

УДК 75.042.(045) «18/ 19»

**ОБРАЗ ЛОШАДИ В РУССКОЙ БЫТОВОЙ И БАТАЛЬНОЙ КАРТИНЕ
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX века**

© 2009 г.

И.В. Портнова

Московский педагогический государственный университет

Irinaportnova@mail.ru

Поступила в редакцию 10.06.2009

Рассматривается бытовая и батальная картина конца XIX – начала XX века, в которой важную роль играл образ лошади, анализируется творчество известных мастеров того времени (Н. Самокиша, Ф. Рубо, П. Покаржевского, Л. Туржанского и др.), которые своим творчеством способствовали постановке важных вопросов анималистического жанра.

Ключевые слова: художник-анималист, художник-баталист, образ лошади, природа, анималистический жанр, зритель, выразительность образа, жанровая картина.

Бытовая и батальная картины – яркое явление в русской живописи конца XIX – начала XX века. Начиная со второй половины XIX века многие художники работали в этих жанрах живописи. В отечественном искусствознании назрела необходимость дать оценку в целом анималистическому искусству в историческом аспекте. Известно, что отражение действительности через изображение зверя первично по отношению к антропоморфному (изображение человека). Но в процессе исторического развития древнейший жанр, «патриарх всех жанров», был незаслуженно забыт. В академической системе жанров XVIII–XIX вв. анималистика находилась на последних ступенях иерархической лестницы. Под воздействием эстетики классицизма Академия тяготела к нормативности, к четкой дифференциации явлений жизни и искусства. Равноправия и свободного сосуществования жанров тогда еще не было, напротив, они противопоставлялись и подчинялись друг другу. Анималистические композиции XIX века, «понятные, занимательные, обыденные по сюжету» [1, с. 6], не отвечали запросам «высоких жанров», каковыми были историческая, мифологическая картина, портрет. В то же время каждая эпоха перестраивает жанры, исходя из своих эстетических потребностей. Такая потребность возникла в XX веке в связи с глубоким изучением законов природного бытия, установлением внутренней связи между различными видами природных явлений. В контексте этих вопросов анималистика приобретает большую значимость, разрушая рамки ранее сложившейся иерархической системы и занимая равноправное место среди других жанров изо-

бразительного искусства. В этом отношении материал данной статьи важен, на наш взгляд, для осмысления многих вопросов современного анималистического искусства.

Станковую картину XIX века можно классифицировать по разным тематическим группам и родам: «В 1830–1840 гг. как в европейском, так и в русском искусстве произошла сильная дифференциация художников по родам живописи – образовались группы художников, разрабатывающие только строго определенные сюжеты. Маринисты, баталисты, художники Востока, художники семейного очага, художники охотничьих сцен, лошадаики образовали интереснейшие, очень любопытные и в историко-художественном и в чисто художественном отношении семьи. В России в силу многих обстоятельств, может быть, наибольшее развитие и влияние получила школа, разрабатывавшая, наряду с батальными сюжетами, сюжеты бытового характера из военной, охотничьей и крестьянской жизни и сюжеты из жизни животных» [1, с. 6]. В жанровых композициях показано многообразие использования лошадей: сцены лихих троек, конных охот, рабочих лошадей, запряженных в телеги и т.п. Здесь конь – важный персонаж, без которого действие не организуется. Образ лошади органично включается в сюжетное построение композиции, становится ее смысловым центром, он вносит особый колорит в «повествование», характеризуя само действие. Художникам важно было показать непосредственное участие лошади в трудовой деятельности человека, в развлечениях, ее незаменимую роль в жизни общества того времени. Животные предстают колоритными персонажа-

ми, имеющими большое значение для жизненного уклада определенных слоев общества. Жанровые картины буквально насыщены большим количеством сцен с купеческими выездами и ямскими тройками, работающими крестьянскими лошадами в поле. Художники-анималисты П. Ковалевский, Н. Сверчков Ф. Френц, П. Грузинский, П. Покаржевский реалистически и живо отображали то, что видели в действительности. Многие художники, не будучи анималистами, останавливали свой выбор на изображении деревенской жизни и лошадей. Среди них известные жанристы К. Савицкий, К. Клодт – сын А. Клодта. Эти художники не были профессиональными мастерами «иппического жанра» и писали крестьянскую лошадь. Позже В. Серов и Л. Туржанский проложат путь к эмоционально-лирической трактовке образа животного. Их картины «немногословны», бесхитростны, просты и цельны по композиции. Прирожденные живописцы, они мыслят и чувствуют цветом, причем гамма Серова построена на богатстве палитры, а Туржанского – на возможностях отдельных избранных красок. «Серов был именно тем художником, лирическая сторона творчества которого оказалась очень близкой интересам Туржанского. Речь идет о Серове-пейзажисте, влюбленном в природу среднерусской полосы, в русскую деревню и ее крестьянских лошадок. И учитель, и его ученик одинаковыми глазами смотрели на деревню. Они любили ее и в простых мотивах, умели передать то характерное, то неповторимое, что скрыто за ее будничной простотой» [2, с. 12].

Мягкий лиризм в восприятии деревенской жизни, природы проявился в произведениях А. Степанова, П. Покаржевского. Они непредвзято воспринимали много раз виденное в жизни. Художников, изображающих крестьянскую лошадь, можно назвать мастерами анималистической «новеллы». Мастера точны в изображении природы и лошадей. Здесь образ крестьянской лошади далек от постановки иконографических задач. Серов, Туржанский, Степанов, Покаржевский изображают лошадей, запряженных в сани, телеги или стоящих у кормушки. Их образы просты, животные не всегда ухожены, однако их фигуры органично вписаны в среднерусский пейзаж. Отказавшись от какой бы то ни было внешней выразительности, от поисков эффектных мотивов, художники целиком погрузились в безмолвный диалог с природой, исполненной простого смысла. Этот смысл заключался в тишине, разлитой в природе, в той радости, которую человек испытывает от общения с родиной. Отличаются мажорным строем

жизнеутверждающие полотна Л. Туржанского, П. Покаржевского. Яркий образец такой живописи представляет собой полотно Покаржевского «Жеребец Владимирской тяжелоупряжной породы Мудрец». Этюд был написан для большой жанровой картины «Выставка лошадей в Гавриловом посаде» [3, с. 31]. На зрителя смотрит конь мощного, мускулистого телосложения. Густая черная грива волнистыми прядями спускается на крепкую шею. Невольно вспоминаются образы богатырских коней В. Васнецова и М. Врубеля. Кажется, в картине Покаржевского отображена сама суть русского богатырства, хотя изображен не человек, а конь. Выразительность образа достигается у него сочностью «солнечных» цветопостроеваний. Здесь цвет как праздник для глаз. Свой образ художник «лепит» подобно гончару. Он легко помещает фигуру лошади в пространство ясного, просторного поля, замыкает ее в некой тяжеловесной телесности. Все приобретает устойчивость и располагает к спокойствию. По своей живописной манере произведения Покаржевского сходны с работами Н.С. Самокиша «Лошадь в упряжке», П.И. Котова «Гнедая лошадь», И.А. Владимировой «Кавалерист с лошадьми у колодца». Словно написанные на одном дыхании, картины производят впечатление этюдов и заключают в себе все ценное, что может дать пленэрная живопись.

Картины, насыщенные мажорным «звучанием», были свойственны русской живописи конца XIX – начала XX века. В то время работали И. Грабарь, Б. Кустодиев, К. Коровин, К. Юон, которые привнесли в русскую живопись ощущение солнца, света, чувство чистого, «звонкого» цвета. Эстетика живописи анималистов базировалась на реалистических традициях русской пейзажной живописи XIX века. Изображение животных в пейзаже – мотив не новый. Он нашел отражение также в западноевропейской живописи XVII–XVIII вв. Несмотря на то что западные анималисты были ландшафтными живописцами и своих животных они помещали в среду природы, русские мастера в большей степени насыщали свои картины светом и цветом. Это была пленэрная живопись. Художники «погружали» животных в природу, добываясь живописной правдивости. Некоторые картины наполнены интенсивным светом, благодаря которому яркий цвет зелени, неба, поля выглядит еще ярче. Не случайно мастера большое внимание уделяют пейзажу. Благодаря влиянию световоздушной среды, лошадь в природе выглядит одухотворенной. Такое соответствие состояния природы и животных роднит творчест-

во русских анималистов с произведениями И. Левитана, К. Саврасова, В. Поленова.

Интерес художников к жанровой живописи вполне объясним. Как известно, расцвет реалистического бытового жанра приходится на вторую половину XIX века, когда впервые усилиями мастеров-передвижников действительность предстала во всех своих обнаженных социальных противоречиях. Отдельной большой темой стала тема деревни, крестьянского труда. В дальнейшем, на рубеже веков, эта тема получит поэтическую трактовку: художники будут воспевать прелесть старинных уголков России, близких сердцу русского человека. Образ лошади в этих картинах станет характеризовать уклад русской жизни, словно сродняясь с душой россиянина. Этот образ предстанет также одним из любимых в русской классической литературе: у Л.Н. Толстого, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева.

В жанровых картинах изображались лошади разных пород, но предпочтение отдавалось лошади полукровной. Именно она с такой любовью воспевалась живописцами и писателями. В ее облике, не отвечающем классическим канонам породы, мастера видели большее – сам символ русской души и чистоты, рассматривали ее почти в нравственном аспекте. Стройные орловские красавицы, сами собой просящиеся на полотна живописцев, теперь предстали в образах несущихся троек, на ипподромных бегах, охотах. Их царственный облик привлекал внимание мастеров. Популярность такого рода картин была обусловлена не только самобытностью содержания, но и доходчивостью художественной формы. Композиция произведений наглядна, несложна для восприятия, базируется на традициях русской реалистической живописи, «крестьянской» линии художников-передвижников. Произведения анималистов оказываются прочным звеном в единой цепи национальной живописной традиции.

Таким образом, можно говорить о формировании в живописи анималистического жанра, пока еще не самостоятельного: животные органично включаются в бытовую или пейзажную картину. Тем не менее даже в этих произведениях художники все больше и больше увлекаются идеей изображения животного, его незаменимой ролью в картине. В реалистической форме изображения художники видят жизненную полноту всякого сюжета. Можно сказать больше: некоторые произведения мастеров «иппического жанра» становятся символом действительности того времени. В них нет искусственных границ между «новым» и «ста-

рым», формы существования природы, животных, людей эмпиричны, изменчивы.

Во многих случаях художники-анималисты сумели найти сочетание непосредственного наблюдения и восприятия природы, характерное для пленэрной живописи, с осмыслением конкретной действительности, где главными героями выступают человек и лошадь. Здесь жанры слиты, аналогично тому, как писатель может слить рассказ со стихотворением. Художники не ставили своих героев в искусственные условия сочиненного сюжета. Их творческий метод соответствовал правде наблюдений и, что важно, пережитой ими действительности. Художники смотрели на своих «моделей» не со стороны, а как бы изнутри их мира. Этот ракурс определил композиционно-живописный строй образов. Животные и человек, соответствуя своей красочной гаммой оттенкам природы, как будто продолжают сельский пейзаж, который также развивает традицию русской живописной школы XIX века.

Еще один тип лошади встречается в историко-батальных картинах Б. Виллевальде, А. Орловского, П. Ковалевского, Н. Сверчкова, В. Мазуровского, Н. Самокиша, Ф. Рубо.

В произведениях Виллевальде: «Полтавская битва», «Русский кирасир во время заграничного похода 1813–1814 годов», «Раненый французский солдат на лошади», А.О. Орловского: «Битва казаков с киргизами», «Битва рыцарей с татарами», «Черкесы», «Битва русских поляков на мосту», «Батальная сцена» – непременным участником событий выступает лошадь. Орловский написал целую серию картин-портретов, изображающих всадников на верховых лошадях: «Гусар», «Улан», «Восточный всадник», «Казак», «Два казака», «Башкир на рыжей лошади», «Низам-атли, персидский улан». Подобно скульптору-анималисту второй половины XIX века Е. Лансере, Орловский живописует их в своих картинах, погружая героев в таинственную атмосферу вечерней природы и придавая им характер величавости и некой изысканности. Произведения Орловского вполне вписываются в категорию романтической живописи XIX века. Романтическое направление в живописи XIX века представлено также творчеством Ф.И. Байкова. Он пишет картины на темы быта горцев, включая образы лошадей в свои незамысловатые композиции («Хевсуры с отарой на берегу горной речки», «На Кавказе. Горцы на привале», «Взятие крепости Ахты», «У военного лагеря» и др.). П. Ковалевский, будучи участником военных действий русско-турецкой войны, собрал большой материал для

своих произведений: «Охота», «Объезд епархии», «Охотники», «Генерал верхом». Художник придерживается правды и исторической точности во всем: типажах лошадей, костюмах и т.п. «Будучи человеком очень общительным, мягким и довольно-таки уступчивым, – писал Я.И. Бутович, – Ковалевский в одном был непримиримым, именно когда дело касалось искусства, точнее правды его батальных картин – здесь он не шел ни на какие уступки и оставался непримиримым. Дело в том, что нередко военные просили его приукрасить тот или иной военный эпизод, а иногда и свое участие в нем – Ковалевский деликатно, но твердо отклонял все такие просьбы и никогда не грешил против правды» [4, с. 129].

Стремление к исторической точности является особенностью русской батальной школы, позволяющей считать батальную картину ценным документом истории военного искусства. Ф.А. Рубо – мастер панорамной живописи и батальных станковых картин: «Штурм аула Ахульго», «Оборона Севастополя», «Бородинская битва» – передал быт и нравы населения Кавказа, Средней Азии, Украины, также стремясь к правдивому изображению реальных событий. Таковы произведения: «На пашне», «В Таврической губернии», «В горах духана», изображение горцев на конях: «Горцы», «Всадник» «Бородинская битва», «Кавказец, горец в белой черкеске». В характеристике персонажей художник внимателен к каждой детали. Он развивал лучшие традиции реалистической живописи и в картинах на батальные темы: «Живой мост», «Кавказская разведка», «Схватка русских с горцами». Рубо изображал лошадь с натуры, к тому же, обладая большим художественным воображением, богатой зрительной памятью, он мог писать ее свободно, без натуры, по представлению, по изученному ранее материалу, естественно komponуя фигуры в больших композициях, полных динамики. Н. Самокиш разделял точку зрения Ковалевского и Рубо. Еще во время обучения в Академии художеств он написал картину «Возвращение войск на родину», за которую в 1881 г. был удостоен малой золотой медали. Большую золотую медаль он получил за дипломную работу «Русская кавалерия возвращается после атаки на неприятеля под Аустерлицем в 1805 г.». Самокиш, наряду с другими художниками, в батальных композициях дал целую галерею типов военной лошади. Бутович так отмечает его интерес к данной модели: «Раз найдя тип лошади, который отвечал строго его душе, он на нем остановился навсегда и только этот тип изображал на своих

картинах. Совершенно очевидно, что Самокиш писал военную лошадь» [4, с. 256]. Художник идеализировал тип лошади. По мнению Бутовича, Самокиш изображал не русскую лошадь: «Его лошади почти на всех батальных картинах могут сойти за лошадей французских баталистов» [4, с. 256]. О лошади в картинах Рубо он пишет следующее: «В своих картинах Рубо как баталист постоянно писал лошадей. Лошадь он несомненно знал, умел нарисовать хорошо и написать, но его лошади русского охотника представляли равнодушным и спокойным: это были не русские, не наши родные и близкие нашему сердцу лошади» [4, с. 38].

Военная лошадь также представлена в картинах В.В. Мазуровского «Дело казаков под Миром», «Атака русской кавалерии на французскую батарею в сражении при Бородине», «Кто кого?», «Наполеон». Полотно, изображающее Наполеона, исполнено особого величия. В центре композиции изображен Наполеон, сидящий на белой лошади, на некотором расстоянии от него – французское войско на конях. По существу, картину можно было бы причислить к разряду конных портретов. Образ лошади является частью композиции, хорошо проработан и охарактеризован ее тип. Художник подчеркивает ее стройность, крепость тела, также несколько идеализируя внешний облик.

В целом лошадь в произведениях художников-баталистов была необходимым персонажем: она принимала непосредственное участие в военных действиях. Возможно, из-за некой неточности в изображении признаков породы она менее интересна для профессионалов и любителей лошадей, чем для любителей живописи. В картинах художников верховая лошадь типизирована. Художники придавали ей вид некоторой красоты, что, в свою очередь, объяснялось соответствующим сюжетом, в котором лошадь должна была представлять в наиболее парадном виде, например при изображении коня в триумфальных событиях. Кроме того, не все художники-баталисты являлись анималистами. Хорошо изобразив лошадь, они ее все же приукрашивали, допуская черты иллюстративности в образах. С другой стороны, лошадь в искусстве всегда была объектом восхищения и почитания благодаря ее эстетическим качествам, которых она не утрачивает в батальной картине. По существу, изображение лошади в военных сценах подчинялось определенным критериям правдивости: правде военного факта и достоверности его изображения. Таким важным критерием всегда выступала живая натура, являющаяся незаменимым источником познания, наблюдения, анализа и синтеза.

Таким образом, изображение лошади было популярно в русской живописи XIX века. В то время в европейской живописи существовала традиция изображения лошадей «в разных обстановках и положениях». Художники, «вдохновленные примером Ораса Верне, Крюгера, Гесса, оставили множество произведений. И хотя работы этих мастеров малоинтересны в целом, малоинтересны своим пониманием живописи, однако их чисто техническое совершенство, чувство композиции, изучение природы производят очень внушительное впечатление. Свое дело эти художники знали в совершенстве, и влияние всей этой школы на многих тогдашних молодых художников громадно» [1, с. 6]. Русские мастера были знакомы с англичанином Дж. Стаббсом, безукоризненно знавшим лошадей и писавшим их портреты для владельцев скаковых конюшен, немецким анималистом А. Адамом, портреты лошадей которого при-

влекают своим миниатюрным письмом, отличаясь насыщенностью колорита. Однако любовь к лошади в России была обусловлена не столько традицией, сколько той незаменимой ролью, которую лошадь играла для русского общества. Поэтому объяснимо ее широкое изображение в разных жанрах живописи.

Список литературы

1. Бутович Я.И. Материалы к сборнику о художнике Сверчкове Н.Е. 1922–1925. РГАЛИ, ф. 710, оп. 1, эк. 14.
2. Глобачева С. Л.В. Туржанский. Л.: Художник РСФСР, 1960. 57 с.
3. «Предадимся бегу нетерпеливого коня...» Каталог / Сост. Д.Я. Гуревич. М.: Внешсигма, 1992. 43 с.
4. Список художников-баталистов и скульпторов. Рукопись Я.И. Бутовича. Описание коллекций музея коневодства. Архив Гос. музея коневодства. Москва. 13 с.

THE IMAGE OF HORSE IN THE RUSSIAN GENRE AND BATTLE PAINTING OF THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES

I.V. Portnova

Russian genre and battle painting of the late 19th and early 20th centuries is examined, where the image of horse played an important role. The author presents an analysis of the works of well-known masters of that period (N. Samokish, F. Rubo, P. Pokarzhevsky, L. Turzhansky and some others), who contributed to the development of the animalistic genre.

Keywords: animal painter, battle painter, the image of horse, nature, animalistic genre, spectator, expressiveness, genre painting.