

РАЗДЕЛ IV. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 73.042(045)«27»

Портнова И.В.

Российский университет дружбы народов (г. Москва)

ТРАДИЦИИ «ИППИЧЕСКОГО ЖАНРА» В ИСТОРИКО-БАТАЛЬНОЙ КАРТИНЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

I. Portnova

Russian University of peoples friendship, Moscow

THE TRADITION OF EQUESTRIAN GENRE IN THE HISTORICAL AND BATTLE-PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Аннотация. В статье анализируется историко-батальная картина XX в., в которой первостепенное значение имеет образ лошади, в частности в произведениях М. Грекова и художников его студии. Историко-батальная картина напрямую отражала события военных действий, важным героем которых была лошадь. В таком виде батальный жанр в отечественном искусстве был одним из самых традиционных жанров, расцвет которого приходится на XIX век. Отмечается значение батальной мастерской Н. Самокиша, Ф. Рубо, имеющей влияние на батальную картину XX в., способствующей новой трактовке военной лошади.

Ключевые слова: батальная живопись, образ лошади, отечественное искусство, живописные панорамы, кавалерийский конь, военные события.

Abstract. Historical and battle-painting of the 20th century, in which the leading role belongs to the image of a horse, especially in works of M. Grekov and his Studio are analyzed in the article. Battle paintings depicted military scenes in which horses played an important part. This genre in Russian painting was traditional, in XIX c. it was at the peak of its popularity. The school of N. Samokish and F. Rubo made noticeable impact on the battle painting of XX century and contributed to a new interpretation of military horses.

Key words: battle-painting, image of horses, native art, scenic panoramas, a cavalry horse, military events.

Станковая живопись первой половины XX в. была ознаменована расцветом батального жанра. Этому способствовали ключевые исторические события, свершившиеся в России: Октябрьская революция (1917) и Гражданская война (1918-1922). Новый подъём батальный жанр пережил в период Великой Отечественной войны (1941-1945) и в послевоенные годы.

Историко-батальная картина напрямую отражала события военных действий, важным героем и участником которых была лошадь. В таком виде батальный жанр в отечественном искусстве был одним из самых традиционных жанров, расцвет которого приходится на XIX в. Необходимым моментом батальной живописи XIX в. было тщательное изображение на

картине военных мундиров, оружия, причёсок, фиксация различных приёмов боя, атак и самих пород лошадей. Лошади, так же, как военное обмундирование, были знаковыми символами быта и военной культуры российского общества. Их универсальность сказывалась в том, что в военно-исторической картине они занимали едва ли не первое место. Изображение лошади и всех участников военных сцен предписывалось ещё существующим в середине и второй половине XIX в. нормам академического искусства, которые были связаны с официальными заказами Императорской академии художеств [4, с. 36].

И хотя ведущие мастера этого времени – Б.П. Виллевальде, Н.Н. Каразин, А.Е. Коцебу и др. – стремились меньше идеализировать лошадей, изображать их в естественных движениях, всё же они были ещё далеки от конкретного, достоверно-натурного их воспроизведения. В конце XIX в. эта черта в русской живописи постепенно преодолевалась.

Наиболее действенным оказалось влияние художников-баталистов, которые много сделали для развития баталического класса в Академии художеств¹. Первая батальная мастерская в России была организована в 1827 г. под руководством А.И. Зауервейда [1, с. 114], а с 1848 г. руководство мастерской принял его ученик Б.П. Виллевальде [3, с. 1, 22, 23]. Эти художники представили историко-батальные сцены в стилистике позднего классицизма и романтизма. В 1903 г. класс батальной живописи возглавил Ф.А. Рубо, в 1913-1918 г. – Н.С. Самокиш², воспитавшие многих известных мастеров отечественного батального искусства. Н. Лапунова отмечала: «Ф. Рубо одним из первых среди профессоров решительно выступил против застарелых канонов в батальном жанре в профессиональном обучении и эстетическом воспитании учащихся.

¹ Академия художеств. Правила о приёме в Императорскую академию художеств академистов и вольнослушателей, составленных канцеляриею Академии художеств в 1888 г. // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 796. Ед. Хр. 431. Л. 21, 23, 24, 25.

² Пикуль И. Николай Семёнович Самокиш. (1860-1944) // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 652. Ед. Хр. 408. Л. 26.

Наибольший порок Рубо видел в том, что всё обучение в классе состояло в бесконечном писании одних и тех же приевшихся казённых натурщиков, чьи позы, раз навсегда заученные и застывшие, не могли оживить ни драпировки, ни бутафорское оружие и шлемы из вагнеровских опер» [1, с. 25].

Художники XX в. обогатили опыт предшественников реалистическими достижениями своего времени, указали на роль военной лошади как важного участника военных действий в современном её понимании, поставив батальную картину на новый уровень. Необходимо отметить, что мастера уделяли изображению лошади первостепенное значение. Сформированные ранее принципы натурального изображения животного в разных ситуациях с использованием традиционных этюдов-штудий в построении картины были глубоко восприняты. Так же, как в XIX в., когда стимулом к созданию батальных картин послужили успешные военные кампании в Средней Азии и в ходе русско-турецкой войны 1877-1878 гг., закономерным выглядит интерес, возникший у художников первой половины XX в. по отношению к отечественной военной истории прошлого и современности.

Большая серия полотен на тему Гражданской войны была создана известным художником-баталистом М.Б. Грековым и мастерами военной студии, носящей его имя. Грекову импонировали большие размеры картин его учителя Ф. Рубо, позволяющие показать простор, группы людей, естественные движения коней. Однако как таковых больших живописных панорам в духе Рубо у Грекова нет. В своих полотнах он часто использует композиционный принцип: высокий горизонт и крупномасштабность фигур первого плана, которые придают характерную монументальность. Он приближает действие к зрителю, чтобы сосредоточить всё внимание на персонажах, их взаимоотношениях. Лошадь у Грекова имеет конкретный облик. Это верховой кавалерийский конь, изображаемый им в разных сложных ракурсах, позах. В том виде, в каком Греков всматривается и фиксирует

движения лошадей, можно усмотреть подход Самокиша. Оба мастера изображали коней крупным планом в разнообразных ракурсах и в сильном движении. Экспрессия характеризовала композиционный строй их работ и сам живописный язык.

Правда, в своих наблюдениях Греков больше склонен к живописному выражению героев и окружающего пейзажного пространства, у Самокиша больше графической пластичности, а цвет приобретает характер чётких плоскостей. Что касается пород лошадей, Греков не стремится к передаче их чистой породности, несмотря на то, что лошадь занимает ведущее положение в его композициях, является в ней связующим тематическим и формальным звеном. Она интересует мастера как часть общего колористического единства картины. Художник живописует её формы, освещённые дневным светом или находящиеся в тени, рисующиеся чётким силуэтом на фоне вечерней степи или растворённые в облаках дорожной пыли. Если прибавить к этому точное воспроизведение движения лошадей, которые в каждой картине свои и не повторяются в других работах, то можно прийти к заключению, что концепция батальной картины Грекова и места животных в ней как обязательных героев в передаче её историчности, строится на непосредственных натуральных наблюдениях и зарисовках. Поэтому в его произведениях много пленэрных черт.

Зарисовки и этюды лошадей Грекова ярко демонстрируют его подход к образу и процесс работы над картиной. В качестве примеров можно назвать: «Конь Русак» (1902, Дом-музей М.Б. Грекова в Новочеркасске), «Лошадь Кукс» (1900-е), «Оседланный конь», «Головы белых лошадей», этюды к картине «Трубачи Первой Конной армии» (1920-е, Государственная третьяковская галерея) и др. Видно, что этюды написаны быстро, на одном дыхании, по цвету ярко и широко. Н. Лапунова характеризовала ход работы мастера над картиной, указывая на его последовательность в сборе большого этюдного материала, несмотря на то, что он «мог бы легко изобразить и фигуры людей, и коней по воображе-

нию. Но ему была дорога та особенная достоверность пластического образа, которая во время создания произведения возникает при обращении живописца к натуре». Поэтому он, по воспоминаниям супруги художника, часто счищал готовую картину мастихином и писал всё заново, а для того, чтобы поправить какую-нибудь деталь, прерывал работу у мольберта и шёл в степь на этюды» [2, с. 27].

Почти прямой перенос живописного этюда на полотно ощутим в работах «Враги» (1933), «Бездорожье», «Переправа» (1930-е, Центральный музей Вооружённых сил, Москва) и др. Натурное впечатление сохраняется у Грекова в изображении и других домашних животных – волов. Таковы: «Волы в плугу» (1911), «Волы» (1927), «Подвоз снарядов на волах» (1923), «Донские степи» (1920-е гг., Ростовский областной музей краеведения, г. Ростов-на-Дону).

В связи с методом работы художника, его непосредственным обращением к живой натуре, вызывают интерес небольшие карандашные и цветные зарисовки сценок охоты у Грекова, в которых он запечатлел свои неповторимые путевые впечатления. Например, «Охота на зайца с борзыми в Донской степи», «Ловля сазанов», (1920-е, графитный карандаш), «Утки» (масло, 1925, ч. с.) демонстрируют наблюдательность и остроту его глаза, привлекают живой передачей бытовых деталей. Подобные зарисовки не сложились в отдельную тему художника, но они хорошо демонстрируют его взгляд на живую природу в её прямом отражении. В своих исторических полотнах, продуманных в композиционно-колористическом плане, Греков стремился сохранить это впечатление.

В целом, понимание батальной картины в её пленэрном восприятии – важная тенденция в советском искусстве первой половины XX в. Эту черту в некоторой степени можно было обнаружить у Н. Самокиша. У М. Грекова она не только ярче выражена, но и определяет весь целостный художественный строй произведения. Именно в этом аспекте выразительны его лошади и другие животные. Греков был художником, который отра-

жал позиции советской реалистической живописи, в частности, программу Ассоциации художников революционной России (АХРР), которая в 1920-30-е г. была крупным художественным объединением. Он постоянно участвовал в выставках АХРР, членом которой являлся с 1925 г. После реорганизации АХРР ему принадлежала одна из ведущих ролей в создании Союза советских художников (1931). В новых условиях живописцы стремились продолжать традиции передвижников, ценя в них гражданский пафос и ясность изобразительного языка. Их задачи – запечатлеть момент истории в художественно-документальном виде, в его революционном порыве – импонировали замыслам мастера. Революционной тематикой своих полотен и реалистической трактовкой героев Греков отражал характер живописи своего времени. Документальность он понимал по-своему и не стремился к протокольной точности, которая больше была свойственна его предшественникам. Тематическая направленность и характер его образов, в том числе лошадиных, вписывались в концепцию станковой реалистической картины первой половины XX века. Изображение лошадей подчинялось тем же правилам реалистического искусства, они должны были быть типизированными образами, образами-обобщениями, как символы конкретной эпохи.

Во второй половине 1920-х – 1930-х гг. живопись Грекова становится всё более эпичной. Она наполняется революционной романтикой, революционным духом. Художник создаёт цикл картин: «Тачанка» (1925), «Красноармейская тачанка. Выезд на позиции» (1933, Дом-музей Грекова в Новочеркасске), «Кавалерийская атака» (1927, Центральный музей Вооружённых сил, Москва), «Трубачи Первой Конной армии» (1934, ГТГ), «Враги» (1933, Центральный музей Вооружённых сил, Москва), «Выезд казачьей батареи на позиции», «Кавалерийская атака» (1920-30-е гг.), «Переправа» (1934), «Пленный» (1933), «Тяжёлая атака под Батайском» (1934, Ростовский областной музей краеведения, г. Ростов-на-Дону), «Знаменщик и трубач»

(1934, Центральный музей Вооружённых сил, г. Москва) и др.

Произведения раскрывают историю боевого пути Первой Конной армии. Они ярко подчёркивают особенности живописи Грекова, лошадь в них трактована особенно выразительно в момент стремительного бега. В атаках художник не фокусирует внимание зрителя на конях, животные и люди подчинены общей волне наступления, они сливаются в общую массу, порой их контуры размыты, особенно это заметно в картине «Кавалерийская атака». Передаче мощного движения этой массы, подобной лавине, её напора содействует композиция, построенная на движении фигур по диагонали. Два всадника изображены впереди всей толпы, они указывают направление и подчёркивают характер движения. В трактовке «тачанок» и «всадников» художник больше внимания уделяет лошадям. Тема рвущейся в бой тачанки интересовала художника с 1920 г., когда «он впервые увидел боевые конармейские тачанки на зимних военных дорогах около Новочеркасска. Значительно позже, руководя изокружком на кавалерийских командных курсах, он часто слышал рассказы курсантов о мощном огневом оружии – пулемётной тачанке. На курсах делал наброски со старой тачанки, в которую курсанты впрягали лошадей» [2, с. 82].

Живописец следует избранному типу композиции – показу движения навстречу зрителю и в противоположную сторону, с точки зрения сзади, от зрителя. Оба композиционных варианта демонстрируют молниеносность движущихся тачанок. Действие разворачивается на переднем плане, фигуры лошадей укрупнены. На фоне выжженной солнцем степи их чёткие силуэты рисуются в красивом ритме развивающихся грив, наклонов голов и стройном топоте копыт. «Тачанки» М.Б. Грекова напоминают «тройки» Н.Е. Сверчкова, несущиеся по пыльным просёлочным дорогам. Четвёрки коней, выстроенные в ряд, так же гармоничны, как и традиционные тройки. В «тачанке» 1925 г. выделяется могучий коренник с гордо поднятой головой, почти вставший на дыбы.

Пристяжные, пригнувшись к земле, словно «летят», вытянувшись в струну. В похожих композициях их движения неповторимы, ракурсы всегда разнообразны.

Если грековские «тачанки» имеют много общих черт с «тройками» – излюбленной темой у художников-анималистов второй половины – конца XIX в., то его «всадники» представляют другой тип изображения. Они полностью лишены парадных черт и указаний на портретное сходство, как это наблюдалось ещё в академическом искусстве первой половины XIX в., например, у К.П. Брюллова, в дальнейшем – у А.И. Зауервейда, Б.П. Виллевальде, Н.Е. Сверчкова. Задачи, которые стояли перед Грековым, были совсем другими. Его «Всадники» – порождение революционной эпохи. Художник не концентрирует внимание на личности всадника. Для него образ красноармейца – это типизированный герой нового времени. Также и конь, как отмечалось выше, не демонстрирует выигрышных качеств породы, эффектных поз и движений, а предстаёт в обобщённом виде, выступая олицетворением новой истории. Он разных мастей, крепкий и выносливый в любых ситуациях – в таком виде он изображён в ряде произведений Грекова, например: «Пленный» (1933), «В отряд к Будённому» (1923), «Враги» (1933) и др. Особо величия исполнен его образ в картинах «Трубачи Первой Конной Армии», «Знаменщик и трубач». Подобно скульптурному изваянию, он выглядит как победоносный символ, триумф военной славы.

Выразительность достигается в изображении как кавалерийских, так и крестьянских коней, привычно бредущих по степи («Ночная разведка» 1924, «Красный партизанский отряд в 1918 г.» 1923, «Лошади в степи» 1924-29, Дом-музей М.Б. Грекова в г. Новочеркасск). Художник не проводит между ними границы. Они также необходимы человеку и красивы на просторах донской степи. Их освещённые солнцем тела отливают всеми оттенками коричневого или белого цвета. Цвет масти этих лошадей часто повторяется на картинах Грекова, отражается цветовыми оттенками на выжженной солнцем степи.

Исходя из анализа произведений художника, можно заключить, что лошадь в бытовой ситуации встречается у него реже, чем в батальных сценах. Такие картины нельзя считать сугубо бытовыми, правильнее назвать военно-бытовыми. Они также подчинены военной тематике. Крестьянская лошадь в таких картинах трактована с большим вниманием, но в отличие от мастеров рубежа веков, например В.А. Серова, Н.В. Пирогова, А.С. Степанова, в ней меньше лиричности, мягкости. Напротив, крестьянская лошадь у Грекова, подобно кавалерийской, отличается большей строгостью; наравне с человеком она мобилизована на нужды фронта. В ряду этих картин можно указать на две: «Красноармейский отряд в 1918 г.» (1923), «Ночная разведка» (1924, Дом-музей М.Ф. Грекова в г. Новочеркасск), которые имеют другую интонацию, исполнены поэтико-романтического ощущения в изображении лошади в ночном пейзаже.

Искусство Грекова нашло своё продолжение в деятельности Студии военных художников, организованной в 1934 г. в рядах Красной Армии, чьей первоначальной задачей было развитие красноармейской самодеятельности. Первое время студия выполняла чисто учебные функции, объединяя художников-любителей из числа военных. С 1940 г. состав её значительно пополнился за счёт профессионалов, перед которыми стояли задачи культурного и политического воспитания советских воинов, отображения их жизни и быта в духе реалистических традиций русской батальной живописи. В Студии занимались солдаты в свободное от службы время. Её членами были известные художники: А.М. Герасимов, Г.К. Савицкий, А.В. Моравов, П.И. Котов, Д. Покаржевский, М.И. Авилов и др. Они продолжили живописные традиции М. Грекова, темой которого было изображение лошади в военно-исторических сценах, взяв за основу композиционный тип, схожее построение картин и изобразительный характер самих лошадей, особенно отображение их в стремительном движении. Примером может служить картина С.Н. Тро-

шина «Гонец» или П.А. Кривоногова «Советская конница в боях под Москвой» (1950).

Творческий метод реализма, принятый в советском искусстве, с его опорой на традиции, был положен в основу деятельности художников «военной Студии» и связывал их с художниками-анималистами предыдущего столетия. В тематическом плане он выстраивался как определённая система тем и сюжетов, ведущими в которой были темы триумфальной революционной деятельности, посвящённой победам Красной Армии в Гражданской войне. В структуре такой тематической картины, восходящей к достижениям реализма XIX в., был обязателен «положительный герой» – человек и вместе с ним лошадь, которые выполняли роль главного действующего лица в картине.

Актуальность этой темы нашла своё яркое выражение в работах А.А. Горпенко, Е.Е. Моисеенко, черпавших в ней вдохновение. Острой графичностью, широтой мазка, доходящей порой до экспрессии, отличаются работы Моисеенко: «Вестники», «Генерал Доватор» (1947), «Красные пришли» (1961, ГРМ). Лошадь на них трактована, как у Грекова, неудержимо устремлённой вперёд.

Батальные композиции Грекова, Моисеенко – крупных мастеров этого жанра первой половины XX в. – представили новый вариант иппических изображений, в которых образ коня уже был далёк от норм академизма (в частности, отсутствовало стремление к обязательному правильному академическому рисунку) и явился выражением свободной темпераментной манеры художников. Как и прежде, он был важной частью полотен, часто выступал организующей компо-

зиционной доминантой, характеризовал ход военного действия. Поэтому его трактовке художники продолжали уделять большое внимание, акцентируя взгляд на всех деталях. Лошадь, оставаясь важным персонажем на картинах мастеров XX в., стала изображаться в другом живописном ракурсе. Цвет заведомо преобладал над линией. Сама раскованная живописная манера письма была продиктована замыслом военной картины и отражала метод, базирующийся на передаче типичных свойств моделей, его обобщённого показа.

В заключение обобщим сказанное. В станковой живописи батальная картина XX в. тяготела к отображению масштабных событий со свойственной ей эпичностью взгляда. Продолжив традицию, художники сделали военную тему и изображение лошади широко популярными, успешно интегрировав достижения русских баталистов XIX в. в отечественное изобразительное искусство последующего времени.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Государственная Третьяковская галерея / Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века // Под общей ред. Я.В. Брука и Л.И. Иовлевой. – М., 2005. – Т. 3 – 481 с.
2. Лапунова Н. Митрофан Борисович Греков. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 223 с.
3. Плюснина Е.А. Батальный класс Академии художеств второй половины XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед. – СПб., 2001. – 36 с.
4. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. 1764-1914 / Сост. С.Н. Кондаков. – СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – Т. 1. – 842 с.