патрикеева // Антропологические конфигурации в современной философии: материалы науч. конф. 3-4 дек. 2004 г. – М.: Современные тетради, 2004. – С. 105-108.

109. Ключева, И.В. Художественно-педагогическая деятельность Степана Эрзи / И.В. Ключева. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 212 с.

110. Козляков, В.Н. Культурная среда провинциального города / В.Н. Козляков, А.Н. Севастьянова // Очерки русской культуры XIX в. – М., 1998.- С. 125-202.

111. Кожина, Е. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х годов / Е. Кожина. – Л.: Искусство, 1969. – 272 с.

112. Комарова, И.И. Художники. Краткий биографический словарь / И.И. Комарова, Н.Л. Железнова. – М.: Рипол Классик, 2001. – 640 с.

113. Корзун, В.П. Культурные гнезда и традиции ситуационной историографии / В.П. Корзун // Мифы провинциальной культуры. – Самара, 1992. – С. 66–68.

114. Костина, Е.М. Изобразительное искусство Советской Мордовии / Е.М. Костина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1958. – 204 с.

115. Костина, Е.М. Федот Васильевич Сычков, старейший русский живописец / Е.М. Костина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1954. – 79 с.

116. Котлярова, И.В. Формирование и развитие музеев Воронежского края в региональном культурном контексте (вторая половина XIX – первая треть XX вв.): автореф. дис. ... канд. историч. наук / И.В. Котлярова. – М., 2006. – 18 с.
117. Крестьянский мир в русском искусстве / Гос. Рус. музей; [авт. ст. Ю. Алексеев, И. Богуславская, В. Головин [и др.]]. – [СПб.]: Palace Editions, 2005. – 280 с.
118. Кривцун, О.А. Творческое сознание художника / О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2008. – 376 с.
119. Кривцун, О.А. Эволюция художественных форм: культурол. анализ / О.А. Кривцун; Рос. акад. наук., ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР – М.: Наука, 1992. – 300 с.
120. Кроль, А.Е. Английская живопись XVI-XIX вв. в Эрмитаже. / А.Е. Кроль. – Л., 1961.
121. Крыштановская, О.В. Формирование региональной элиты: принципы и механизмы / О.В. Крыштановская // Социологические исследования. – 2003. – № 11. – С. 3-13.
122. Кудрявцев, О.В. Эллинические провинции Балканского полуострова во втором веке нашей эры / О.В. Кудрявцев. – М.: Гослитиздат, 1954. – 362 с.
123. Кузнецова, И. Джон Констебл: Альбом / И. Кузнецова. – М.: Изогиз, 1962.
124. Культура российской провинции: век XX – XXI веку: Материалы всерос. науч.-практ. конф. / редкол.: Т.Н. Кандаурова [и др.], – Калуга: Эйдос, 2000. – 297 с.
125. Культура, человек, картина мира: сб. ст. / отв. ред. А.А. Арнольдов. – М.: Наука, 1987. – 375 с.
126. Лаптева, В. Сопrotивляясь времени и судьбе / В. Лаптева Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2002. – Ноябрь. – дек. – С. 23.
127. Лапшин, В.П. Художественная жизнь Москвы и Петербурга в 1917 году / В.П. Лапшин. – М.: Сов. художник, 1983. – 496 с.
128. Лапшин, В. Художественный рынок в России конца XIX – начала XX века / В. Лапшин // Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусства. – 1996. – № 8 (1/96). – С. 562-568.
129. Лебедев, А. Художник – полководцу / А. Лебедев // Сурские просторы. – 2000. – 22 апр.
130. Лебедев, П.И. Из истории борьбы за реализм в советском искусстве (1921-1932) / П.И. Лебедев // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х гг. Материалы, документы, воспоминания. – М., 1962. – С. 5-21.
131. Лесли, Ч.Р. Жизнь Джона Констебла, эсквайра / Ч.Р. Лесли. – М., 1964.



132. Летина, Н.Н. Культурная антропология провинциальной «творческой элиты» России рубежей веков / Н.Н. Летина // Обсерватория культуры. – 2009. – № 2. – С. 96-100.

133. Летина, Н.Н. Ойкумена русской провинциальной культуры / Н.Н. Летина // Вопросы культурологии. – 2009. – №2. – С. 20-23.

134. Летина, Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве / Н.Н. Летина // Регионоведение. – 2008. – №3 (64) – С. 295-302.

135. Лихачев, Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет / Д.С. Лихачев. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 608 с.

136. Лихачев, Д. С. Письма о добром и прекрасном / Д.С. Лихачев. – М.: Дет. лит., 1989. – 238 с.

137. Лотман, Ю.М. Культура и текст как генераторы смысла / Ю.М. Лотман // Кибернетическая лингвистика. – М., 1983. – С. 23-30.

138. Лотман, Ю.М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем» / Ю.М. Лотман // Поэтика: Тр. рус. и сов. поэтич. школ. – Budapest, 1982. – С. 218-229.

139. Лысова, Н.Ю. Ф.В. Сычков / Н.Ю. Лысова // Великие мастера земли мордовской: живопись, скульптура, графика. И.К. Макаров, Ф.В. Сычков, С.Д. Эрзя, В.Д. Фалилеев. – Саранск, 2007. – С. 97–100.

140. Ляковская, О.А. Пленер в русской живописи XIX века / О.А. Ляковская; [худож. И.С. Клейnard]. – М.: Искусство, 1966. – 316 с.

141. Мазаев, А.И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.) Проблемно-тематические очерки и портреты / А.И. Мазаев / вступ. ст. Н.А. Хренова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 320 с.

142. Маковский, С.К. Силуэты русских художников / С.К. Маковский. – М.: Республика, 1999. – 384 с.

143. Манин, В.С. Русский пейзаж: Более 1000 картин художников XVIII-XIX веков: альбом / В.С. Манин. – М.: Белый город, 2000. – 632 с.

144. Мириманов, В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века: Другая парадигма вечности / В.Б. Мириманов; РГГУ. ИВГИ. – М., 1995. – 64 с.

145. Молчанов, В. Звонкие краски (О юбилейной выставке Ф.В. Сычкова на Кузнецком мосту) / В. Молчанов // Правда. – 1970. – 27 июля.

146. Монастырская, И.А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков / И.А. Монастырская // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы науч. конф. 26-27 сентября 2000 г. / Тез. докл. и выступлений. – СПб., 2000. – С.97-101.

147. Морфология культуры. Структура и динамика: учеб. пособие для вузов / Г.А. Аванесова [и др.]. – М.: Наука, 1994. – 414 с.

148. Мухина, В.И. Литературно-критическое наследие. В 2-х т. Т.1 / В.И. Мухина. – М.: Искусство, 1959. – 364 с.

149. Наровчатская выставка картин // Плуг и молот [Наровчат]. [Еженедельный орган Наровчатского Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов], 1919. – 20 июля.
150. Народный художник // Моск. журнал. – 1994. – № 4. – С. 33.
151. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство русских художников XIX века / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 564 с.
152. Некрасова, Е.А. Английский романтизм / Е.А. Некрасова. – М., 1975.
153. Некрасова, Е.А. Тернер / Е.А. Некрасова. – М., 1976.
154. Нехорошев, Ю. Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов / Ю. Нехорошев. – Л.: Художник РСФСР, 1968. – 82 с.
155. Нехорошев, Ю. Иван Силович Горюшкин-Сорокопудов (1873-1945); [Творческий портрет художника] / Ю. Нехорошев // Юный художник. – 2000. – № 8. – С. 37-41.
156. Нехорошев, Ю. На переднем крае борьбы 20-х годов / Ю. Нехорошев // Художник, 1963.- № 10. – С. 58–59.
157. Ноздрин, Е. Самобытный художник / Е. Ноздрин // Штрихи к портретам: сб. – Саранск, 1990. – С. 100–112.
158. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Русский язык, 1990. – 922 с.
159. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – М.: Русские словари, 1993. – 956 с.
160. Островский, Д. В даль заглянувший человек / Д. Островский // Лит. Россия. – 1970. – 22 июля.
161. Отставнова, И.В. Пространство российской провинции: «жизнесмыслы»: автореф. дис. ... канд. культурологии / И.В. Отставнова; Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2006. – 17 с.
162. Очерки по истории русского портрета конца XIX – начала XX века / под ред. Н.Г. Машковцева и Н.И. Соколовой. – М.: Искусство, 1964. – 472 с.
163. Панин, А.В. Ивановка. Ноябрь 1954-го / А.В. Панин // Савин О.А. Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России. – Пенза, 2005. – С. 45–48.
164. Пейзаж в русской живописи от классицизма до символизма: альбом / ред. С.И. Козлова; науч. ред., авт. текста, авт. вступ. ст. В.Э. Маркова. – М.: Арт-Родник, 1999. – 192 с.
165. Петербург: Художественная жизнь 1900–1916 = St. Peterburg: Artistic Life 1900–1916: Фотолетопись / худож. В.Д. Бертельс; сост. аннотаций А.А. Головина, Л.А. Процай, М.Ю. Гусева, Е.В. Дзюба, Е.Э. Дробязко; вступ. ст. С.М. Даниэль. – СПб.: Искусство – СПб, 2001. – 215 с.
166. Петров, В.Н. Очерки и исследования. Избранные статьи о русском искусстве XVIII-XX вв. / В.Н. Петров. – М., 1978.

167. Петров-Стромский, В.Ф. Тысяча лет русского искусства: история, эстетика, культурология / В.Ф. Петров-Стромский; ред. И. Опимах. – М.: ТЕРРА, 1999. – 352 с.
168. Петровичева, Н.П. Истинно народный художник (Из воспоминаний) / Н.П. Петровичева// Московский художник. – 1970. – 30 июля.
169. Плотников, С.Н. Проблемы социологии художественной культуры / С.Н. Плотников. – М.: Знание, 1980. – 80 с.
170. Полевой, В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / В.М. Полевой. – М.: Сов. художник, 1989. – 452 с.
171. Полевой, В.М. Искусство XX века. 1901–1945 / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. – (Малая история искусств).
172. Попова, Э.Н. Федот Васильевич Сычков: очерк жизни и творчества / Э.Н. Попова. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1970. – 188 с., + илл.
173. Популярная история живописи. Западная история / авт.-сост. А. Конькова. – М.: Вече, 2001. – С.329-338.
174. Популярная история русской живописи / авт.-сост. А. Конькова. – М.: Вече, 2002. – 512 с.
175. Портрет в России. XX век: Из собрания Государственного Русского музея. – [СПб.]: Palace Editions, 2001. – 408 с.
176. Портрет жены художника / Гос. Рус. музей, Галерея Моск. Центра искусств. – [СПб.]: Palace Editions, 2002. – 60 с.
177. Пospelов, Г.Г. Русское искусство XIX века: Вопросы понимания времени: Очерки / Г.Г. Пospelов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с.
178. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России. – М.: Наука, 1999. – 128 с.
179. Простые лики красоты. Образ мордовской женщины в изобразительном искусстве: альбом / сост. Н.И. Шibaков, Л.Б. Федосеенко. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1985. – 128 с.
180. Революция 1905–1906 годов и изобразительное искусство: альбом. Вып. 2: Москва и российская провинция / под ред. В.В. Шлеева; авт.-сост. С.Н. Рошупкин, Б.В. Павловский, В.А. Черепов; худож. Ю. А. Боярский. – М.: Изобразительное искусство, 1978. – 120 с.
181. Рогинская, Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок: Исторические очерки / Ф.С. Рогинская. – М.: Искусство, 1989. – 430 с.
182. Ромах, О.В. Провинциальная культурная среда как фактор формирования досуга молодежи: дис. ... д-ра филос. наук / О.В. Ромах. – М., 1997. – 320 с.
183. Русакова, А.А. Символизм в русской живописи / А.А. Русакова. – М.: Белый город, 1995. – 327 с.

184. Русская жанровая живопись XIX – начала XX века: Очерки / АХ СССР. НИИ теории и истории изобраз. искусств; под общ. ред. Т.Н. Гориной; худож. В.М. Добер. – М.: Искусство, 1964. – 384 с.
185. Русская поэзия первой половины XIX в. – М.: Дрофа, 2003. – С. 279-280.
186. Русская провинция. Культура XVIII–XX вв.: сб. ст. – М., 1992. – 136 с. / РИК.
187. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907). Кн. 2: Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство / редколл.: А.Д. Алексеев, Ю.С. Калашников, В.С. Кружков, А.А. Сидоров, Г. Ю. Стернин; худож. Б.И. Астафьева. – М.: Наука, 1969. – 403 с.
188. Русское искусство XIX – начала XX века / Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств; авт. текста Л.С. Алешина, М.М. Ракова, Т.Н. Горина. – М.: Искусство, 1972. – 101 с. – (Памятники мирового искусства. Вып. 5; Первая серия).
189. Савин, О.А. Пензенское художественное... Страницы истории старейшего учебного заведения России / О.А. Савин. – Пенза: Пензенское кн. изд-во, 2005. – 600 с.
190. Савицкая, Т.А. В поисках правды и красоты: Очерк о художниках-передвижниках / Т.А. Савицкая; худож. В.В. Савченко. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 144 с.
191. Сайко, Е.А. Российская провинция как социокультурный феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Е.А. Сайко. – М., 1997. – 18 с.
192. Самойлов, Е. Первые публикации портретов В.И. Ленина в Пензенской печати / Е. Самойлов // Земля родная [Пенза]. – 1963. – № 2. – С. 64–65.
193. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М.: Галарт: АСТ-ПРЕСС, 2001. – 304 с.
194. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: очерки / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1971. – 144 с.
195. Сергеева, И.С. Традиции и инновации в русском портретном искусстве первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. филос. наук / И.С. Сергеева; ГАСБУ. Спец. ин-т соц.-культ. сервиса и приклад. искусства. – М.: [Б. и.], 1996. – 18 с.
196. Сидоренко, В.А. Эююд о вечном / В.А. Сидоренко // Ветви столетнего дерева: Рассказы о художниках: Прилож. К журналу «Сура». – Пенза, 1998. – С. 42–57.
197. Скоробогатский, В.В. Провинция как проблема: Исходные определения и модель исследования / В.В. Скоробогатский // Россия на рубеже времен: новые пути и старые вехи. – Екатеринбург, 1997. – С. 63-73.

198. Словарь архаизмов / сост. И. Смирнов, М. Глобачев. – М.: ТЕРРА - Книжный клуб, 2001. – 424 с.
199. Словарь иностранных слов [Текст]. – М.: Русский язык, 1991. – 612 с.
200. Смирнова, В.Б. О дружбе художников Ф. Сычкова и А. Мухина (по материалам переписки) / В.Б. Смирнова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 39–46.
201. Советский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1627 с.
202. Сокольников, М.П. В родном краю / М.П. Сокольников // Советская культура. – 1956. – 15 ноября.
203. Сокольников, М.П. Певец народной жизни: очерк о жизни и творчестве художника Ф.В. Сычкова / М.П. Сокольников. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1962. – 47 с.
204. Сокольников, М.П. Федот Васильевич Сычков / М.П. Сокольников. – М.: Советский художник, 1954. – 87 с.
205. Сохор, А.Н. Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. – М.: Наука, 1975. – С. 12
206. Соцреалистический канон / Гюнтер Х. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1040 с.
207. Союзу художников Мордовии – 60 лет: [Каталог] / М-во культуры Респ. Мордовия и др.; [авт. вступ. ст. Азоркина Т.А. и др.]. – Саранск: [Б. и.], 1998. – 63 с.
208. Степанян, Н.С. Искусство России XX века: развитие путем метаморфозы / Н.С. Степанян. – М.: Собеседник, 2004. – 315 с.
209. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века / Г.Ю. Стернин; вступ. Д.В.Сарабьянова, худож. А.А. Зубченко. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с. – (Б-ка искусствоведения).
210. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
211. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г.Ю. Стернин; Ин-т истории искусств МК СССР; худож. А. Ясинский. – М.: Искусство, 1970. – 295 с.
212. Сукина, Л.Б. Художественная культура русской провинции: проблемы и методы изучения / Л.Б. Сукина // Выбор метода изучения культуры. – М., 2001. – С. 199–204.
213. Сурина, М.И. Тема Великой Отечественной войны в творчестве Ф.В. Сычкова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 23–29.

214. Сутеев, Г.О. Скульптор Эрьзя. Биографические заметки и воспоминания / Г.О. Сутеев: сост. Г. Горина; ред. В. Сутеев. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1968. – 176 с.

215. Сычков, Ф.В. Моя автобиография // Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. – С. 15-24.

216. Сычков, Ф.В. Воспоминания о И.Е. Репине / Ф.В. Сычков// Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. – Л.: Художник РСФСР, 1069. – С. 195–197.

217. Сычков, Ф.В. Нужен художественный техникум / Ф.В. Сычков// Красная Мордовия 1937. – 6 февр.

218. Сычков, Ф.В. Творить для народа / Ф.В. Сычков// Сов. Мордовия. – 1952. – 6 ноября.

219. Сычков Ф.В. Счастье жить и творить в сталинскую эпоху / Ф.В. Сычков // Советская Мордовия. – 1952. – 19 дек.

220. Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. / отв. за вып. Л.Н. Нарбекова; под общ. ред. Е.В. Бутровой; Мордов. респ. музей изобраз. искусств им. С.Д. Эрьзи. – Саранск, 2005. – 80 с.

221. Трушин, В. По принципам Репина / В. Трушин // Пензенская правда. 1993. – 26 ноября.

222. Уайтли, Л. Английская живопись XIX века. / Джентили А., Бархем У., Уайтли Л. Лондонская национальная галерея. – М.: Слово, 2000.

223. Уильям Тернер / пер. с англ. – М.: ЗАО «БММ», 2011. – 256 с.

224. Ф.В. Сычков и И.И. Бродский в президиуме совещания художников МАССР с шефской бригадой Академии художеств (фотография) // Красная Мордовия, 1937. – 11 февр.

225. Федоров-Давыдов, А.А. Русский пейзаж конца XIX – начала XX века: очерки / А.А. Федоров-Давыдов; худож. М.Р. Лев – М.: Искусство, 1974. – 208 с.

226. Федоров-Давыдов, А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. – М.: Искусство, 1986.

227. Федот Васильевич Сычков. Воспоминания. Переписка: альбом / сост. Л.А. Букина, М.И. Сурина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1998. – 288 с.

228. Федот Васильевич Сычков: [альбом] / авт. вступит. ст. М.И. Сурина, сост. Л.А. Букина, М.И. Сурина. – Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1986. – 136 с.+ ил.

229. Федот Васильевич Сычков. Каталог выставки произведений к 100-летию со дня рождения / авт. вступит. ст. Н. Кружков; сост. Г.С. Горина, Н. Дорфман. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 47 с. + ил.

230. Фирсова, Е.Б. Развитие провинциальной культуры России на рубеже XIX – XX вв.: На материалах Пензенской губернии: дис. ... канд. историч. наук / Е.Б. Фирсова. – Пенза, 2002. – 265 с.

231. Хлебов, Г.В. Жил академик в провинции... (И.В. Куликов в Муроме): Популярный очерк / Владимир. обл. науч. б-ка; ред. А.А. Ковзун. – Владимир, 2000. – 72 с. – (Материалы по истории Владимир. губ. Вып.7).
232. Хайдеггер, М. Время и бытие / М. Хайдеггер. – М.: Прогресс, 1993. – 400 с.
233. Хмара, В. Певец Мордовии: о Ф.В. Сычкове / В. Хмара // Советская Россия. – 1958. – 5 авг.
234. Холопова, Н.В. Мир деревни Федота Сычкова. Заметки о жанровых полотнах художника / Н.В. Холопова // Сычковские чтения: сб. материалов науч.-практ. конф., Саранск, 11 марта 2005 г. – Саранск, 2005. – С. 15-22.
235. Храбровицкий, А.В. Жизнерадостный талант /А.В. Храбровицкий // Вечерняя Москва. – 1952. – 22 авг.
236. Храбровицкий, А.В. Певец деревни / А.В. Храбровицкий // Сельская молодежь. – 1966. – № 5. – С. 40.
237. Хренов, Н.А. Художественная жизнь императорской России (субкультуры, картины мира, ментальность) / Н.А. Хренов, К.Б. Соколов; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ и РАН. – СПб.: Алетейя, 2001. – 809 с.
238. Художественный рынок : вопросы теории, истории, методологии / [А.В. Карпов и др.; науч. ред.: Т.Е. Шехтер]; С.-Петербург. гуманит. ун-т профсоюзов. – СПб.: СПбГУП, 2004. – 228 с.
239. Чванов, И.В. Российская провинция как социокультурный феномен / И.В. Чванов: дис. ... канд. филос. наук. – Саранск, 1995. – 151 с.
240. Чегодаев, А.Д. Пейзаж Джона Констебля в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина / А.Д. Чегодаев. – М., 1960.
241. Чегодаев, А.Д. Джон Констебл / А.Д. Чегодаев. – М., 1968.
242. Червонная, С.М. Живопись автономных республик РСФСР / С.М. Червонная. – М.: Искусство, 1978. – 208 с.
243. Чичканова, Т.А. Развитие российской провинции: культурологический подход в исследовании [Текст] / Т.А. Чичканова. – Самара, 1997. – 295 с.
244. Швырева, Т.А. Научно-педагогическая и культурно-просветительская деятельность И.С. Горюшкина-Сорокопудова: автореф. дис. ... канд. пед. наук [Текст] / Т.А. Швырева. – Пенза, – 2009. – 24 с.
245. Швырева, Т.А. Педагогическая деятельность художника-педагога И.С. Горюшкина-Сорокопудова [Текст] / Т.А. Швырева // Сибирский педагогический журнал. – 2008. – № 9. – С. 292–297.
246. Швырева, Т.А. И.С. Горюшкин-Сорокопудов и Пензенское художественное училище / Т.А. Швырева, С.В. Сергеева // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – № 4. – С. 93 – 96.

247. Швырева, Т.А. Реализация принципа реализма в научно-педагогической и культурно-просветительской деятельности И.С. Горюшкина-Сорокопудова / Т.А. Швырева // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – Пенза, 2008 – № 4 (8). – С. 127–131.

248. Шильниковский, Е.П. Воспоминания // А. Мунин. Красота души.– Красный Север (Вологда). – 1965. – 17 февр.

249. Шулепова, Э.А. Региональная культура как исследовательская проблема / Э.А. Шулепова // Российская провинция XVIII-XX вв.: реалии культурной жизни: тезисы докл. III Всерос. науч. конф. – Пенза, 1995. – С.198-200.

250. Щербакова, А.А. Художник и культура // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы науч. конф. 26-27 сент. 2000 г.: тез. докл. и выступ. – СПб.: Санкт-Петербургское филос.общ-во, 2000. – С. 167–169.

251. Щербатов, С.А. Художник в ушедшей России / С.А. Щербатов; вступ. ст. В. Нехотина. – М.: XXI – Согласие, 2000. – 464 с. – (Библиотека русской культуры).

252. Энциклопедия живописи. – М.: АСТ, 1997.

253. Энциклопедия искусства XX века / авт.-сост. О.Б. Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 351 с.

254. Энциклопедия пейзажа / под ред. Т.В. Калашниковой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – С.161-163, 323-324.

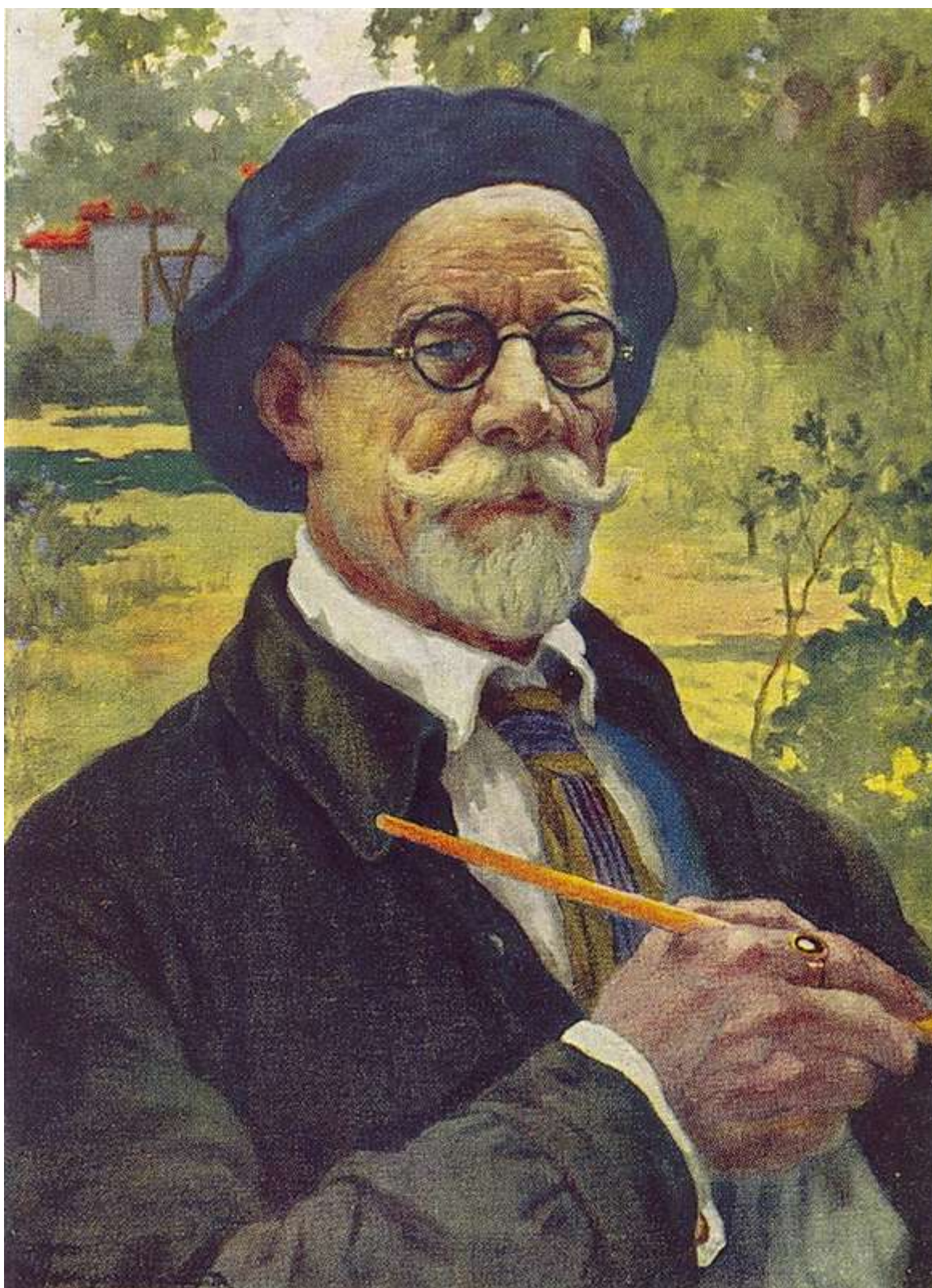
255. Энциклопедия русской живописи / под ред. Т.В. Калашниковой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 351 с.

256. Clark Kenneth “Landscape Into Art”. Slade Lectures. Oxford, 1949.

257. Leslie C. “A Memory of the Life of John Constable, London, 1974.



Репродукции картин И.С. Горюшкина-Сорокопудова



*Автопортрет (1920)*



*Листопад (XX)*



*В старообрядческом монастыре*



*Сцены из XVII столетия*



*Бояре в пути*



*Канун Пасхи в старину*



*Сцена из XVII века*



*Эскиз к картине “Вечный зов” (1908)*



*Базарный день в старом городе (1910)*



*Поцелуй (1910)*



*На даче (1910)*



*Из века в век (1910)*



*Обряд освящения куличей (1910)*



*Скит (1912)*

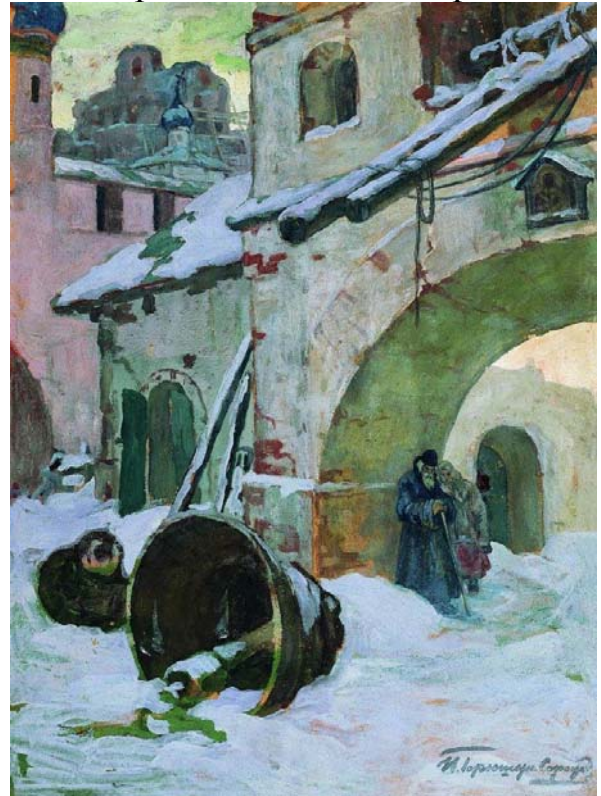


*На позициях первой мировой войны*





*Девочка с яблочками (1920)*

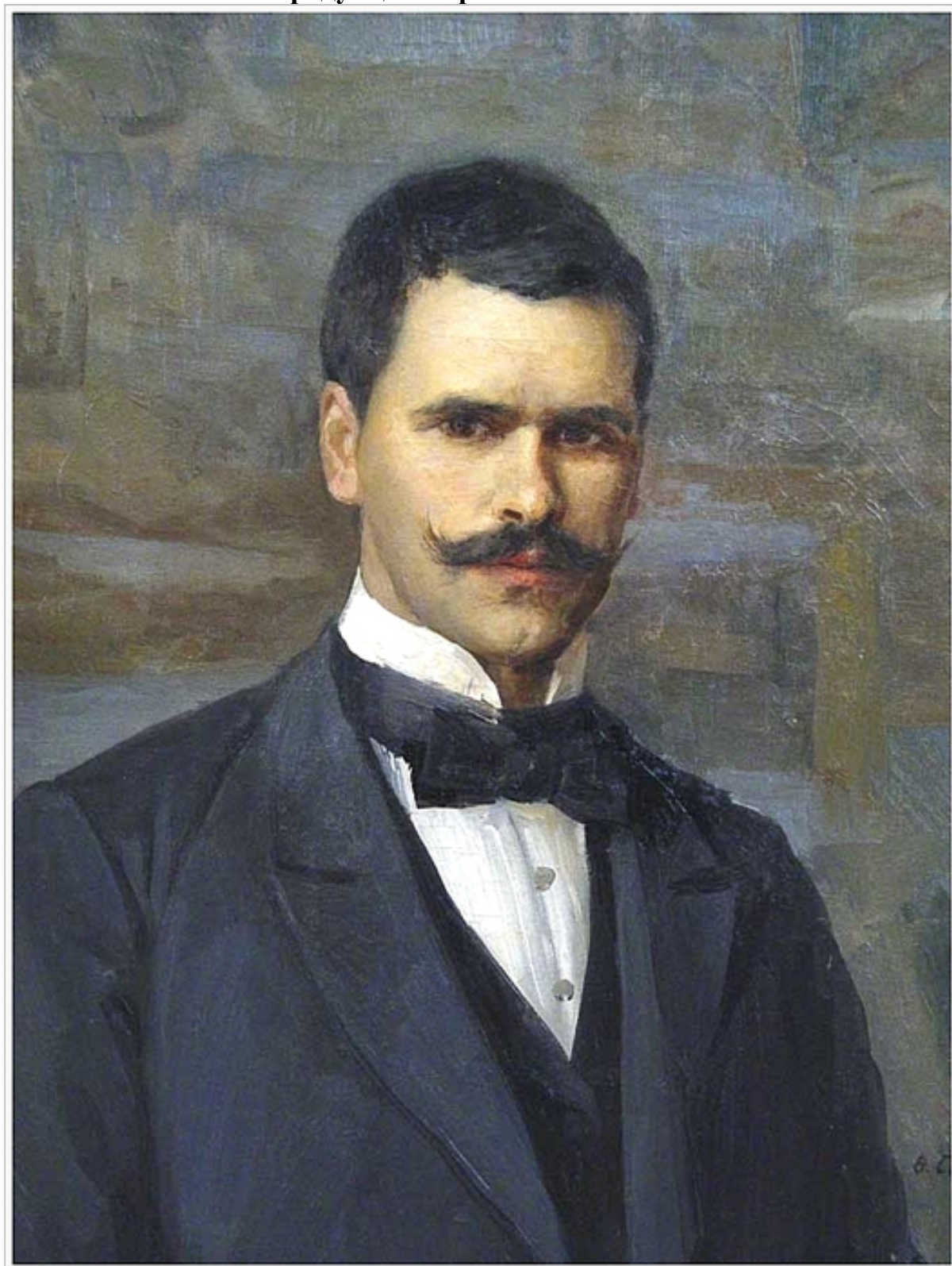


*Упавшие колокола (1930)*



*Женщина с образом (1934)*

**Репродукции картин Ф.В. Сычкова**



*Автопортрет (1899)*



*Женщина с ребенком. Портрет сестры (1903)*



*Мяльщицы льна (1905)*



*С гор* (1910)



*Друзья* (1911)



*Возвращение с сенокоса (1911)*



*Трудный переход (1912)*



*Подружки. Дети (1916)*



*Водосвятие (1916)*



*Огурцы (1917)*



*Крестьянская девушка (1900-1917)*

Продолжение прил. 1



*В гостях (1930)*

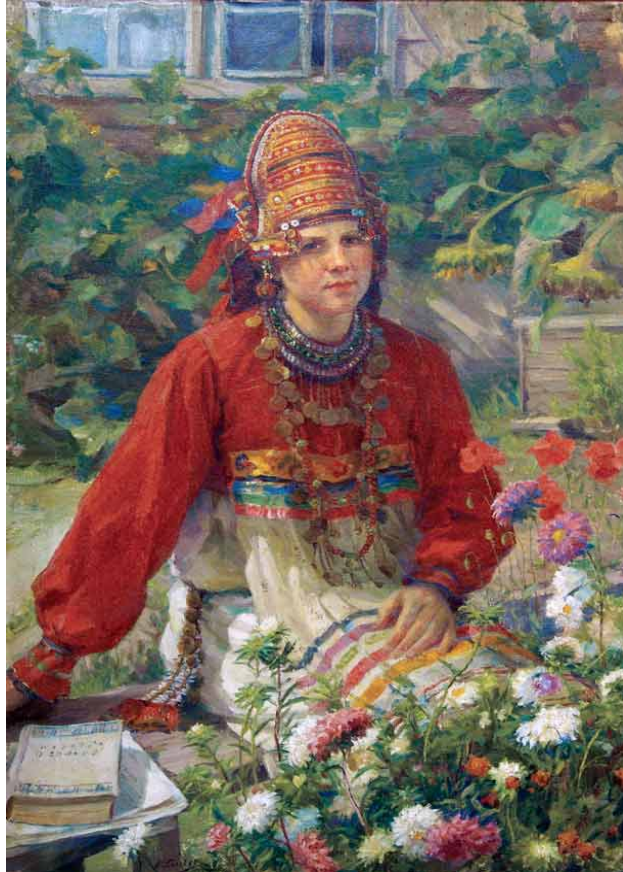


*Христославы (1935)*





*Колхозный базар (1936)*



*Учительница-мордовка (1937)*

Продолжение прил. 1



*Мордовка. Этюд для панно Праздник урожая (1937)*



*Трактористки (1938)*



*Собираются в гости (1940)*



*Праздничный день. Подруги. Зима (1941)*



*Возвращение из школы (1945)*



*Девушка (1945)*

Репродукции картин Дж. Констебла



*Автопортрет (1806)*



*Вид на Эпсом (1808)*



*Лодки на реке Стоур, на заднем плане церковь в Дэдхэме (1811)*



*Цветы в стеклянной вазе. Этюд (1814)*



*Долина Стоур с церковью в Дэдхэме (1814-1815)*



*Строительство лодки во Флэтворде (1815)*

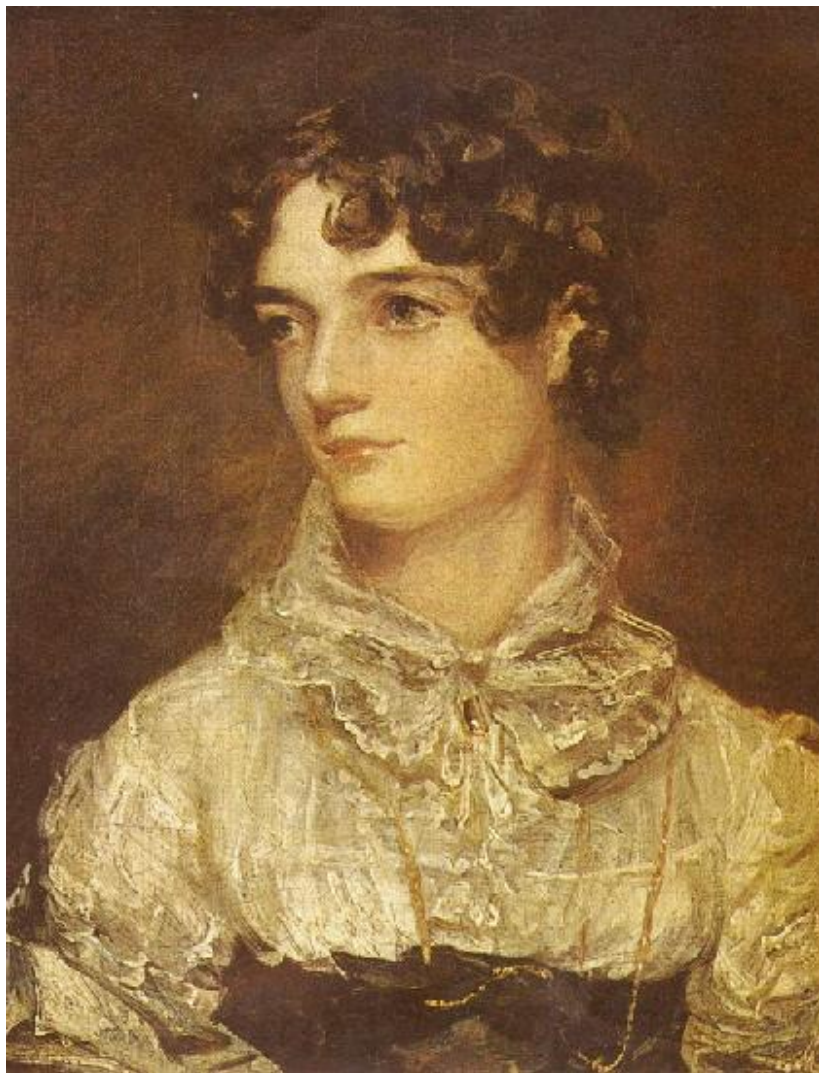


*Залив в Веймуте (1816)*





*Парк Уйвенхо, Эссекс, место жительства генерал-майора Ребова (1816)*



*Портрет Марии Бикнелл (1816)*



*Шлюз и мельница в Дедхеме (1820)*



*Повозка сена (1820-1821)*



*Мэлверн Холл (1820-1821)*



*Мельница во Флэтфорде (1821-1822)*



*Перистые облака (1821-1822)*



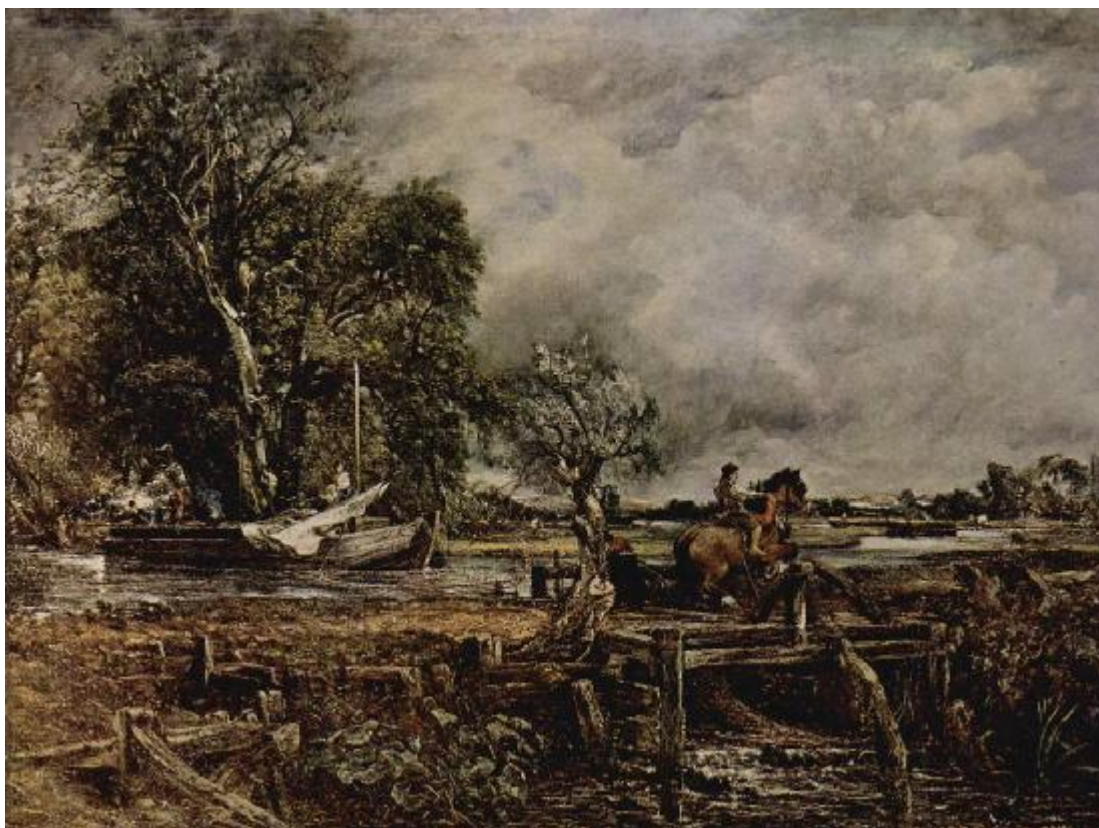
*Облака. Этюд (1822)*



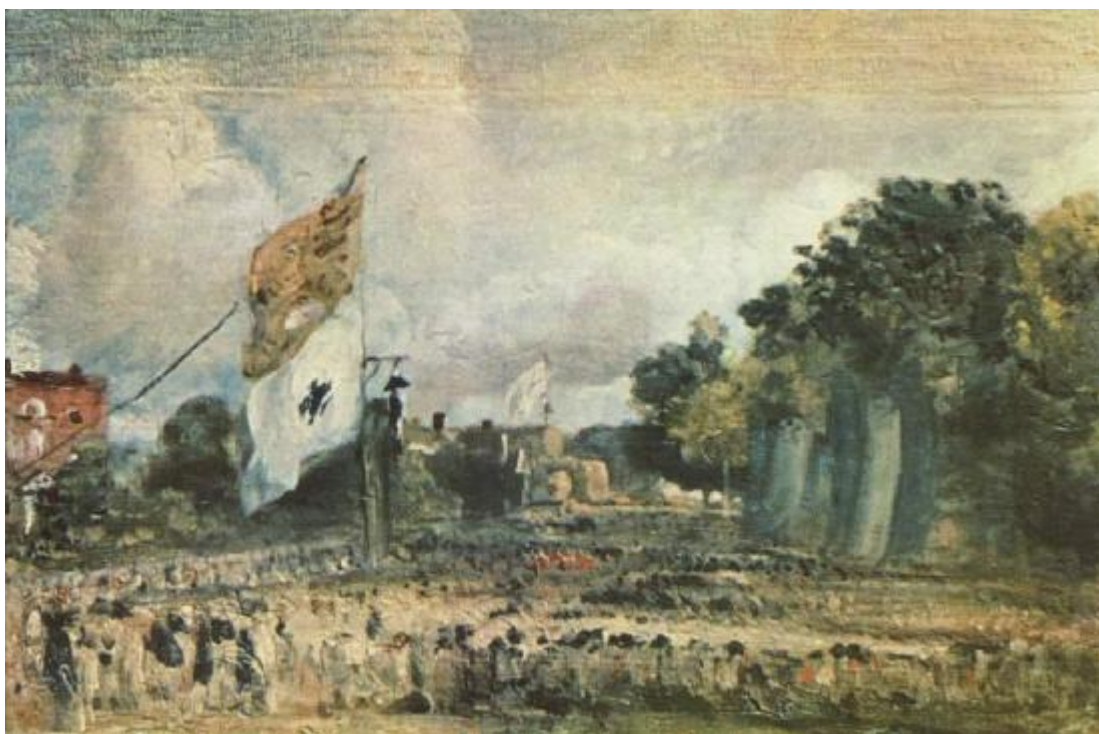
*Вид на собор в Солсбери из епископского сада (1823)*



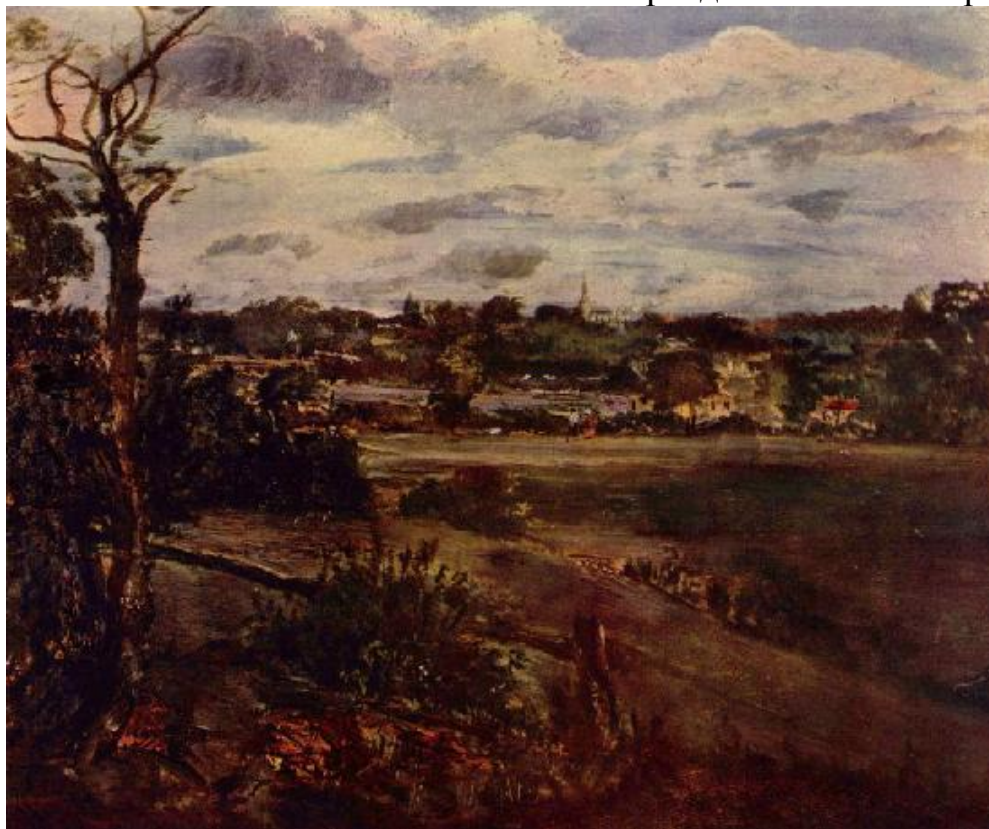
*Морское побережье с парусниками в Брайтоне (1824)*



*Скачущая лошадь (1825)*



*Праздник в честь победы при Ватерлоо в Восточном Бергхольте  
(Первая четверть XIX в.)*



*Вид на Хайгет* (Первая четверть 19 века)



*Пашня* (1826)



*Проселочная дорога (1826)*



*Пляж и подвесной мост в Брайтоне (1824-1827)*





*Вид с реки на собор в Солсбери, дом викария Фишера. Этюд (1827)*



*Морской вид с грозowymi тучами (1827)*



*Долина в Дедхеме (1828)*



*Замок Хадлейт Этюд (1829)*



*Вид на мост Ватерлоо со ступеней Уайтхолла, 18 июня 1817 (1832)*



*Ферма в долине (1835)*

## **БИОГРАФИЯ ДЖ. КОНСТЕБЛА**

- 1776 – Родился 11 июня в Ист-Бергхолте.
- 1799 – Поступил в Королевскую академию художеств в Лондоне.
- 1802 – Оставил должность учителя рисования в школе Great Marlow Military College.
- 1803 – Путешествие на борту судна «Coutts».
- 1806 – Предпринял путешествие в Озерный край.
- 1811 – Гостит у Дж. Фишера в Солсбери.
- 1816 – Свадьба с Марией Бикнелл в церкви St Martin in the Fields.
- 1821 – На выставке в академии представил картину «Повозка сена».
- 1824 – Получил золотую медаль на Парижском салоне за картину «По возка сена».
- 1828 – Умирает жена.
- 1829 – Избран членом Королевской академии художеств.
- 1831 – Назначен инспектором академии.
- 1835 – Читает последнюю лекцию в Королевской академии.
- 1837 – Умирает 31 марта в Лондоне.

Репродукции картин У. Тернера



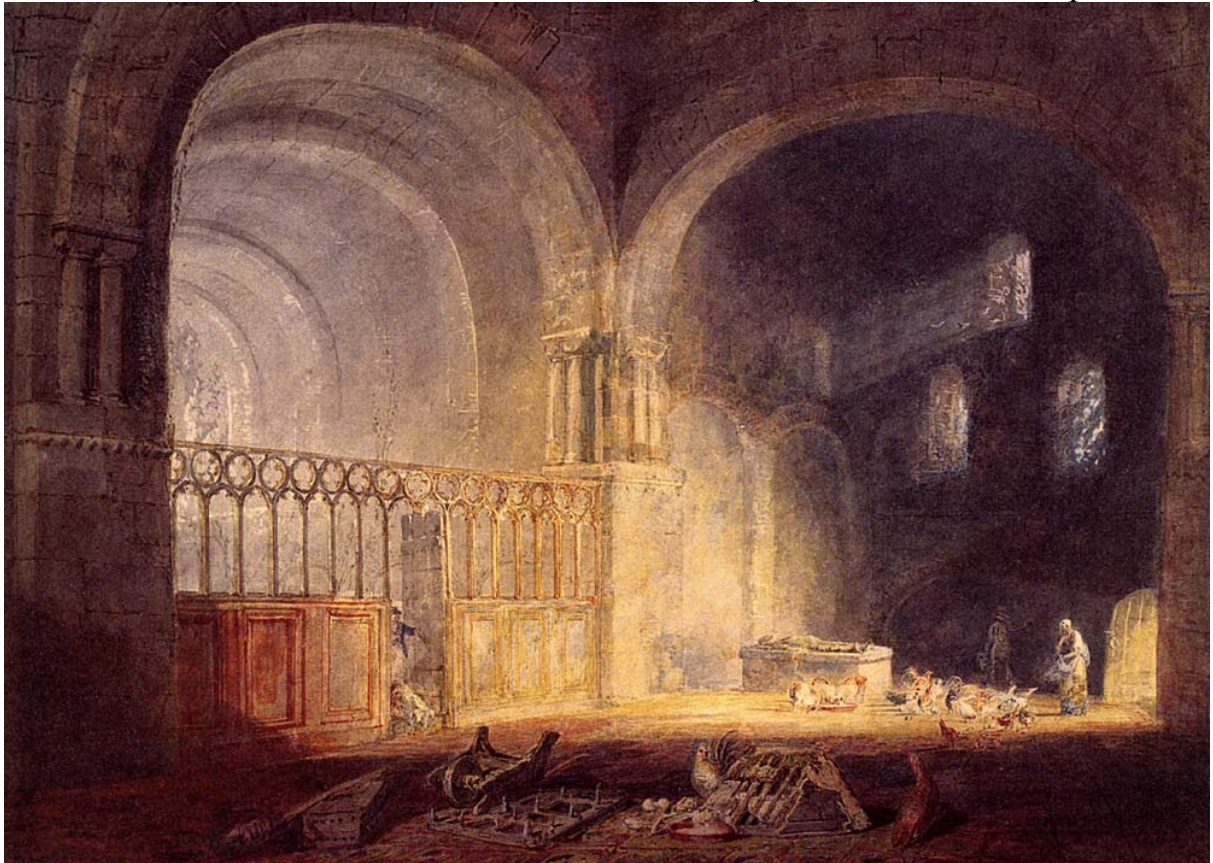
*Автопортрет (1799)*



*Водяная мельница (1795 – 1796)*



*Рыбаки в море (1796)*



*Трансепт монастыря Эвени в Гламорганишире (1797)*



*Озеро Баттермир (1798)*



*Ливень (1798)*



*Голландские лодки в бурю. Рыбаки перекадывают рыбу на корабль (1801)*





*Фирвальдштетское озеро (1802)*



*Мол в Кале (1802-1803)*



*Кораблекрушение (1805)*



*Трафальгарское сражение, вид с вантов бизань-мачты по правому борту корабля «Виктори» (1806 – 1808)*



*Большой соединительный канал близ Саутол-Милл (1810)*



*Снежная буря. Переход Ганнибала через Альпы (1810 – 1812)*



*Морозное утро (1813)*



*Озеро Аверн: Эней и дух (1814 – 1815)*



*Дидона, основательница Карфагена (1815)*



*Извержение Везувия (1817)*



*Поле Ватерлоо (1818)*



*Церковь Святого Петра с юга (1819)*



*Сент-Джорджио Маггоре: раннее утро (1819)*



*Радуга над замком Арундель (1824)*



*Стоунхендж (1828)*



*Улисс насмехается над Полифемом (1829)*





*Фрегат «Бесстрашный», буксируемый на свою последнюю стоянку, чтобы быть уничтоженным (1839)*



*Невольничье судно (1839-1840)*



*Вечерняя звезда (1840)*



*Похороны Уилки на корабле (1842)*



*Метель. Остов корабля и рыбацья лодка (1842)*



*Озеро Цуг (1843)*



*Дождь, пар и скорость (1844)*

### **БИОГРАФИЯ ДЖ. М.У. ТЕРНЕРА**

1775 – 23 апреля в Лондоне родился Джозеф Мэллорд Уильям Тернер.

1787 – Первые, из дошедших до нас, его зарисовки и рисунки акварелью.

1789 – Обучение под руководством Т. Малтона, принят студентом в училище при Королевской академии.

1790 – Выставляет свое первое произведение в стенах Королевской академии.

1791 – Поездка по западным графствам Англии.

1792 – Поездка по Южному и Центральному Уэльсу.

1793 – Награжден «Большой Серебряной Палитрой» за пейзаж, выполненный по заказу Королевского общества искусств.

1794 – Поездка по центральным графствам Англии и по Северному Уэльсу.

1795 – Путешествие по югу Англии и Южному Уэльсу.

1796 – В Королевской академии выставляется его первая картина, написанная маслом.

1797 – Путешествие по северу Англии и Озерному краю.

1798 – Поездка по северу Уэльса.

1799 – Избран членом-корреспондентом Королевской академии. Посещает западные графства, Ланкашир и Северный Уэльс.

1801 – Путешествует по Шотландии.

1802 – Избран академиком Королевской академии. Первое путешествие по Швейцарии.

1804 – Смерть матери после продолжительной болезни.

1805 – Устраивает первую выставку своих картин в собственной галерее в Лондоне.

1807 – Избран профессором по классу перспективы в Королевской академии.

1808 – Поездка в Чешир и Уэльс. Первое посещение Фарнли-Холл. Имение У. Фоукса.

1811 – Читает первый курс лекций по перспективе в Королевской академии. Совершает поездку по западным графствам, собирая материалы для серии гравюр «Южное побережье».

1812 – Первая выдержка из его поэмы «Напрасные надежды» в каталоге Королевской академии.

1813 – Завершает роспись Сэндикомб Лодж в Твикенхэме. Путешествует по западным графствам.

1814 – Путешествует по западным графствам.

- 1815 – Поездка по Йоркширу.
- 1816 – Поездка по Йоркширу, сбор материала для серии гравюр «Ричмондшир».
- 1817 – Поездка по Бельгии, Германии и Голландии.
- 1818 – Посещает Эдинбург.
- 1819 – У. Фоукс выставляет в своем лондонском особняке 60 акварелей Тернера. Первое посещение Италии: Венеция, Флоренция, Рим и Неаполь.
- 1821 – Посещает Париж, путешествует по северу Франции.
- 1822 – Посещает Эдинбург в связи с официальным визитом туда короля Георга IV.
- 1824 – Поездка на юго-восток Англии. Путешествует по рекам Маас и Мозель.
- 1825 – Посещает Голландию, Германию и Бельгию.
- 1826 – Путешествует по Германии, Бретани и по реке Луаре.
- 1827 – Останавливается в замке Ист-Каус, имение архитектора Дж. Нэша. С осени начинает регулярно навещать Петворт.
- 1828 – Читает последний курс лекций о перспективе в Королевской академии. Посещает во второй раз Италию, останавливается в Риме.
- 1829 – Выставляет 79 акварелей из серии «Англия и Уэльс» в Лондоне. Посещает Париж, Нормандию и Бретань. Смерть отца. Составляет первый вариант завещания.
- 1830 – Путешествует по центральным графствам Англии. В последний раз выставляет свои акварели в Королевской академии.
- 1831 – Посещает Шотландию. Пересматривает завещание.
- 1832 – Посещает Париж. Встречается с Делакура.
- 1833 – Выставляет 66 акварелей из серии «Англия и Уэльс» в Лондоне.
- 1835 – Путешествует по Дании, Пруссии, Саксонии, Богемии, по Рейну и Голландии.
- 1836 – Путешествует по Франции, Швейцарии и реке Валь д'Аосте.
- 1837 – Смерть лорда Эгремонта. Отказывается от должности профессора по классу перспективы в Королевской академии.
- 1839 – Путешествует по рекам Маас и Мозель.
- 1840 – Первая встреча с Дж. Рескиным. Посещает Венецию.
- 1841 – Посещает Швейцарию.
- 1845 – Выступает в роли временного президента Королевской академии. Посещает север Франции, Дьепп и Пикардию.
- 1846 – Переезжает в Челси.
- 1848-1849 – Тяжело заболевает. Исправляет и дополняет завещание.
- 1850 – Последний раз выставляется в Королевской академии.
- 1851 – Умирает 19 декабря в Челси, Лондон.



Научное издание

Куляева Елена Юрьевна  
Сботова Светлана Викторовна

ХУДОЖНИК В АРХИТЕКТУРНОМ КОНТЕКСТЕ  
РОССИИ И АНГЛИИ XIX–XX ВВ.

Монография

В авторской редакции  
Верстка Н.В. Кучина

---

Подписано в печать 17.04.2013. Формат 60x84/16.  
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.  
Усл.печ.л. 12,1. Уч.-изд.л. 13,0. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.  
Заказ № 83.

---

Издательство ПГУАС.  
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28