

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра истории русского и советского искусства

На правах рукописи

И. С. БОЛОТИНА

НАТЮРМОРТ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
XVIII — XIX ВЕКОВ

Диссертация написана на русском языке

Автореферат диссертации,
представленной на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

XVII — искусствоведение

(специальность № 823 «Изобразительное искусство»)

Москва — 1971

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Кафедра истории русского и советского искусства

На правах рукописи

И. С. БОЛОТИНА

НАТЮРМОРТ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ
XVIII—XIX ВЕКОВ

Автореферат диссертации,
представленной на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

(специальность № 823 «Изобразительное искусство»)

Москва — 1971

Работа выполнена на кафедре истории русского и советского искусства Исторического факультета Московского Государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель—доктор искусствоведа
доцент Д. В. САРАБЬЯНОВ.

Официальные оппоненты:

Доктор искусствоведа Т. В. АЛЕКСЕЕВА.
Кандидат искусствоведа В. П. ТОЛСТОЙ.

Ведущее учреждение: Институт истории искусств Министерства культуры СССР.

Автореферат разослан «26» ноября 1971 г.

Защита диссертации состоится «27» декабря 1971 г. на заседании Ученого совета секции истории и теории искусства Исторического факультета Московского Государственного университета имени М. В. Ломоносова (Москва, Ленинские горы, Здание гуманитарных факультетов, кафедра истории искусства).

С диссертацией можно ознакомиться на кафедре истории искусства.

Ученый секретарь Совета

Период в развитии русского натюрморта, который рассматривается в диссертации, обладает определенным единством, отличаясь от эпохи расцвета этого жанра в XX в. Натюрморт XVIII—XIX вв.—одна из наиболее темных страниц в истории русской живописи. В нем нет таких видных достижений, как в других жанрах, но здесь по-своему преломились общие закономерности развития отечественного искусства. Его изучение дает возможность проследить историю отношения художников к особой живописной теме—изображению вещей, позволяет увидеть русскую живопись под новым углом зрения, через призму натюрморта. Кроме того, здесь все же были свои успехи—натюрморт у нас был, и это позволяет говорить о судьбе целого жанра.

Впервые вопрос о старом русском натюрморте поставили в 20-е гг. А. Н. Греч и В. В. Згура. Самостоятельных же исследований, посвященных ему, не было вплоть до последнего времени. В 1968 г. появилась интересная статья И. М. Глозмана «К истории русского натюрморта XVIII в.». Следующим шагом в изучении вопроса стала выставка «Русский и советский натюрморт» (Л., 1969), вызвавшая живые отклики. Встает вопрос о необходимости восполнить пробел в знаниях о нашем натюрморте XVIII—XIX вв., его истоках, эволюции, формах, положении и судьбах в русской живописи.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

Во введении излагается история вопроса, формулируются задачи и принципы исследования, обозначаются границы охвата материала, уточняется значение понятия «натюрморт». Автор опирается на широкий круг трудов по истории русского искусства и западного натюрморта, на архивные источники, каталоги музейных собраний и выставок, периодическую печать и т. п. Работа состояла в изучении произведений в музеях и частных собраниях, в их выявлении и систематизации. Судьбу натюрморта нельзя понять вне становления и развития жанровой системы и метода живописи в целом. Это заставляет автора исходить из общих закономерностей эволюции искусства. Развитие русского станкового натюрморта XVIII—XIX вв. прерывисто, эпизодично. Чтобы не терять линии его эволюции, держать в поле внимания отно-

шение к натюрморту, приходится обращаться к его метаморфозам в графике, прикладном и декоративно-монументальном искусстве, а также образам вещей в произведениях других жанров. Последнее позволяет также соотносить особенности толкования предметных мотивов в натюрмортах и картинах ведущих жанров.

Натюрморт как жанр светской живописи появляется в русском искусстве в XVIII в. Чтобы понять его развитие и объяснить своеобразие, автор прослеживает его корни в искусстве предшествующей эпохи. Этому посвящен 1-й раздел I ГЛАВЫ.

Зарождение русского натюрморта, как и натюрморта в европейской живописи нового времени, связывается с процессом секуляризации культуры, выделением станковой живописи и созданием предпосылок для формирования разветвленной системы жанров. Даже для судьбы столь опосредованно связанного с общественной жизнью жанра в конечном счете решающими оказались происходившие социальные изменения. Умозрительная символика средневекового искусства разрушается интересом к конкретным предметам и явлениям, к зрительному правдоподобию изображения, «живству». В жанрово нерасчлененных композициях религиозного искусства XVII в. можно видеть сюжетно-тематические зародыши жанров светской живописи. Автор анализирует предметные куски в иконах, фресках, миниатюрах. Художник XVII в. не только рассказывает с помощью вещей — у него рождается интерес к изображению «индивидуальных эпизодов» окружающего мира, в том числе предметов быта.

В искусстве XVII в. много образов цветов и плодов, переданных сравнительно естественно и живо, — в прикладном искусстве, резьбе по дереву и камню, миниатюрах, фресках, светской декоративной живописи. Это пристрастие к цветочно-плодовым мотивам и особенности их трактовки не безразличны для развития декоративного натюрморта XVIII в. Это был один из путей постижения в искусстве чувственно-конкретной красоты мира. В миниатюре и гравюре наряду с орнаментальными изображениями цветов можно видеть попытки изобразить их почти ботанически точно. Это предвещает увлечение «научным» рисованием в XVIII в.

Анализируя гравюры «Обеда душевного» и «Вечери душевной» С. Ушакова — А. Трухменского, которые некоторые исследователи причисляют к первым русским натюрмортам, автор приходит к выводу, что они находятся только на пути между иконными образами вещей и натюрмортными изображениями нового времени, более тяготея к средневековым

формам. Барочная аллегория и средневековая символика переплетены здесь так же, как новые и старые способы изображения. В них можно видеть пути к аллегорическим натюрмортам XVIII в. К ним близки «ритуальные натюрморты» в религиозной живописи сер. XVIII в.

Обилие изображаемых вещей и все более индивидуальный характер их образов еще не решает проблемы возникновения натюрморта как жанра, хотя внимание искусства к предметным мотивам вело к осознанию возможностей, которые дает изображение конкретных вещей. Автор отмечает любовь к курьезному, к иллюзии, что создавало предпосылки для увлечения живописными ухищрениями вплоть до «обманных натюрмортов». В развитии станкового искусства, в том числе натюрморта, определяющим оказалось формирование новой образной системы в портрете, положившем начало станковой живописи с ее особыми изобразительными задачами. Это сказалось в углублении интереса к достоверности и конкретной выразительности образов, появлялась внутренняя возможность жанровой дифференциации живописи. Рассматривая атрибуты в портретах конца XVII в., автор отмечает противоречивое построение изображений, сочетающих иллюзорно трактованные зоны с отвлеченно-плоскостными. Хотя художники подражали (в композиционных схемах, отдельных живописных приемах) произведениям барокко, их работы, в частности трактовка предметных деталей, были далеки от живописных принципов барокко. Отмечая важное для развития натюрморта стремление к имитации фактуры изображаемых материалов, автор подчеркивает, что это был наивный иллюзионизм, далекий от иллюзионизма живописи барокко. Прорубить «окно в природу», разбив изобразительную плоскость, было не просто, построение предмета «на зрителя» было привычнее — это заметно даже в произведениях XVIII в., в том числе в натюрмортах. В искусстве XVII в. находят себе частичное объяснение и «молниеносные успехи» искусства нач. XVIII ст. и его анахронизмы.

Во 2-м разделе II ГЛАВЫ рассматривается натюрморт XVIII в. Автор говорит об особенностях петровской эпохи, определивших перелом в искусстве, и характеризует его. Нельзя понять формирование живописи XVIII в., не учитывая монументальных и прикладных форм искусства, научного рисования. Художники овладевали изображением мира в разных областях искусства и сферах с ним смежных. Русская живопись перешагнула длительный этап самоопределения и дифференциации жанров (за исключением портрета), воспользовавшись сложившимися в европейском

искусстве жанровыми формами. Определяли их выбор и трансформацию как потребности общества, так и внутренние тенденции развития художественного метода. Автор анализирует истоки первых русских натюрмортов. Познавательный интерес к материальному миру оказался главной их предпосылкой, другое обстоятельство, благоприятствовавшее расцвету натюрморта на Западе, — любовь к быту — еще отсутствовало. Отчасти его заменило внимание к вещам нового быта, свойственное представителям молодой русской интеллигенции, обращавшимся к искусству (Г. Н. Теплов). Важным для развития натюрморта был интерес к аллегории, выраженной с помощью предметных сочетаний. Ему благоприятствовало развитие чувственно-материального начала в декоративной живописи.

Анализируя образы вещей в ведущем жанре — портрете, автор отмечает, что натюрморты-атрибуты как бы прилаживаются к образу человека, составляются не из личных его вещей, но из представителей определенных родов предметов, в совокупности олицетворяющих собой некие понятия. Например, в т. н. «Портрете Васикова», где можно видеть развитый и, казалось бы, «бытовой» натюрморт, связь человека и предметной группы (атрибутов пьянства) продиктована умозрительным ходом, типичным для решения репрезентативного портрета. Тяготение к плоскостности и «внепространственной предметности» связывают это изображение вещей с предшествующей эпохой. Однако оно принадлежит уже новому искусству, конкретно-чувственные моменты побеждают умозрительную символику.

Предметные группы, аналогичные натюрмортам-атрибутам в портретах, были распространены в аллегорических композициях в живописи и графике, они использовались в эмблемах. Автор говорит о натюрмортных эмблемах в транспарантах, декоративной живописи, гравюрах и пр. Натуральность отдельных предметов сочетается с условностью композиций. Некоторые эмблемы были близки по сюжетам пространственным в европейской живописи натюрмортам — «атрибуты искусств», например. Специально анализируется эмблематический по характеру рисунок с книгами и чернильницей (ок. 1720 г., ГРМ). По сравнению с гравюрой «Обеданца» тема, гораздо более жизненно-конкретная, выражена через образ, увиденный непосредственно в натуре. Окрепла традиция цветочной декоративной живописи — местные вкусы сошлись с иноземными влияниями. В диссертации рассматриваются «наддверники» петровского времени. По-

пулярный в декоративной живописи барокко мотив трактован еще уплощенно-орнаментально.

Центром «научного натурализма» была Кунсткамера. Автор говорит о творчестве художников Кунсткамеры — М.—Д. Гзель, Г. Гзеля и их учеников. Научное рисование, в частности для ботанических и энтомологических атласов, чем более всего занималась М.—Д. Гзель, смыкалось в XVII—XVIII вв. с высоким искусством. Область интересов М.—Д. Гзель была далека от собственно натюрморта, но эта художница занесла в Россию мастерство изображения предметов, традицию ботанического рисунка. Г. Гзель в числе других произведений писал и натюрморты, в частности типа «Vanitas». По своей «курьезности» и стремлению к точности изображения с «кунсткамерным искусством» сближаются книжки-обманки из личных вещей Петра, предвещающие натюрморты 30-х гг.

Несмотря на трудности и спады, во 2-й четверти XVIII в. происходил процесс накопления сил. Натюрморты этого времени — самое значительное явление в истории этого жанра в XVIII в. Они связаны с общими тенденциями развития станковой живописи, с традициями искусства петровской эпохи. Русские художники следуют сложившимся в западноевропейской живописи типам — «trompe-l'oeil», «Vanitas», «завтрак». В диссертации анализируется характер этих типов жанра и особенности их преломления у русских художников. В работах Г. Теплова, Т. Ульянова, П. Богомолова устоявшиеся композиционные схемы наполняются новой жизнью. Отдельные неточности в перспективе, некоторая жестковатость живописи не могут скрыть их достоинств — свежести взгляда на мир, любви к открывшемуся в своей чувственной прелести предмету, ясности и красоты цветового строя. Непосредственность видения сочетается с использованием живописной системы, характерной для «барочного натурализма» северных школ. Мотивы композиций типа «trompe-l'oeil» были наиболее подвластны изобразительному языку этого переходного времени, преимущественному интересу к собственно предмету, предметной, «факсимильной» иллюзии. Трудности в овладении новыми способами изображения более явны в произведениях типа «Vanitas», где в отличие от уплощенных мотивов «обманок», изображаются объемные предметы в широкой пространственной зоне. В решении пространства художники еще не могут преодолеть прежней условности; им не удаются ракурсы. И все же эти произведения были способом познать жизнь. Они близки к тем натюрмортам типа «Vanitas», которые выражают ско-

рее неудовлетворенное любопытство человеческого духа, чем тщету человеческих усилий перед лицом смерти. Автор выделяет «Завтрак» из Эрмитажа неизвестного художника, привлекающий оригинальностью мотива и красотой живописи.

В сер. XVIII в. декоративный ансамбль все более подчинял себе все виды искусств. Декоративный натюрморт пришелся особенно к стати. В диссертации анализируются десюдепорты И. Фирсова и А. Бельского «Цветы и фрукты». Русские мастера следуют общеевропейским канонам декоративной живописи, и все же их произведения оказываются симптоматичными как раз для развития русского искусства середины века. Цветочные мотивы никогда еще не были решены в декоративной живописи столь натюрмортно. Никогда еще натюрмортные композиции не были так пространственны. В этих декоративных сочинениях художники далеки от благоговейной преданности предметам. Цветочно-плодовые мотивы широко использовались в шпалерах, вышивках, живописи на фарфоре. Декоративный натюрморт был и в скульптуре (Л. Роллан, И.—Г. Шварц).

Автор говорит о «зверописи» сер. — 2-й пол. XVIII в., работах И.—Ф. Гроота, особо выделяя собственно натюрморты с битой дичью. Среди них наиболее сильны большие композиции, близкие по форме к панно. Они воплощают мир прекрасный, романтичный и по-своему идеальный, «музыку охоты».

В искусстве 2-й пол. XVIII в. все более определяются станковые формы живописи, получая перевес над декоративными. Станковая живопись становится разнообразной по жанрам, что связано и с деятельностью Академии художеств, образованием различных специальных классов, в том числе «цветов и плодов» и «зверописи». Академическая доктрина провозглашает гегемонию исторической картины; натюрморт занимает в этой жанровой иерархии низшие ступени. Искусству этого времени были чужды образы реального быта, тем менее мог развиваться бытовой натюрморт. Особые познавательско-экспериментаторские предпосылки натюрморты 1-й пол. XVIII в. исчезли. Спрос на декоративные натюрморты уменьшался. Назидательные натюрморты устарели. По-прежнему интерес к произведениям этого жанра можно было легко удовлетворять взвозом картин из-за границы. Живой интерес к натюрмарту — «цветам» и «обманкам» — теплился в основном в искусстве любителей, но ему еще было далеко до времени расцвета.

Неуспех деятельности академических классов «цветов и плодов» и «зверописи» был предрешен, недаром к концу ве-

ка они перестали существовать. Расцвету этого жанра не благоприятствовала к тому же академическая нормативность требований. Автор анализирует задания — «программы», архивные данные, касающиеся деятельности этих классов, произведение бывшего воспитанника цветочного класса В. М. Ильина, выполненное им в 1801 г. на звание «назначенного», дошедшие до наших дней «зверописные» произведения. Натюрморт превратился в разновидность академического искусства. Живописцы занимались сочинением картин из внимательно изученных отдельных элементов, соединенных на основе традиционных «идеальных» композиционных канонов. Однако учреждение названных классов сказалось на судьбе русского натюрморты. Впервые искусству этого жанра стали систематически обучать, создалась его академическая традиция.

И все же для судьбы натюрморты в России, если иметь в виду его развитие на протяжении не только XVIII, но и следующего столетия, наиболее важными оказались завоевания живописи в целом, особенно портрета. Русское искусство 2-й пол. XVIII в. обрело здесь полноту чувственно-убедительного изображения предметного мира, унаследовав от искусства середины века любовь к красоте, декоративное чувство, сочетав все это с глубоким интересом к индивидуальному, со стремлением к правде образа — началом, заложенным еще в петровскую эпоху. У Д. Левицкого любовь к материальным свойствам вещей возродилась на новой — живописной основе, предмет живет в единстве со средой. Каждый изгиб линии, поворот формы, цветовой пятно поверяются законами гармонии. В репрезентативных портретах, где роль вещей была демонстративной, художники не пытались сглаживать нарочитости сопоставлений. Однако значение атрибута начинает переосмысливаться, как с точки зрения рациональной правды, так и эмоционального подхода к изображению.

Во II ГЛАВЕ говорится о натюрморте 1-й пол. XIX в. Автор дает характеристику эпохи и анализирует положение русского общества и человеческой личности вызвал переворот в художественных воззрениях и характере искусства. Появились новые жанровые разновидности, старые жанры были переосмыслены, и постепенно наиболее чуткие из художников начинали осознавать условность старого жанрового размежевания (А. Венецианов), приходя к более свободному пониманию живописи. Это приближение искусства к реальной жизни, к более естественным способам изобра-

жения сказало и в натюрморте. Автор говорит о том значении, какое приобретал в искусстве «малый мир» вплоть до «жизни вещей». Интерес к частному быту и поэтизация его при созерцательном к нему подходе мог превратиться и в интерес к натюрмورتу. В этой струе родились некоторые произведения, важные для истории рассматриваемого жанра. Доверие к натуре и поиски способов непосредственной правды ее изображения также отразились на его развитии. Кроме того, в академическом и дилетантском искусстве сказалась любовь к признанно красивым натюрмортным мотивам — цветам и фруктам.

Уточняя, какие конкретные изменения происходили в отношении к вещи в картине в первые десятилетия XIX в., автор привлекает портрет (В. Боровиковский, О. Кипренский, В. Тропинин). В это время общий декоративный, театрализованный эффект в расположении предметов-атрибутов и выразительность аллегорий все чаще уступают место естественной правде и живой выразительности предметной ситуации. Художников интересует все более индивидуальное эмоциональное осмысление вещи. Автор анализирует также наброски и этюды вещей А. Орловского и В. Тропинина. Например, один из рисунков А. Орловского передает не только самые предметы, бытовые по своему характеру, но и пространственную среду, более того — особую застольную атмосферу, ее настроение. Художникам романтического видения было в принципе чуждо строгое следование жанровым канонам, их тянуло к разнообразию мира. Этюды вещей у Тропинина менее самостоятельны, это именно этюды.

Наиболее самобытные и художественно-совершенные, хотя и немногие натюрморты и произведения, приближающиеся к этому жанру, связаны со школой А. Г. Венецианова. Венецианова и близких ему живописцев влекло к целостному образу натуры, где человек, вещи и окружающий пейзаж или интерьер выступали вместе, как бы олицетворяя собой естественную правду реальной жизни в ее единстве различного, традиционные формы натюрморта их не привлекали. Но никогда еще в русской живописи не было стольких разнообразных, живых и так проникновенно воссозданных домашних, обжитых вещей, никогда еще не занимали они столь важного места в картине. В педагогической практике Венецианова натюрморт впервые стал особым заданием в подготовке художника. По «методу» мастера обучение и творчество оказывались неразрывными — можно любоваться еще робкими, но уже прекрасными плодами первых шагов его учеников. Здесь сказало новое понимание правды в

картине как правды естественной ситуации, зримо воспринятого целого.

Натюрморты венециановцев изображают повседневные вещи — «кабинетные вещицы» (К. Зеленцов), предметы крестьянского обихода (А. Тыранов), естественно собранные в гармоничные группы. Они выделяются среди русских натюрмортов этого времени не только оригинальностью мотивов и композиций, но и особенностями живописи, жанровая форма натюрморта понята здесь свободно, но в соответствии с духом жанра. В каждом из этих натюрмортов есть своя неповторимая тема, вечная мелодия. Молодые живописцы чувствуют объем в мельчайших поворотах поверхности, переживают разницу фактур, любят красоту линий — вещи предстают у них живыми, увидены индивидуально, хотя и в этой индивидуальной внешности найден свой закон. Автор выделяет некоторые произведения Г. Сороки, в которых очень велика роль вещей, но которые нельзя причислить к натюрмортам. Жанровые каноны здесь совершенно отброшены, решающую роль играет непосредственное восприятие художника, его умение увидеть в натуре композиционный ход, отвечающий остроте и неожиданности впечатлений, которыми может подарить самое обычное окружение. По силе и выразительности передачи сочетаний вещей, их характера, особой стороны человеческой жизни и ее настроения через окружающий человека предметный мир картины Сороки не уступают настоящим натюрмортам. Автор рассматривает также несколько натюрмортов, близких работам венециановского круга.

В 1-й пол. XIX в. переживает взлет любительское искусство. Большое место занимают здесь произведения, близкие по форме ботаническому рисунку, а также «букеты» и «обманки». Автор дает очерк дилетантского натюрморта и родившегося в его русле натюрмортного творчества Ф. Толстого. Отношение Толстого к своим занятиям рисованием цветов, ягод, бабочек и птиц было двойственным. С одной стороны, он отдавался им с увлечением, здесь сказались его естественнопытательские склонности, традиция ботанического рисунка и мода на альбомную графику. С другой стороны, связанного с Академией художеств, причастного эстетике классицизма Ф. Толстого несколько смущала «несерьезность» такого занятия. По существу же он был полон любви и уважения к «малому миру», где, по собственному признанию, видел всеобщие законы совершенства природы. Во всех натюрмортных произведениях Толстого, как в жанре «цветов», так и «обманках», можно видеть стремление к изяществу и

простоте одновременно. Исходя из впечатлений природы, Толстой стремится передать ее в некоем совершенном образе — все формы безупречны, цвет поразительно точен, предметно выразителен, ярк и чист, каждый предмет — идеальный представитель своего рода предметов, взятый в лучшую для себя минуту. Это искусство подлинно художественного совершенства — зрелый плод традиции «научного натурализма». Элементы высокого стиля большого искусства сочетались здесь со свежестью взгляда на мир и типичными предметно-иллюзионистическими пристрастиями, свойственными любительскому рисованию. Автор говорит также об «обманых натюрмортах» художника-любителя А. Н. Мордвинова. Острота в передаче предметности и изящество, красота ритмического строя, некая уплощенность решения, поиски особого «закона» в каждом предмете, — все это сближает Мордвинова с Ф. Толстым.

Господствующее направление в натюрморте I-й пол. XIX в. связывается в диссертации с академическим натурализмом 30—50 гг. Это идеализированный, варьирующий канонические типы натюрморт. Его сюжеты — «цветы и плоды», «битая дичь», «овощи». Только И. Т. Хруцкий выходит порой за пределы сюжетно-композиционных штампов. Это самый заметный и знаменитый мастер русского натюрморта XIX в. Его искусство выдает свойственное академическому натурализму стремление соединить отвлеченно-нормативно понятую красоту в мотиве и трактовке с натуральностью впечатления, достигаемой в первую очередь тщательной выпиской деталей и поверхности предметов, иногда за счет пренебрежения к индивидуальному характеру пространственной среды. Хруцкий владел системой, доставшейся ему через многие руки, но приспособленной к господствующему стилю. Верность ей — его достоинство и недостаток одновременно. Неожиданность впечатления и свежесть взгляда на природу, порой у него появляющиеся, преображающие и оживляющие мир его картин, в отличие от венецианцев, не предусмотрены его системой. Смыкаясь с натуралистическими поисками академических живописцев, а также с искусством венецианского круга, Хруцкий отличается от тех и от других. Жанр натюрморта более сбил его с натурой, чем художников-академистов, посвятивших себя другим жанрам, но он был скован шаблонами и более противоречив в своей живописной концепции, чем венециановцы. Работы других живописцев этого направления — Ф. Торопова, П. Пототуева, В. Серебрякова, И. Михайлова, П. Козловского, В. Садовникова, В.—А. Голицы и др. большей частью близки произведениям Хруцкого.

Трудами этих художников укоренилась у нас традиция натюрморта-картины, т. е. потенциально высокого жанра, хотя временами и воплощавшаяся лишь в произведениях скромных мастеров.

«Этнографически-романтическое» течение в русском искусстве проявилось в натюрмортом творчестве А. М. Лешова, в его цветах и фруктах на фоне горных пейзажей. В его картинах заметны черты, свойственные как академическому, так и дилетантскому натюрморту.

Из натюрмортов середины века наиболее примечателен «Натюрморт» безвестного Волкова из Третьяковской галереи. Здесь видно присущее жанристам середины века стремление к ярко выраженному характеру, типической ситуации, острому бытовому образу. Как можно судить по каталогам выставок, работа Волкова не была исключением. Она говорит о возможностях этого жанра остро, сильно и емко выражать образ быта своего времени через образы вещей. Эта перспектива, намечавшаяся в искусстве венециановцев и у таких мастеров середины века, как Волков, фактически не была реализована в натюрморте в это время. Она полнее выразилась в творчестве жанристов.

В конце главы автор рассматривает, как относились к натюрморту и изображению вещи в картине ведущие художники исторической живописи и бытового жанра. С К. Брюлловым и А. Ивановым утверждается новое отношение к предмету у исторических живописцев. Натюрморт как жанр в традиционном его смысле был чужд А. Иванову. Но стремясь выверить на натуре каждый элемент своей картины, он пришел к этюдам драпировок — своеобразным натюрмортам-штудиям. Высокое художественное качество и живописное новаторство этюда «Драпировки, лежащие на круглом столе» заставляют автора сопоставлять это произведение Иванова с картинами-этюдами Сезанна. Если А. Иванов как бы предрекает пути развития натюрморта к XIX — нач. XX в., то для образов вещей в картинах 60—70-х гг. многое определило творчество Федотова. Он стремился к картине как некоему синтезу многосторонних и глубоких впечатлений жизни. Никогда до Федотова вещи не вступали в столь сложные и противоречивые отношения с людьми, никогда не были столь важными участниками драматических коллизий и трагических перипетий человеческой жизни. Федотов, как никто, чувствовал содержительность особой жизни вещей. Можно сказать, что «Анкор, еще анкор» и тем более живопись Федотова в целом во многом искупает слабое развитие собственно натюрморта в середине века. Федотов овладел

музыкай пространства и света, поэтому так живет у него каждый предмет, поэтому даже некрасивые в бытовом плане вещи у него естественно прекрасны.

Тема III ГЛАВЫ — натюрморт 2-й пол. XIX в.

Принципиальное изменение в положении натюрморта в 60-е гг. видно не только в его судьбе как особого жанра, но и в эволюции натюрмортной темы в других жанрах живописи. Автор связывает это с изменениями общественного лица русского искусства, с предпочтением всем формам картины композиции с острым злободневным сюжетом. Хотя в жанровой живописи критического рода роль вещей значительна, о натюрморте как самостоятельной и специфической по своему содержанию теме и форме живописи в пределах жанровой картины этого времени говорить сложнее, чем раньше, — так подчинен, неспецифичен в них натюрморт. Но никогда еще русская живопись не сталкивалась с таким обилием и разнообразием вещей; она обживала некрасивые с традиционной точки зрения вещи, не пытаясь приукрашивать их, осваивала их сюжетную выразительность. В 60—70-е гг. продолжают в основном лишь «академическая» и «дилетантская» линии натюрморта. Несмотря на некоторые новшества в живописи, некоторое «опрощение», подобного рода произведения выглядят на фоне передового искусства анахронизмом. Автор анализирует работы А. Нотбека, В. Ярцева, В. Лобова и др. Значение этих художников — в сохранении традиции натюрморта-картины.

В 70—80-е гг. меняется, обогащаясь, жанровая система русской живописи. Во главе угла у передвижников стоит понятие о всеобъемлющей картине. Тема, сочинение значительного сюжета играют здесь роль первостепенную, основополагающую. Но передовые живописцы конца 70-х и 80-х гг. пытаются отойти от прямолинейности и однозначности выражения, свойственной их предшественникам. Погружение в реальную жизнь вело к большей естественности видения и непредвзятости построения картин, жизненности их компонентов. Художники проявляют интерес к различным жанрам и пытаются переосмыслить в духе времени наиболее подходящие из них. Фактически академическая иерархия сюжетов как основа иерархии жанров была поколеблена в своей сути именно передвижниками. Правда зрительного образа искалась, в частности, с помощью передачи света и воздуха, вставляли проблемы пленера. Росла роль непосредственной работы с натуры, этюда.

Натюрморт как самостоятельный жанр был чужд передвижникам. Но в отличие от 60-х гг. живописцы этого вре-

мени вынуждены были так или иначе решать для себя вопрос о натюрморте — это вызывалось и контактами с французским искусством, где натюрморт был на виду, и ростом внимания к вопросам формы, поисками наиболее подходящих типов картины. Заметив натюрморт, художники 70—80-х гг. нередко видели в нем некое воплощение бессмысленного увлечения «формой» в ущерб «содержанию», подходя к этому вопросу несколько механистически. Но в их высказываниях можно встретить на этот счет и колебания (Репин), а Поленов и Суриков, например, отдавали должное натюрмортам и натюрмортным кускам в картинах современных французских мастеров. Они видели здесь живопись как некое единое целое, преломляющееся в разных жанрах, и, оставаясь верными своим излюбленным образным формам, не могли остаться равнодушными к красоте и выразительности, богатому изобразительному содержанию современных французских натюрмортов.

Наиболее интересные образы бытовых вещей дают в это время жанровая и историческая живопись, грань между которыми в отношении к роли и характеру вещи в картине стирается на основе общего движения к реальной жизненности образов. Автор выделяет у передвижников тенденцию передавать предметы в среде. Они все чаще расстаются с очарованием самоценной вешности в старом ее понимании во имя пространственной целостности картины.

Специально анализируются редкие образцы передвижнического натюрморта. Особое место уделяется работам И. Е. Репина. Репин не считал свои натюрмортные произведения самостоятельными работами картинного ранга. Наиболее предпочтительными из натюрмортных мотивов ему и другим художникам 2-й пол. XIX в. представлялись, очевидно, цветы и фрукты — своей естественной красотой, связью с природой. Это был мир чистой красоты, простой и совершенной, еще как бы противопоставленный живописцами обыденности, прозе или трагедии жизни. Меньше привлекали их бытовые вещи, которые, вероятно, казались им воплощением банальности жизни или фальшивого блеска ее. На примере Сурикова автор показывает, что живописец мог открывать подлинную красоту и богатство жизни во всем сущем, в том числе и в бытовых вещах, но, во-первых, это был Суриков, а во-вторых, даже для него сделать героями картины только вещи, только какой-нибудь графин, было неосуществимо.

Репинские «Яблоки и листья» — произведение более традиционное по живописи, чем «Букет цветов», связанный с плеренистическими поисками мастера. Выделение в «Яблоках

и листьях» главного плана, главных предметов можно рассматривать как пережиток академических приемов построения картины. В борьбу с ним вступает принцип живописности решения, слитности пространственных планов. Художник пишет конкретное явление натуры, непосредственно вставшее перед ним. Мотив «Букета цветов» понят иначе, чем в традиционных натюрмортах академического толка — вместо специально сочиненного букета из всевозможных цветов, даже цветов разных времен года, собранных вместе во имя некоего идеального представления о букете, в работе Репина изображен вполне конкретный, естественно случайный по подбору букет, красивый, но не претендующий на идеальное совершенство. Это было новое слово в развитии натюрморта. Нельзя сказать, что Репин открывает здесь натюрморт как жанр живописи, особую картинную форму, скорее он идет по пути изживания старых понятий о жанрах.

Автор говорит о «проблеме натюрморта» у В. Сурикова. Суриков не был совершенно чужд натюрмарту экспериментальному, натюрмарту-этиду. Вещи появлялись в замыслах его картин, редких по своей целостности, вместе со всей ситуацией, порой предвещая замысел большого полотна. Целостные живописные представления, заставлявшие Сурикова видеть красоту во всем — любом мотиве и части его, внимание к живописным проблемам, особый колористический дар, любовь к выразительности фактуры, — все это привлекало именно к Сурикову живописцев XX в., у которых столь большое место заняла «проблема натюрморта».

В «Букетах» И. Крамского 80-х гг. вряд ли можно видеть шаг вперед по сравнению с более ранними натюрмортами Репина, хотя у них есть общие черты. Для этих работ Крамского характерен интерес к собственно красивым предметам, более, чем к непосредственно увиденному живописному явлению, что сообщает им налет внешней красоты. Если «Флоксы» И. Крамского лишь отчасти соприкасаются с теми веяниями в искусстве 2-й пол. XIX в., которые принято называть «салонными», то натюрмарты К. Маковского во многом ими определены. Собственно живопись Маковского подстать его излюбленным мотивам — с оглядкой на старину, банально-красивая, броская, но не живая. Пристрастие к вещам признано красивым, эффективным характерно для натюрморта салонно-традиционного типа всей 2-й пол. XIX в. (А. Д. Литовченко, Н. С. Третьяков, Э. Г. Фаллис, акварелисты).

В 80-е гг. увеличивается количество натюрмртвов, продающихся картинные традиции. Особое внимание автор

уделяет В. Д. Сверчкову, в творчестве которого рассматриваемый жанр занимал значительное место. Помимо цветов и фруктов он писал композиции со сложными многозначительными сюжетами; его живописная манера, впитавшая в себя некоторые новшества, противоречива. Художники 80—90-х гг., от случая к случаю обращавшиеся к натюрмарту, иногда пытались по-новому, житейски натурально осмыслить традиционные «бытовые» сюжеты, трактовать их без идеализации. В этом смысле примечательны «Овощи» Н. Д. Кузнецова, а также работы А. Боголюбова и И. Похитонова. Последние или ограничиваются несколько осовремененной вариацией старого композиционного типа, или не пытаются идти дальше этюдов.

В это время прослеживается и линия любительского натюрморта. Наиболее привлекательны те работы, где художник близок народным вкусам, связан со струей наивного искусства. Это относится к произведениям интересного, но, к сожалению, мало известного мастера — Е. И. Волошинова. Его можно назвать художником провинциальным (хотя он и получил академическое образование). Натюрмарты Волошинова различны по мотивам («Лук», «Абрикосы», «Арбузы харьковской породы», «Рыбы», «Редиска» и т. п.) и по характеру интерпретации, но в них всегда есть яркая смелость и красота образа, выразительность и своеобразная острота. Все они основаны на конкретных жизненных впечатлениях и в то же время сочинены не без оглядки на классические произведения этого жанра. В творчестве Волошинова любительское искусство выплывает из теней академического шаблона; его творчество также являет собою признак демократизации искусства — расширение его социальных корней. Оно заставляет кроме того вспомнить о вывеске, тип которой складывался в XIX ст. Эта прикладная форма живописи имеет отношение к натюрмарту, т. к. связана с близким ему миром тем, поэтому она и могла оказывать влияние на станковый натюрмарт XX в. (у художников «Бубнового вала»). Гиперболическая выразительность изображения и его праздничная яркость рождали манящий предметный образ-символ.

Прежде чем обратиться к натюрмарту в искусстве конца века, автор рассматривает вопрос об учебном натюрмрте последней трети столетия. У передовых педагогов — П. Чистякова, В. Поленова, И. Репина (в занятиях с В. Серовым) натюрмарт вводится как важное задание. Особое внимание уделяется в диссертации путям искусства молодого поколения живописцев 2-й пол. 80—90-х гг., поскольку они предре-

шали и начинали перелом в искусстве. На судьбе натюрморта как жанра в 80—90-е гг. этот перелом еще не сказался, однако он отразился на развитии отдельных его форм, на характере жанровой системы. Утверждаются своеобразные «межжанровые» формы картины, в которых важное место наряду с другими темами получают и темы натюрмортные. Переосмысляются представления о значительности мотивов; в мире, увиденном живописцем непосредственно и зрительно целостно (т. е. через призму новых художественных идеалов и задач), практически все, в том числе любой предмет, может быть оценено как красивое и живописно-интересное; в романтически-поэтическом образе «неоромантиков» любая вещь может быть истолкована символически-ассоциативно, может получить важную роль в композиции. Особое значение в искусстве получают экспериментальные формы, в том числе натюрморт-этиюд. Новый натюрморт входит в живопись через «пейзажную лабораторию» искусства.

Из всех натюрмортных мотивов предпочитают цветы — как причастные к миру света и воздуха, природы, к миру человеческих чувств и настроений. «Букеты» И. Левитана — своеобразные «натюрморты настроения». Натюрморт не был для него сферой эксперимента. По своей камерности, простоте, свободной живописности и лиричности его «цветы» — новое слово в натюрморте, но по характеру композиций и живописным принципам они более традиционны, чем натюрмортные темы в трактовке В. Серова и В. Борисова-Мусатова. Пленерные поиски, стремление непосредственно и целостно решить увиденный в природе прекрасный в своей естественной свежести предметный мотив можно видеть в «межжанровых» полотнах молодого В. Серова. Это же отличает и его «Букет сирени». Небывалое равноправие рядом с другими мотивами получает натюрмортная тема в этиюдах-картинах К. Коровина 80—90-х гг.

Анализируя творчество В. Борисова-Мусатова и М. Врубеля, автор уделяет внимание их натюрмортным работам, которые принято называть этиюдами, но которые отличаются от традиционных форм вспомогательного этиюда своей принципиальной творческой установкой, художественной целостностью. В этом отношении они перекликаются с этиюдами А. Иванова. «Агава» Борисова-Мусатова — это этиюд-картина, т. е. новая форма в развитии русского натюрморта. Это произведение тяготеет к «межжанровым» разнообразностям картин. Оно построено на естественном взаимодействии предмета и пейзажной среды, получающей определяющую роль в объединении мотива. Это самый солнечный и воздуш-

ный натюрморт в русской живописи XIX ст. Наряду с импрессионистическими принципами здесь можно видеть монументально-декоративные искания. Работа над натюрмортным этиюдом у М. Врубеля была связана не только с открытием новых способов изображения, но и определенных композиционно-стилевых принципов. Изображение цветка в окружении орнаментированных предметов («Шиповник») становилось для него неким прообразом композиции-картины («Девочка на фоне персидского ковра»). Автор отмечает экспрессивное и ассоциативное, почти символическое звучание каждого элемента, в том числе предметных деталей в картинах Врубеля и в его натюрмортных по мотиву и картинных по духу этиюдах. Врубель приходит к декоративным сочинениям (картинам-панно) полу-пейзажного — полу-натюрмортного плана, посвященным мотиву цветов.

В конце главы автор указывает, что в русском искусстве конца XIX в. формируется почва для развития натюрморта XX ст., анализирует его истоки в искусстве конца XIX в.

В заключении характеризуется перелом в судьбе натюрморта в XX ст., сравнивается его развитие в XVIII—XIX вв. и в начале XX ст., подводятся некоторые итоги работы. Очевидно, что по отношению к каждому новому этапу в развитии искусства понятия «жанров», в том числе и «натюрморта», наполняются новым исторически-конкретным смыслом. Вряд ли стоит делать определяющим для данной категории в целом лишь какое-либо одно из ее конкретно-исторических значений. Но при том, что натюрморты разных эпох и стилей очень различны, в них можно наблюдать черты жанрового сходства, почему и возможно проследить историю этого жанра на протяжении нескольких столетий. Поэтому же двухвековая история нашего натюрморта XVIII—XIX вв. не может рассматриваться лишь как «предыстория» натюрморта XX в., но заслуживает самостоятельного внимания.

Русский натюрморт XVIII—XIX вв. — это вполне определенное явление в истории русской живописи, обладающее немалой самостоятельной художественной ценностью.

* * *

Опубликованные и принятые к опубликованию работы, связанные с темой диссертации:

Выставка русского натюрморта.—«Искусство», 1969, № 12, стр. 61—66.

Русский натюрморт.—«Художник», 1970, № 10, стр. 50—57.

Вступительная статья и аннотации к альбому «Натюрморт советских художников», М., «Советский художник», 1971 — 1 п. л.

Вступительная статья к альбому «Натюрморт советских художников», М., «Советский художник» (в производстве) — 0,2 п. л.

К датировке некоторых произведений И. И. Машкова. — «Русское искусство 2-й половины XIX — начала XX вв.» (сб. Института истории искусств Министерства культуры СССР), М., «Искусство» (в производстве) — 0,25 п. л.

Кроме того, на научной конференции в Гос. Русском музее (Л., 1969), посвященной натюрморту и приуроченной к выставке «Русский и советский натюрморт», автором был прочитан доклад «Некоторые проблемы изучения русского натюрморта конца XIX — начала XX вв.»