

**НОЧНЫЕ ГОРОДСКИЕ ПЕЙЗАЖИ  
В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ  
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА.  
ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ**

**Дарья А. Манучарова**

*Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,  
ManucharovaDA@tretyakov.ru*

*Аннотация*

В статье рассматриваются малоизученные аспекты творчества русских художников эпохи модерна, связанные с изображением городских пейзажей с ночным освещением. Образ ночного города привлекал многих мастеров рубежа XIX–XX веков, воспевавших огни Парижа (К.А. Коровин, Н.А. Тархов), белые ночи, фейерверки, а также непарадные стороны жизни Петербурга (художники объединения «Мир искусства»), иллюминацию Московского Кремля во время коронации Александра III и Николая II (В.И. Суриков, И.И. Левитан). Как в литературе того времени, так и в изобразительном искусстве обращение к мотиву ночи было связано со смещением акцентов в привычном, будничном восприятии города. Благодаря контрасту естественного лунного и искусственного электрического освещения, в живописи начинает острее звучать тема соотношения природного и человеческого начал, присущая городским пейзажам в целом. Во многих произведениях с ночным освещением архитектурные и ландшафтные особенности конкретного места подчеркнуты, в других же созданный образ обобщен, а скрадывающая форму и цвет ночная тьма стирает различия между городами.

*Ключевые слова:* русское искусство конца XIX – начала XX века, городской пейзаж, ночной пейзаж, «Мир искусства», Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Константин Коровин, Борис Кустодиев, Анна Остроумова-Лебедева, Исаак Левитан, Николай Тархов, иконография

*Для цитирования:* Манучарова Д.А. Ночные городские пейзажи в творчестве русских художников конца XIX – начала XX века. Иконографические заметки // Academia. 2023. №4. С. 468–485.  
DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-468-485

**NIGHT CITY LANDSCAPES  
IN THE WORKS OF RUSSIAN ARTISTS  
OF THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURY.  
ICONOGRAPHIC NOTES**

**Daria A. Manucharova**

*State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia,  
ManucharovaDA@tretyakov.ru*

*Abstract*

The article examines understudied aspects of the work of Russian artists of the modern era related to the depiction of urban landscapes with nighttime lighting. The image of the nocturnal city attracted many masters at the turn of the 19th and 20th centuries, who celebrated the lights of Paris (Konstantin Korovin, Nicolas Tarkhoff), the white nights, fireworks, as well as the non-parade aspects of life in St Petersburg (artists of the “World of Art” association), the illumination of the Moscow Kremlin during the coronation of Alexander III and Nicholas II (Vasily Surikov, Isaak Levitan). Both in the literature of that time and in the visual arts, the appeal to the motif of the night was associated with a shift in emphasis in the habitual, everyday perception of the city. Thanks to the contrast between natural moonlight and artificial electric lighting, the theme of the relationship between the natural and the human elements inherent in urban landscapes as a whole began to resonate more sharply in painting. In many works with nighttime lighting, the architectural and landscape features of a specific place are emphasized, while in others, the created

image is generalized, and the obscuring form and color of the nocturnal darkness blur the distinctions between cities.

*Keywords:* Russian art of the 19th – early 20th century, cityscape, night landscape, the *World of Art* group (“*Mir iskusstva*”), Alexandre Benois, Mstislav Dobuzhinsky, Konstantin Korovin, Boris Kustodiev, Anna Ostroumova-Lebedeva, Isaak Levitan, Nicolas Tarkhoff, iconography

*For citation:* Manucharova, D.A. (2023), “Night city landscapes in the works of Russian artists of the late 19th – early 20th century. Iconographic notes”, *Academia*, 2023, no 4, pp. 468–485.

DOI: 10.37953/2079-0341-2023-4-1-468-485

Современное представление о жизни больших городов, не прекращающейся с приходом темноты, берет начало в XIX столетии и связано с повсеместным распространением сначала газового, а затем электрического уличного освещения. Ко второй половине века мегаполисы на разных континентах были наполнены таким количеством разных источников освещения, что ночь в них перестала быть «темным» периодом, временем полного замирания, превратившись в некое продолжение или, точнее, альтернативу обыденной дневной реальности.

Художники, очарованные городами, преображенными светом фонарей и «огнями ночных реклам» [Брюсов 1973, с. 302], охотно запечатлевали их виды на своих картинах и этюдах. Дихотомия природного и искусственного освещения, которая в полной мере раскрывается именно в темное время суток, волновала мастеров изобразительного искусства, поэтов, писателей и композиторов. Некоторых из них интересовала задача передать впечатление от растущей скорости жизни в городах, и технический прогресс, к которому относилось появление электрического освещения, воспринимался ими позитивно. Для других художников темная часть суток оставалась периодом, обладающим мистической аурой, временем бессонных ночей, когда человек остается наедине с городом. Тогда обостряются чувство одиночества, меланхолия и щемящая тоска по несбыточному.



**Ил. 1.** К. А. Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1911. Холст, масло. 65,2 × 81,2. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Несмотря на разное видение одних и тех же проблем, мастера различных направлений последней трети XIX — начала XX века обращались к ночным мотивам, чтобы выразить субъективные впечатления от города и связанные с ним собственные ощущения, переживания и настроения. То есть в ночных пейзажах художникам было важно передать неповторимую атмосферу, то, что называют «душой» города. Как правило, перед ними не стояла задача точной передачи характерных черт определенного места, чем отличаются, например, традиционные дневные veduty, а отчасти и произведения, относящиеся к новой для начала XX столетия разновидности жанра индустриального пейзажа (К.Ф. Богаевский, «Донбасс», 1935, Воронежский областной художественный музей имени И.Н. Крамского).

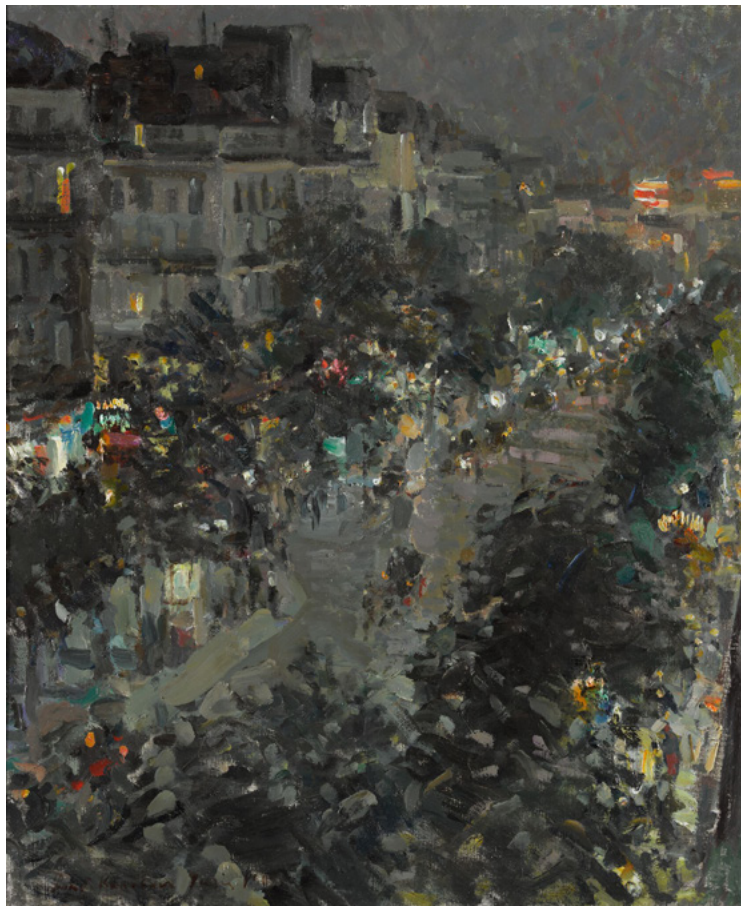
И хотя к рубежу XIX–XX веков в русском искусстве сложились определенные иконографические традиции изображения ряда городов, в настоящем исследовании мы сосредоточимся лишь на четырех из них: Париже (художественной столице мира той эпохи), Венеции (вневременном центре искусств), а также на двух российских столицах — Москве и Петербурге, с которыми связаны наиболее яркие ночные пейзажные образы в отечественной живописи и графике.

Городом, наиболее часто изображаемым в искусстве XIX и первой половины XX века, был Париж. Он привлекал живописцев всего света обилием выставок, богатыми музейными коллекциями, своим архитектурным обликом и, в не меньшей степени, захватывал головокружительным ритмом, важной приметой которого была насыщенная ночная жизнь, с ее театральными представлениями, кафешантанами и уличными развлечениями. Все эти темы нашли отражение в творчестве французских художников Огюста Ренуара, Эдгара Дега, Анри Тулуз-Лотрека и других. Свое внимание уделили им и русские мастера, причем связанные не только с новаторскими поисками раннего модернизма, но и с реалистической линией развития пластического языка — вспомним, в частности, картину В.М. Васнецова «Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа)» (1877, ГРМ).

Сосредоточив фокус нашего внимания в данной статье на произведениях мастеров, так или иначе связанных с ранними «модернистскими» веяниями, отметим, что, как это ни странно, пейзажные образы ночного Парижа в творчестве французских импрессионистов практически отсутствуют. С восторженной силой увлеченности огни этого города прославил К.А. Коровин, посвятивший ему большое количество картин. Впервые приехав в Париж в 1892 году, художник на протяжении всей жизни возвращался к различным темам и мотивам, связанным с французской столицей. Коровин передал пульсацию города, оживающего ночью, когда на смену Парижу добропорядочных буржуа приходит другой, принадлежащий художникам, поэтам, музыкантам. Среди парижских ноктюрнов мастера есть пейзажи, натюрморты и портреты, в которых важное место отведено городскому пространству, увиденному сквозь распахнутое окно. Во многих картинах открывается вид на перспективу бульваров — эти работы написаны из окон верхних этажей: «Париж. Бульвар Капуцинок» (1911, ГТГ) (ил. 1), «Париж ночью. Итальянский бульвар» (1908, ГТГ) (ил. 2).

Коровина интересовала передача свойственных ночному городу контрастных красочных эффектов. Цветовую гамму и репертуар мотивов в его ночных парижских картинах составляют серо-коричневое небо и асфальт, черные крыши домов, силуэты людей и ажурные ветви, желтый точечный свет фонарей, красные вывески и разноцветные рекламы. Эти сочетания декоративны по своему характеру, и исследователи неоднократно отмечали их близость театральным работам художника [Гусарова 1990, с. 132]. Неслучайно сам Коровин задумывал исполнить декорацию для постановки оперы Дж. Пуччини «Богема» с изображением ночного Парижа во всю сцену Большого театра [Коган 1964, с. 248].

Художник написал несколько картин с изображением террас кафе, наполненных людьми, например, «Париж. Кафе де ла Пэ» (1906, ГТГ) (ил. 3). К этой же теме неоднократно обращались французские импрессионисты, а также И.Е. Репин в своем знаменитом полотне «Парижское кафе» (1875, частное собрание). Но если этих художников в первую очередь интересовало взаимодействие между людьми в окружении пейзажа,



**Ил. 2.** К. А. Коровин. Париж ночью. Итальянский бульвар. 1908 Холст, масло. 65 × 53,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 3.** К. А. Коровин. Париж. Кафе де ла Пэ. 1906. Холст, масло. 60,3 × 73,5.

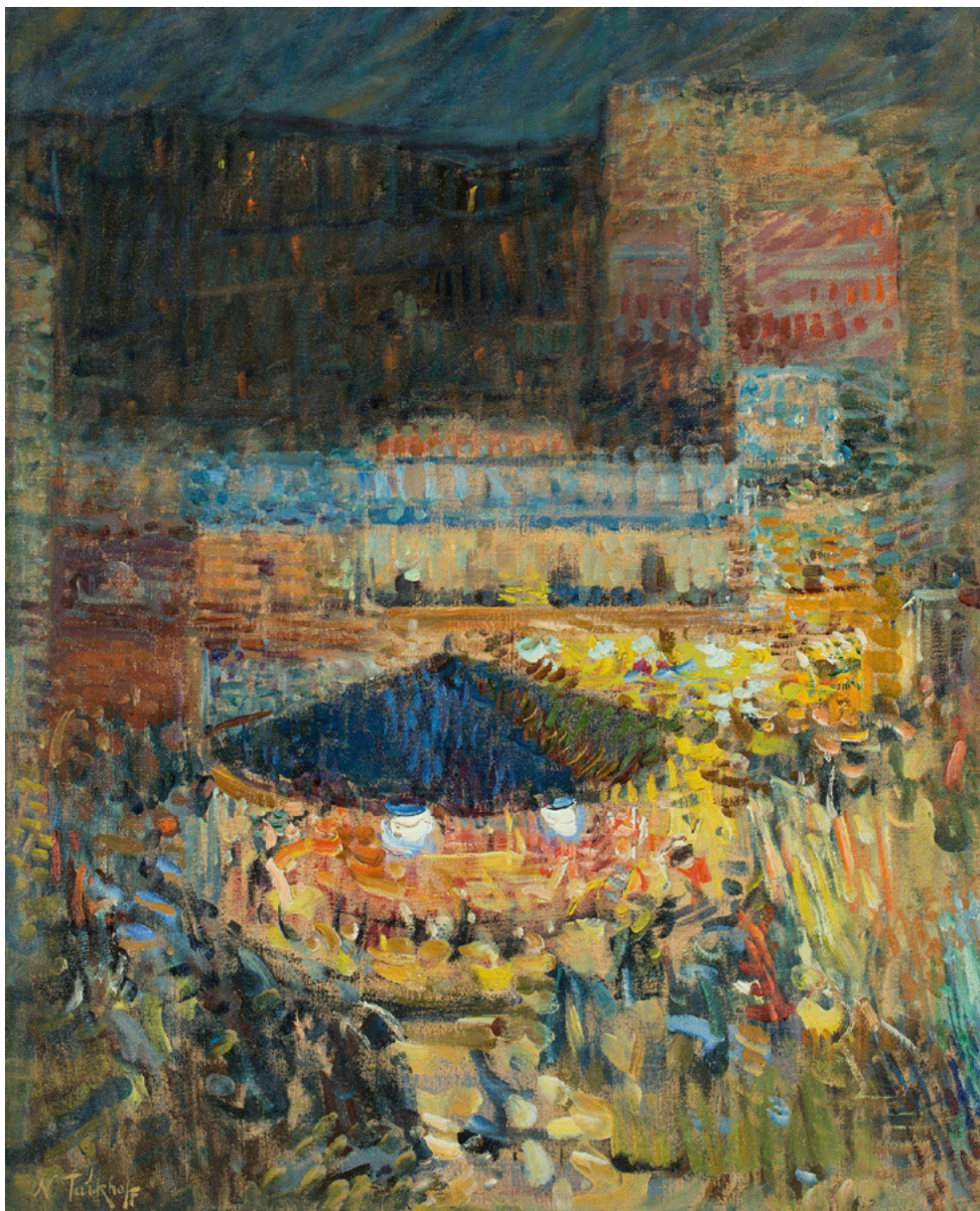


**Ил. 4.** Н. А. Тархов. Вокзал Мэн-Монпарнас. 1909–1910. Холст, масло. 113 × 136. Музей современного искусства «Пти-Пале», Женева.

«участвующего» в этом взаимодействии<sup>1</sup>, то для Коровина человеческие фигуры — это стаффаж, красочные пятна, и в его работах доминирует мотив города. То есть жанровый, по существу, образ в произведениях мастера становится пейзажным. Пейзаж давал Коровину больше возможностей для выражения в красках его ощущения ночного Парижа, живого дыхания города, без лишних подробностей и фокусировки на индивидуальных особенностях каждого персонажа. Эта характерная черта ночных парижских пейзажей Коровина отмечена в книге Т.И. Володиной, в которой представлен наиболее полный на сегодняшний день обзор темы города в произведениях русского изобразительного искусства и литературы конца XIX — первой половины XX века: «Зрелище искусственно освещенных улиц требует от глаза человека способности обобщения; скрупулезное следование за ускользающими подробностями игры светотени невозможно. Сама картина ночной улицы есть некий оптический синтез, диктующий особенности восприятия. Уже ранние попытки передать на холсте впечатления от вечерних улиц Парижа были для русских художников — Константина Коровина и Николая Тархова — школой умения обобщать» [Володина 2017, с. 72–73].

Под влиянием картин импрессионистов и Коровина сложилась творческая манера Н.А. Тархова, работавшего во Франции большую часть жизни и посвятившего Парижу серию картин. Этот художник тоже часто писал бульвары из окон домов и в некоторых произведениях использовал тот же прием, что и Коровин, а ранее М.В. Якунчикова: Тархов как бы заключал изображение городского пейзажного пространства в раму ажурного балкончика. По словам исследователя творчества Тархова Е.Д. Пихлецкой, отличие в том, что Коровин изображал те же мотивы «не так дробно, совсем не с той импрессионистической силой, менее контрастно. В его работе больше плоскостей — деревья, небо, дорога. У него — город, в котором идет жизнь, не похожая на тарховскую феерию огней» [Пихлецкая 2010, с. 64–65]. Тархов более смело обращался с перспективой, прибегал к стилизации: например, в причудливый орнамент складываются облака

<sup>1</sup> Таким же свойством отличается картина «Кафе ночью» С.А. Виноградова (1901, Музей русского импрессионизма, Москва), созданная во многом под впечатлением от творчества Коровина.



Ил. 5. Н. А. Тархов. Ночной праздник. Около 1902–1904. Холст, масло. 80,5 × 65. Частное собрание.

дыма в его картине «Вокзал Мэн-Монпарнас» (1909–1910, Музей современного искусства «Пти-Пале», Женева) (ил. 4) и некоторых других.

Помимо этого, Тархов обращался к мотивам, к которым Коровин был равнодушен, таким как водная артерия города в пейзажах «Сена. Ночь» (около 1895, Музей Отель-Дьё, Мант-ла-Жоли) и «Барки на Сене ночью» (1904, частное собрание), напоминающих «Звездную ночь над Роной» Винсента Ван Гога (1888, Музей д'Орсе, Париж), а также карнавальные карусели, которым художник посвятил серию картин. Этот популярный городской аттракцион запечатлен на картинах целого ряда европейских и русских мастеров. Карусель — многозначный символ: с одной стороны, он связан с мимолетной и иллюзорной радостью праздника, карнавала, а с другой — с колесом фортуны. В качестве центрального образа она предстает на одноименных картинах «Карусель» Н.Н. Сапунова (1908, ГТГ) и С.Ю. Судейкина (1910, Собрание В.А. Дудакова и М.К. Кашуро). Однако изображение окружающего пространства города не входило в сферу интересов этих художников (на что были свои причины, связанные с индивидуальными семантическими и пластическими акцентами), в то время как Тархов показывал карусели с разных ракурсов, в большинстве случаев используя привычную для себя точку зрения сверху. Композиции некоторых картин художника (ил. 5) четко разделены на два регистра: динамичный нижний с излучающей яркой желтый свет каруселью, вовлекающей в свой



Ил. 6. Б. М. Кустодиев. Ярмарка в Кинешме. 1917. Холст, масло. Частное собрание.

вихрь все вокруг, и статичный верхний с темно-серыми домами и синим ночным небом. Подобное «двоемирие» лучше всего выражено именно в ночных изображениях. Поддержка этой линии обнаруживается в картине Б.М. Кустодиева «Ярмарка в Кинешме» (1917, частное собрание) (ил. 6), где также показана вечерняя карусель с разноцветными огнями, пестрая толпа и царящая над этой стихией народного гуляния архитектура, погруженная в тень и находящаяся будто в другом, небесном измерении.

Если парижские пейзажи художников, как правило, населены людьми, то ночная Венеция предстает как город, в котором главными действующими лицами становятся черные гондолы. Такова «Венеция ночью» Коровина (1900-е, Ярославский художественный музей) (ил. 7), искрящаяся дробными разноцветными мазками, обозначающими прибрежные огоньки и их пляшущие в воде отражения на переднем плане. Коровин вновь показал декоративный фрагмент нарядного ночного города в духе театрального зрелища.



Ил. 7. К. А. Коровин. Венеция ночью. 1900-е (1907–1908 (?)). Бумага на картоне, темпера. 25,2 × 69,6. Ярославский художественный музей.



**Ил. 8.** А. Я. Головин. Носы гондол. 1896. Холст, масло. 55 × 99. Музей-квартира Н. С. Голованова, Москва.

А. Я. Головин, соратник Коровина по оформлению постановок Императорских театров, запечатлел еще более частный и очень характерный образ, связанный с Венецией, на своей картине «Носы гондол» (1896, Музей-квартира Н. С. Голованова, Москва) (ил. 8). Кадрированная композиция построена на противопоставлении ритмов и цветов, темных силуэтов остроносых лодок и разнонаправленных линий лунных бликов на воде. Строгий холодный колорит пейзажа на дальнем плане напоминает ночные картины и пастели Джеймса Уистлера, изображавшего Венецию в тумане. Эта ранняя работа Головина — один из редких примеров пейзажа в русском искусстве того времени, где город фактически показан через один свой узнаваемый символ, притом не архитектурный.

Картина написана вскоре после первой поездки художника в Венецию в 1895 году, о которой он оставил следующие воспоминания: «Основное и главное мое впечатление от Венеции — это впечатление какой-то музыкальной ласки» [Головин 1940, с. 36]. Эти слова будто бы вторят картине художника «Носы гондол», где передано созвучное ощущение города. Головин продолжал: «Венеция с ее неживой или, вернее, отжившей красотой кажется как бы отделенной от всего остального мира и даже от остальной Италии. Она — словно покинутый, оставленный дом, забытый и одряхлевший. Седой стариной веет от ее стен, напоминающих о владычестве дождей, о прокураторах св. Марка, о Совете Десяти, о торжественной церемонии „обручения с морем“. Все это было не так давно — сто с лишком лет, но уже кажется древней глухой легендой» [Головин 1940, с. 38].

Своеобразной иллюстрацией к словам Головина звучат картины другого художника, М. П. Латри. Как и его дед И. К. Айвазовский, он написал много венецианских пейзажей. Но если Айвазовский показывал, главным образом, панорамы города и лагуны, наполненные романтическим восхищением блистательным городом, то Латри больше интересовала будничная жизнь Венеции, и он отдавал предпочтение камерным мотивам. На его темперных композициях, например, «Венеция» (Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского) (ил. 9), город показан опустевшим и замершим, с таинственными тенями и без света в окнах. Уголок Венеции освещен фонарем, отбрасывающим желтые лучи на стены и выхватывающим из тьмы фрагменты объявлений. Этот образ напоминает мистические виды улиц Петербурга и Вильно в произведениях М. В. Добужинского, который, к слову, как и Латри, учился в мюнхенской школе Ф. Холлоши.

Безусловно, параллель Венеция — Петербург была осмыслена многими художниками и поэтами. Остроумова-Лебедева, попав в Венецию в разгар летнего зноя, в своих «Записках» рассказывала, как «...мечтала о прохладе, о сереньких днях, о блестящем перламутром Петербурге. Представляла себе Венецию на фоне нашей северной природы, когда все овеяно ласковой, нежной дымкой, контуры смягчены и не режут глаза» [Остроумова-Лебедева 2003, с. 412]. Художница создала гравюры на дереве с видами Венеции, среди которых есть и ночной образ с характерной для этого времени суток



Ил. 9. М. П. Латри. Венеция. Холст, темпера. 100 × 86. Феодосийская картинная галерея имени И. К. Айвазовского.



Ил. 10. А. П. Остроумова-Лебедева. Венеция ночью. 1914. Цветная ксилография. 18,3 × 13.

контрастной светотенью — «Венеция ночью» (1914; один из оттисков см.: ГМИИ имени А. С. Пушкина) (ил. 10). Здесь тоже показан пустынный город, но все же нет того чувства холода и отчуждения, которое свойственно работам Латри.

Остроумова-Лебедева через всю жизнь пронесла восхищение родным Петербургом, который был главным героем ее творчества. Конечно, за два предшествующих века существования северной столицы многие известные художники запечатлевали ее облик в своих живописных и графических работах. Ночные виды Петербурга писали художники, для которых тип городского пейзажа находился на периферии творческих поисков: Ф. А. Васильев, В. И. Суриков, Л. Ф. Лагорио, Н. Н. Дубовской. Эффекты отражения лунного света в водах Невы особенно волновали романтиков М. Н. Воробьева, И. К. Айвазовского, А. И. Куинджи.

Но все же сегодня мы смотрим на Петербург во многом через призму наследия мастеров объединения «Мир искусства», которые вдохновлялись образом города, созданным в литературе А. С. Пушкиным, Н. В. Гоголем, Ф. М. Достоевским. В 1902 году А. Н. Бенуа в своей статье «Живописный Петербург» призывал художников обратить внимание на этот «удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте» [Бенуа 1902, с. 5].

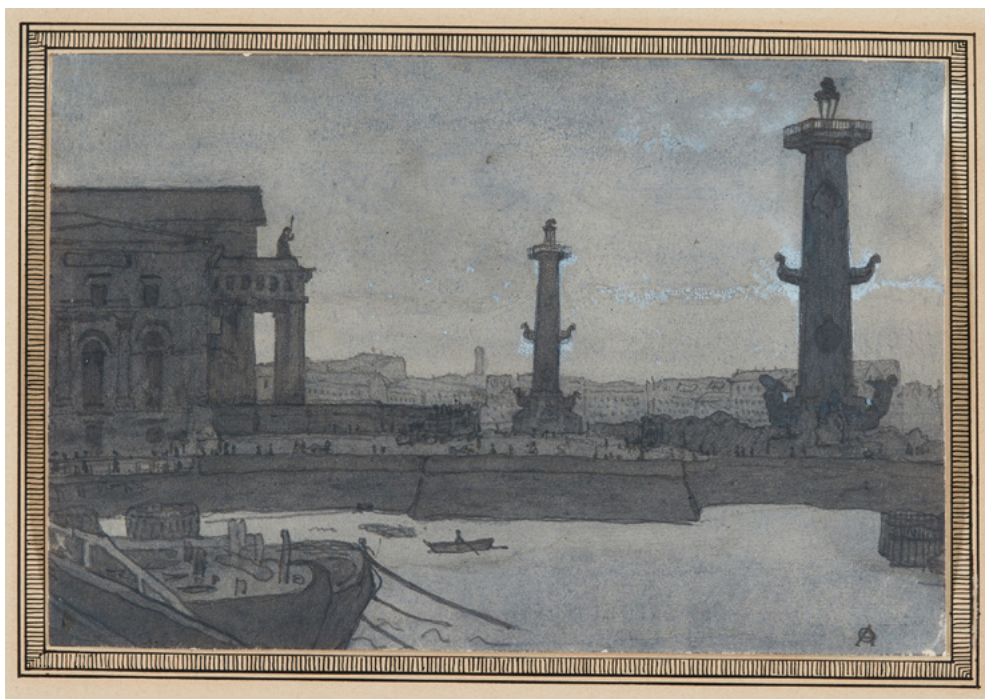
В своих преимущественно графических произведениях мирискусники запечатлевали необычные состояния города, его изнанку, задворки, изображенные с неожиданных ракурсов, в том числе «подсмотренных» в японской гравюре. И хотя в большинстве случаев это дневные виды, все же несколько значимых работ художников объединения связаны с ночными мотивами.

Остроумова-Лебедева запечатлевала в своих произведениях город на Неве во всевозможных состояниях, и ночь — не исключение. Она обращалась к глубоко индивидуальной для Петербурга теме белых ночей — как ни удивительно, недостаточно широко раскрытой в изобразительном искусстве рубежа XIX–XX веков. В ее монохромных акварельных рисунках (1900–е, ГТГ) (ил. 11, 12), по которым была сделана серия открыток, передан тот бледный серебристый свет, что вдохновил Пушкина на строки во вступлении к «Медному всаднику»: «Прозрачный сумрак, блеск безлунный», когда «...ясны спящие громады пустынных улиц...» [Пушкин 1977, с. 631].

После указания на эти строки невозможно не вспомнить иллюстрации Бенуа к процитированной поэме «Медный всадник». Они, так же как оформление Добужинским



**Ил. 11.** А. П. Остроумова-Лебедева. Белая ночь в Петербурге. У Академического сфинкса. Бумага, карандаш, акварель. 8,4 × 13,4. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 12.** А. П. Остроумова-Лебедева. Белая ночь в Петербурге. Биржа. Бумага, карандаш, акварель. 9 × 13,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

повести Достоевского «Белые ночи», до сих пор считаются эталонными. Петербург, его архитектура и каналы предстают в иллюстрациях этих двух художников полноправными персонажами. Причем облик города меняется в зависимости от внутреннего состояния главного героя, превращаясь в рисунках к «Медному всаднику» во враждебную, неподвластную человеку стихию.

Среди произведений Пушкина Бенуа отдавал предпочтение повестям с фантастическими мотивами, основное место действия в которых — ночной Петербург. Доказательством этого служит и еще один знаменитый графический цикл художника — иллюстрации к повести «Пиковая дама», выполненные в 1910 году [Пушкин 1911]. В своих воспоминаниях Бенуа подчеркивал, что именно увлечение этим литературным произведением и еще более — одноименной оперой П.И. Чайковского пробудило в нем интерес



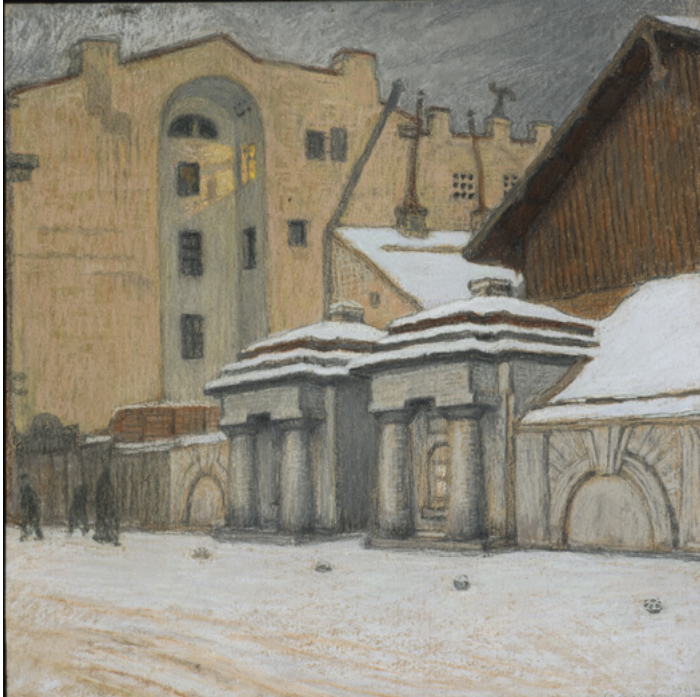
Ил. 13. А. Н. Бенуа. Германн у дома графини. 1910. Бумага, гуашь. 24,3 × 25,8. Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург.

к Петербургу и его истории: «До моего увлечения „Пиковой“ я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом... Меня лично „Пиковая дама“ буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого... И вот еще что: если уж „Пиковую даму“ Пушкина можно считать „гофмановщиной на русский лад“, то в еще большей степени такую же гофмановщину на петербургский лад надо видеть в „Пиковой даме“ Чайковского» [Бенуа 1980, с. 653–654].

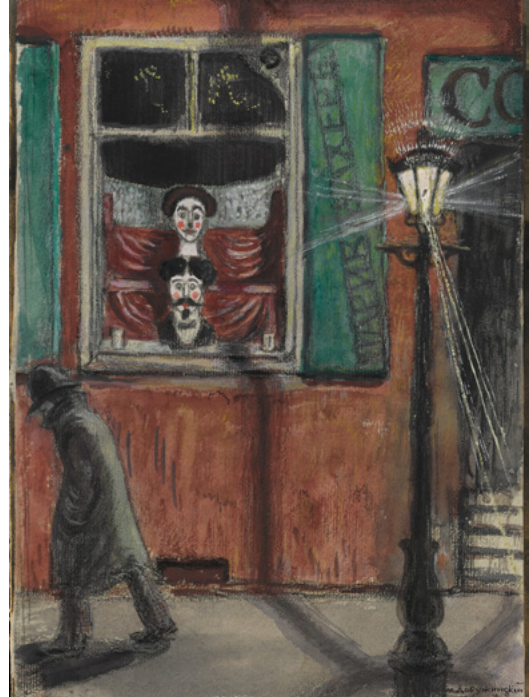
Среди произведений Бенуа на темы современного ему Петербурга нет ночных видов. Однако облик ночной столицы пушкинской эпохи появляется на его единственной иллюстрации 1910 года к «Пиковой даме» с изображением городской улицы — «Германн у дома графини» (Всероссийский музей А. С. Пушкина) (ил. 13). Основная задача художника здесь — показать напряженное ожидание, которым охвачен герой повести. Темная фигура Германна, смотрящего на часы, отодвинута к левому краю листа, а центральное место замкнутой композиции занимают городские пейзажные мотивы: перспектива домов, фонарь с кружащимися снежными хлопьями вокруг него и удаляющаяся карета, тень от которой, сливаясь с тенью фонаря на заснеженной дороге, своими очертаниями напоминает паука.

Эта иллюстрация с изображением города первой половины XIX века удивительным образом перекликается с трактовкой Петербурга-Петрограда 1900-х — 1910-х в творчестве М. В. Добужинского. Как и в названной работе Бенуа, на пастели Добужинского «Уголок Петербурга» (1904, ГТГ) (ил. 14) архитектурный фрагмент занимает большую часть композиции, а освещенное окно верхнего этажа сообщает, что это место еще не охвачено сном.

В городских пейзажах Добужинского сочетается низменное и возвышенное, прошлое и современность, а с наступлением ночи все отчетливее проявляются черты фантазмагии и гротеска в «гофмановском духе». В его работах «Окно парикмахерской» (1906, ГТГ) (ил. 15), хотя и не относящейся к жанру пейзажа, и более поздней «Ночь. Петербург» (1924, ГТГ) (ил. 16) неодушевленные предметы наделяются жизнью. По словам



**Ил. 14.** М.В. Добужинский. Уголок Петербурга. 1904. Картон, карандаш, пастель. 42 × 42. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 15.** М.В. Добужинский. Окно парикмахера. 1906. Бумага, акварель, гуашь, уголь. 28,2 × 20,9. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



**Ил. 16.** М.В. Добужинский. Ночь. Петербург. 1924. Бумага, акварель, уголь. 48 × 79,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

А.П. Гусаровой, «кажется, за спиной одинокого прохожего манекены ожили и зловеще таращатся ему вслед. Атмосферу тревоги усиливает фонарь с острыми злыми лучами, отбрасывающий несколько теней, похожих на лапы хищного паука» [Гусарова 2001, с. 16].

Тема города, недружелюбного к человеку, хотя и в совершенно ином, по сравнению с Добужинским, ключе, звучит в творчестве Н.Н. Сапунова. Редкий в его творчестве городской пейзаж «Ночь» (1900-е, ГРМ) (ил. 17) создан, как отмечают исследователи, под влиянием парижских ноктюрнов Коровина [Киселев 2002, с. 7]. Действительно, есть сходство в том, что картина написана широкими, «импрессионистическими» мазками и на ней изображен вид на многоэтажные дома, очевидно, написанный из окна подобного здания. Но, в отличие от коровинских пейзажей, «Ночь» Сапунова безлюдна, практически монохромна. Синева ночи окутывает дома, луна наполовину спрятана



Ил. 17. Н. Н. Сапунов. Ночь. Холст, масло. 49 × 84. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

за облаками, красные огни в окнах верхних этажей создают тревожное настроение. Это вовсе не радостный образ города-праздника Коровина, о чем писал М.Ф. Киселев: «Большой город — это „страшный мир“, и в этом данное произведение («Ночь» Сапунова — прим. авт.) ближе к настроениям поэтов-символистов, например, Александра Блока или Эмиля Верхарна. Трагическое мироощущение станет характерной особенностью зрелого Сапунова» [Киселев 2002, с. 7].

Обратим внимание, что даже при самом тщательном осмотре картины не очевидно, какая из российских столиц на ней запечатлена. А изучая биографию художника, можно убедиться, что в равной степени вероятно изображение любого из двух городов. И хотя Сапунов был уроженцем древней столицы, по воспоминаниям современницы, он «говорил, что Петербург ему нравится больше Москвы, что он тоньше ее» [Шапорина 2006, с. 272]. Относясь с доверием к сведениям, которые приводятся в фундаментальной «Истории русского искусства», где произведение упоминается под названием «Москва ночью» [История русского искусства 1969, с. 272–273], можно остановиться именно на этой топографической атрибуции.

В целом же ночная жизнь Москвы гораздо реже удостаивалась внимания художников в конце XIX — начале XX веков. Особую иконографическую группу в связи с интересующей нас темой образуют произведения, посвященные иллюминации Кремля во время торжеств по случаю коронации Николая II. Предыдущая коронация Александра III, состоявшаяся в 1883 году, тоже сопровождалась иллюминацией с использованием электрического освещения, и это зрелище изобразили на своих картинах В.И. Суриков, А.П. Боголюбов, Ю.Ю. Клевер.

Иллюминация 1896 года запечатлена на фотографиях, а также в произведениях Альб.Н. Бенуа, Н.Н. Гриценко и Н.Н. Каразина, участвовавшего в оформлении улиц Москвы к торжеству. Адьютант московского генерал-губернатора Владимир Джунковский в своих воспоминаниях оставил описание этого события: «...вся Москва сияла в тот день разноцветными огнями, образовавшими на небе огромное багровое зарево, которое, говорят, было видно за десятки верст от Москвы. Тверская, Кузнецкий мост, Петровка, Неглинный проезд так и сияли огнями: красными, синими, желтыми, всех цветов радуги, словно сказочная красавица в драгоценном уборе. <...> Вечером весь город был иллюминирован так же, как и Кремль. Это было действительно волшебное зрелище. Кремлевская иллюминация зажглась в один миг, в тот самый миг, когда государыня взяла в руки поднесенный ей букет с электрическими цветами. Засветился букет,



**Ил. 18.** И.И. Левитан. Иллюминация Московского Кремля в честь коронации Николая II, 18 мая 1896 года. Холст, масло. 50 × 81,5. Частное собрание.

и в тот же момент засветился разноцветными электрическими огнями весь Кремль, точно огненной кистью нарисованный на потемневшем небе» [Джунковский 2016, с. 257, 260].

Этой иллюминации посвящены три картины И.И. Левитана 1896 года (частные собрания, *ил. 18, 19*; Днепропетровский художественный музей, *ил. 20*), на которых художник показал вид на Кремль в различное время суток — от легких сумерек с присущим им мягким колоритом до полной темноты. На работе из Днепропетровского музея различимы только светящиеся силуэты кремлевских башен, ансамбля колокольни Ивана Великого и их отражение в воде. При этом ни одной из работ мастера не свойственно то праздничное и торжественное настроение, которое выражено в воспоминаниях современников и произведениях других художников. Наоборот, за счет использования экспрессивных, контрастных цветовых сочетаний в этих картинах читается намек на трагические события, связанные с коронационными гуляниями на Ходынском поле, и в целом содержатся те тревожные интонации и настроения, характерные для *fin de siècle*, которыми пронизаны произведения художника, особенно с сумеречным и ночным освещением, созданные в последние годы его жизни.

Эти работы — редкие примеры обращения Левитана к ночному городскому пейзажу, разновидности жанра, в которой преуспел его младший современник К.Ф. Юон, создавший серию «московских ноктюрнов» [Юон 1959, с. 229], как он сам ее называл. К наиболее «пейзажным» из этих произведений можно отнести акварель «Ночь. Тверской бульвар» (1909, ГТГ) (*ил. 21*). В основе работы лежит натуральный мотив — вероятнее всего, изображена сцена у популярной в кругах московского декадентства дореволюционной кофейни «У Грека», фрагмент здания которой здесь виден (подробнее о творческой атмосфере кофейни см.: [Лобанов 1968, с. 80–92]). Затем Юон дорабатывал композицию по памяти, о чем писал в одном из своих автобиографических текстов [Юон 1959, с. 221]. В этой акварели оригинально решена задача изображения источника искусственного освещения сквозь крону дерева, за счет чего человеческие фигуры на первом плане обозначены силуэтами, а тени от них и ветвей ложатся на землю длинными полосами, между которыми просвечивают разноцветные рефлексy. Акварель напоминает изображение парижского бульвара на картине Кустодиева «Парижский бульвар ночью» (1913, Пермская художественная галерея) (*ил. 22*), написанной на пять лет позже, где показаны те же мотивы и похожие фланирующие горожане, занятые светскими беседами.



Ил. 19. И.И. Левитан. Иллюминация Кремля. 1896. Дерево, масло. 62,2 × 85,7. Частное собрание.



Ил. 20. И.И. Левитан. Иллюминация Кремля. 1896. Дерево, масло. 62 × 85. Днепропетровский художественный музей.



Ил. 21. К. Ф. Юон. Ночь. Тверской бульвар, 1909. Бумага на картоне, акварель, карандаш. 61,7 × 75,3. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Итак, изучение приведенных в статье произведений позволяет говорить о существовании двух основных линий, которые сохранятся в русском искусстве на протяжении XX столетия: для одних художников ночной город — это место праздника жизни (Париж Коровина, Москва Юона), для других — подавляющее человека пространство, таящее в себе как опасность, так и очарование (Петербург Добужинского, Венеция Латри). При этом в теме современного ночного города сходятся симптоматичные черты искусства рубежа XIX и XX веков: именно с «машинной» урбанизированной цивилизацией были связаны эсхатологические и антиутопические настроения эпохи [Неклюдова 1991, с. 371], и именно ночная ипостась города «примирила» с его образом многих художников, увидевших в нем воплощение представлений о пространстве для сокровенных дум и мечтаний.

При этом естественный свет в европейских и российских столицах в то время вытеснялся искусственным, а луна и звезды, продолжая присутствовать в образном поле произведений, за редкими исключениями, больше не служили источниками внешнего света. Важным символом своеобразной «победы» луны над солнцем становится фонарь, и этот образ встречается в работах Тархова, Бенуа, Добужинского, в поэзии — в знаменитом стихотворении Александра Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (1912), а вскоре, почти параллельно, — в картинах футуристов и художников других авангардных направлений. Но в их произведениях обращение к ночным городским мотивам будет связано уже с иными идеями.



**Ил. 22.** Б. М. Кустодиев. Парижский бульвар ночью. 1913. Картон, темпера. 71 × 100. Пермская художественная галерея.

## Литература

1. Бенуа 1902 — Бенуа А. Н. Живописный Петербург // Мир искусства. 1902. № 1. С. 1–5.
2. Бенуа 1980 — Бенуа Александр. Мои воспоминания. В пяти книгах. М.: Наука, 1980. Книги 1, 2, 3.
3. Брюсов 1973 — Брюсов В. Я. Париж // Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. М.: Худож. лит., 1973. С. 302–304.
4. Володина 2017 — Володина Т. И. Город Серебряного века: пространство города в русском образительном искусстве и литературе Серебряного века. М.: РИП-холдинг, 2017.
5. Головин 1940 — Головин А. Я. Встречи и впечатления: Воспоминания художника / Редакц. и коммент. Э. Ф. Голлербаха. Л.–М.: Искусство, 1940.
6. История русского искусства 1969 — История русского искусства. Том 10. Книга 2. Общая редакция: И. Э. Грабарь, В. Н. Лазарев, А. А. Сидоров, О. А. Швидковский. Редакторы тома: Н. П. Лапшина, Г. Г. Поспелов. Художник: С. Н. Тарасов. М.: Издательство «Наука», 1969.
7. Гусарова 1990 — Гусарова А. П. Константин Коровин. Путь художника. Художник и время: Альбом. М.: Советский художник, 1990.
8. Гусарова 2001 — Гусарова А. П. Мстислав Добужинский. М.: Изд-во «Белый город», 2001.
9. Джунковский 2016 — Джунковский В. Ф. Воспоминания (1865–1904). М.: Издательство им. Сабашниковых, 2016.
10. Киселев 2002 — Киселев М. Ф. Николай Сапунов. М.: Изд-во «Белый город», 2002.
11. Коган 1964 — Коган Д. З. Константин Коровин. М.: Искусство, 1964.
12. Лобанов 1968 — Лобанов В. М. Кануны: Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М.: Сов. художник, 1968.
13. Неклюдова 1991 — Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1991.
14. Остроумова-Лебедева 2003 — Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. I–II тт. М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
15. Пихлецкая 2010 — Пихлецкая Е. Д. Живопись Н. А. Тархова в контексте европейского искусства XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010.
16. Пушкин 1977 — Пушкин А. С. Медный всадник // Пушкин А. С. Стихотворения. Поэмы. Сказки М.: Художественная литература, 1977.

17. Пушкин 1911 — Пушкин А. С. Пиковая дама / худ. А. Н. Бенуа. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911.
18. Шапорина 2006 — Шапорина Л. В. О Н. Н. Сапунове / Публ. А. Г. Носовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2001 год. СПб., 2006. С. 266–286.
19. Юон 1959 — Юон К. Ф. Об искусстве. Т. 2. М.: Советский художник, 1959.

## References

1. Benois, A. N. (1902), Zhivopisnyj Peterburg [Pictur-  
esque Petersburg]. *Mir iskusstva*, no 1, pp. 1–5.
2. Benois, A. N. (1980), Moi vospominaniya. V 5 knigakh  
[My Memories: In 5 Books]. Books 1–3. Nauka, Moscow.
3. Bryusov, V. Ya. (1973), Parizh [Paris], in Bry-  
usov V. Ya. Sobranie sochinenij: v 7 t. T. 1. Stihot-  
voreniya. Poemy. 1892–1909. [Bryusov V. Ya. Collected  
works in 7 vol. Vol. 1. Poems. 1892–1909]. Hudozhest-  
vennaya literatura, Moscow, pp. 302–304.
4. Volodina, T. I. (2017), Gorod Serebryanogo veka: pros-  
transtvo goroda v russkom izobrazitel'nom iskusstve i  
literature Serebryanogo veka [City of the Silver Age: the  
space of the city in Russian Fine Art and literature of the  
Silver Age]. RIP-holding, Moscow, Russia.
5. Golovin, A. Ya. (1940), Vstrechi i vpechatleniya:  
Vospominaniya hudozhnika [Encounters and impres-  
sions: memoirs of an artist]. Iskusstvo, Leningrad,  
Moscow.
6. Istorija russkogo iskusstva 1969 — Istorija russkogo  
iskusstva [History of Russian Art], Book 2. Nauka,  
Moscow.
7. Gusarova, A. P. (1990), Konstantin Korovin. Put'  
hudozhnika. Hudozhnik i vremya [Konstantin Korovin.  
The path of the artist. Artist and time]. Sovetsky  
hudozhnik, Moscow, Russia.
8. Gusarova, A. P. (2001), Mstislav Dobuzhinsky. Bely  
gorod, Moscow, Russia.
9. Dzhunkovsky, V. F. (2016), Vospominaniya [Memoirs]  
(1865–1904). Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh, Mos-  
cow, Russia.
10. Kiselev, M. F. (2002), Nikolay Sapunov. Bely gorod,  
Moscow, Russia.
11. Kogan, D. Z. (1964), Konstantin Korovin. Iskusstvo,  
Moscow.
12. Lobanov, V. M. (1968), Kanuny: Iz hudozhestvennoj  
zhizni Moskvy v predrevolyucionnyye gody [The Eves:  
From the Moscow artistic life in pre-revolutionary years].  
Sovetsky hudozhnik, Moscow.
13. Neklyudova, M. G. (1991), Traditsii i novatorstvo  
v russkom iskusstve kontsa XIX — nachala XX veka  
[Traditions and novations in Russian Art of the late  
19th — early 20th century]. Iskusstvo, Moscow, Russia.
14. Ostroumova-Lebedeva, A. P. (2003), Avtobiografich-  
eskie zapiski v 3 t. [Autobiographical notes in 3 Vol.].  
Tsentrpoligraf, Moscow, Russia.
15. Pihletskaya, E. D. (2010), Zhivopis N. A. Tarkhova v  
kontekste evropejskogo iskusstva XX veka [Painting by  
N. A. Tarkhov in the European art context of the XX cen-  
tury], Dissertation thesis for the Candidate of Arts  
degree. Moscow, Russia.
16. Pushkin, A. S. (1911), Pikovaya dama [Queen of  
Spades]. T-vo R. Golike i A. Vilborg, St. Petersburg,  
Russia.
17. Shaporina, L. V. (2006), O N. N. Sapunove  
[About N. N. Sapunov], *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela  
Pushkinskogo Doma na 2001 god* [Yearbook of the  
Manuscript department of the Pushkin house for 2001],  
St. Petersburg, Russia, pp. 266–286.
18. Yuon, K. F. (1959), Ob iskusstve. T. 2  
[About Art. Vol. 2]. Sovetsky hudozhnik, Moscow.

### *Информация об авторе*

Дарья А. Манучарова, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия;  
119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер., д. 10; ManucharovaDA@tretyakov.ru

### *Author Info*

Daria A. Manucharova, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; 10 Lavrushinsky Lane, 119017 Moscow,  
Russia; ManucharovaDA@tretyakov.ru