

К ВОПРОСУ О СВОЕОБРАЗИИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА НИКОЛАЯ КРЫМОВА

Андрей Н. Мережников

Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, merejnikov7@rambler.ru

Мария И. Стихина

Уральский федеральный университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, m.stikhina@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматривается творческий метод Николая Петровича Крымова (1884–1958) с позиции эволюции жанровых форм. В рамках жанровой системы Крымова можно с определенностью охарактеризовать как пейзажиста. Но сами эти рамки претерпевают трансформацию в искусстве символизма и модерна. Творческий метод Крымова можно рассматривать как своего рода вариант неоклассицизма. Он разрабатывает типологию объемно-пространственной композиции, подобно пуссеновским «модусам». Творчество Крымова сопоставимо с работами его современников-архитекторов, таких как И.А. Фомин или И.В. Жолтовский. Как эти мастера сумели добиться органичности в применении ордерных форм, так и Крымов, используя традиционно жанровую фабулу, строит собственную живописную архитектуру, проектируя разнообразные ансамбли на основе единой типологии композиционных приемов.

Ключевые слова: русское искусство XX века, символизм, модерн, неоклассицизм, Николай Крымов, творческий метод, пейзажный жанр

Для цитирования: Мережников А.Н., Стихина М.И. К вопросу о своеобразии творческого метода Николая Крымова // Academia. 2024. №1. С. 102–116. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-102-116

ON THE ORIGINALITY OF NIKOLAY KRYMOV'S CREATIVE METHOD

Andrey N. Merezhnikov

Ural Federal University named after the first President of Russia
B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia, merejnikov7@rambler.ru

Maria I. Stikhina

Ural Federal University named after the first President of Russia
B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia, m.stikhina@yandex.ru

Abstract

The paper examines the creative method of Nikolay Petrovitch Krymov (1884–1958) viewed from the standpoint of the evolution of genre forms. Within the framework of the genre system, Krymov can be unambiguously characterized as a landscape artist. But these genre boundaries undergo some transformations in the art of Symbolism and Art Nouveau. Krymov's creative method can be considered as a kind of neo-classical. He develops a typology of three-dimensional composition, like Poussin's 'modes'. Krymov's creations could be compared to the works of his fellow architects such as Ivan Fomin or Ivan Zholtovsky. Just as these masters managed to achieve organic use of order forms, so Krymov, using the traditional genre plot, builds his own pictorial architectonics based on a single typology of compositional techniques.

Keywords: Russian art of 20th century, Symbolism, Modernism, Neoclassicism, Nikolay Krymov, Creative Method, Landscape Genre

For citation: Merezhnikov, A.N., Stikhina, M.I. (2024), "On the originality of Nikolay Krymov's creative method", *Academia*, 2024, no 1, pp. 102–116. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-102-116

Николай Петрович Крымов (1884–1958) окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) в 1911 году. В 1907 году принял участие в знаковой для развития русского искусства выставке «Голубая роза» [Гофман 2000; Киселев 2013; Русакова 1995, с. 208–273; Давыдова 2014; Флорковская 2000]. В свои зрелые годы мастер пользовался значительным авторитетом как живописец и педагог. В 1920–1930-е Крымов преподавал в Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС), в Пречистенском прикладном институте, в Московском государственном академическом художественном училище памяти 1905 года (МАХУ) (подробнее см.: [Крымов 1989a]). Он воспитал круг художников, уверенно занявших место в отечественной художественной жизни¹, разработал собственный пропедевтический метод, который принято называть тональным². Его творческое наследие велико и это, бесспорно, первоклассная живопись, и сегодня воспринимаемая как новаторская, требуя новых акцентов в изучении.

Творчество Николая Крымова неизменно привлекало к себе внимание современников — художников, критиков, историков искусства. Павел Муратов был первым, кто посвятил молодому художнику отдельную статью, обратив внимание на его тяготение к «построенному» пейзажу, художественному обобщению и лаконизму. В статье, опубликованной в третьем номере журнала «Аполлон» за 1911 год, критик выделил своеобразный живописный цикл из нескольких десятков картин и эскизов к ним, созданный в 1904–1910 годах. По словам Муратова, цикл представляет большой интерес, так как «выражает путь художника, проникнутого инстинктивным тяготением к важнейшим задачам пейзажной живописи и решающего их с подлинной архаической свежестью наблюдения, ума и воображения. Значение Крымова — в этой странно изолированной от эклектизма эпохи позиции, занятой им. К его холстам можно подойти без посредства окружающей его среды и даже без посредства его индивидуальности. Они должны служить темой небольшого критического этюда, прежде всего потому, что в них можно прочесть нечто из общих законов искусства пейзажа» [Муратов 1911, с. 18].

Муратов, тонко анализируя работы Крымова, прослеживает переход художника от созерцательных, лирических композиций к пейзажам, гармонически построенным из отдельных мотивов на основе аналитического наблюдения природы. Крымов «начинает выбирать и комбинировать предметы, он уже не столько передает природу, сколько создает мир по новому и по своему. Мысль о картине берет у него верх над наблюдением природы и впечатлениями жизни» [Муратов 1911, с. 19]. Кроме того, критик обращает внимание на манеру Крымова — густую и крепкую живопись, передающую осязательность предметов.

В конце статьи Муратов приводит список произведений Николая Крымова, упомянутых в статье, с указанием их местонахождения. В основном это частные коллекции — более 20 имен видных московских коллекционеров, среди которых А.П. Боткина, В.О. Гиршман, братья Рябушинские, И.А. Морозов и другие, что свидетельствует об особом отношении современников к художнику.

Николай Пунин, художественный критик, сотрудник журнала «Аполлон», теоретик русского авангарда выделяет творчество Крымова как значительный феномен пейзажной живописи середины 1910-х годов. В статье «Три художника», объединившей под одним названием три очерка — о Борисе Григорьеве, Николае Сапунове и Николае Крымове — он дает каждому образную характеристику, основанную на анализе произведений и творческого метода. Причем, воспринимая импрессионизм как первоисточник всех «бед» современного русского искусства, не без иронии пишет, что Крымов обладает неоценимым качеством — он не стал импрессионистом даже тогда, когда им стал Илья

¹ Среди учеников Н.П. Крымова — С.П. Викторов, Д.Н. Домогацкий, Кукрыниксы, Ю.П. Кугач, Ф.П. Решетников, Н.К. Соломин.

² Содержание тонального метода Крымова и его пропедевтический характер ярко охарактеризовал в своих воспоминаниях художник Ю.П. Кугач: «Он (Крымове — А. М., М. С.) объяснил сущность понятий живописной среды и общего тона. Рассказал, как нашел способ определять состояние общего тона пейзажа, степень тонального соподчинения отдельных его частей... По существу, Николай Петрович ничего нового не открывал, он ясно и толково объяснил закон тонального построения картины, особенно пейзажа... После его объяснений мы с азартом молодости бросились в музей проверять тон в картинах, поднося белые бумажки к светлым местам, проверяя, чем написан снег или небо. Многое нам тогда открылось. Постепенно отдельные примеры и факты выстраивались в целое, что можно было бы назвать „постановкой глаза“» [Крымове 1989a, с. 133].

Репин. Тем не менее, рассматривая пейзажи Крымова 1910-х годов, Пунин увидел в них влияние французского художника Мориса Дени. Пунин был первым, кто сопоставил творчество Крымова и Пуссена: «Крымов усилил необыкновенную прелесть света в своих картинах еще тем, что долго и внимательно учился у Пуссена компоновать пейзаж. От него Крымов заимствовал широту горизонта, и его далекую ласку, и тихое одиночество высоких и темных тополей, от него и эта влага, и почти эллинистическая сила чувства, его простота и гармония. В самом деле, что-то классическое, что-то аполлонически-ясное есть в этом Крымове» [Пунин 1915, с. 12]. Согласно мысли Пунина, Крымов «... не [живописец]. Для того, чтобы стать подлинным живописцем, ему недостает темперамента и глаза; в его вдохновении есть что-то вялое, что-то медленное и сонное, в его зрении слишком много однообразия, словно он страдает цветовой слепотой» [Пунин 1915, с. 13]. И в то же время: «Крым — мастер светотени, хорошо изучивший отношение планов; кроме того, он хороший стилист и первоклассный, хотя и академический, композитор; архитектурная стройность его картин почти классического характера» [Пунин 1915, с. 13].

На протяжении всего XX века творчество и художественное наследие Крымова оставалось в фокусе внимания отечественных исследователей. Авторы статей и монографий последовательно прослеживали жизненный и творческий путь художника, характеризуя его как мастера пейзажной живописи и не особо четко локализуя исследование сугубо индивидуальных особенностей творческого метода мастера, включая данный вопрос в общую разработку темы [Бялик 2001; Климова 1958; Машковцев 1982; Порто 1983; Порто 2004; Порто 2009; Разумовская 1952 и др.]. Отметим сборник «Николай Петрович Крымов — художник и педагог», в котором были собраны статьи Крымова об искусстве, его взгляды на тональную живопись, а также воспоминания о нем друзей и учеников [Крым 1989а].

В авангардных поисках 1920 — начала 1930-х Крымов не особенно заметен, а потому, наверное, предстает (особенно на ранних этапах изучения искусства первых тридцатилетий XX века) в глазах искусствоведов «вещью в себе» (такой взгляд отчетливо сказался уже в статье Муратова). На Крымова можно указать, как на феномен, который для системного и стилевого анализа представляется малоперспективным. Мы не увидим у него ни фальковской медитативности, ни лентуловской экспрессии. На крымских полотнах всегда отображается полная ландшафтная ситуация, вполне объективно, так что картина напоминает некий генплан. Также объективно отображается состояние атмосферы, освещенность. Если ранние вещи Крымова еще несут отпечаток типичной для голуборозовцев стилизованности, то в зрелых — стилизация уступает место строгой классицистичности, претворенной в творческий метод³. Этим обусловлена та «неживописность», которую метко подметил Пунин. Если у таких мастеров, как А.Т. Матвеев и П.В. Кузнецов, голуборозовская стилистика явно ощущается и в работах 1930–1950-х годов, то эволюция живописного языка Крымова направлена в сторону исключения элементов стилизации. Искусствоведы интерпретируют это как усиление миметического начала. С.В. Разумовская во вступительной статье к сборнику «Николай Петрович Крымов — художник и педагог» противопоставляет сочиненный и натуральный пейзаж в творчестве мастера: «Писать с натуры оказалось много труднее, чем создавать воображаемые ландшафты. Работа становилась все длительнее, серьезнее, вдумчивее. <...> Персональная выставка Крымова, организованная Н. Моргуновым в 1922 году в Третьяковской галерее⁴, была одной из первых после революции. Для самого художника она явилась и смотром всего сделанного, и творческими планами на будущее, и окончательным закреплением на позициях реализма» [Крым 1989а, с. 6].

Но, думается, эти изменения в стилистике произведений, хотя и явно видимые, не носят сущностного характера. Для Крымова пейзаж — не столько жанр, сколько, пользуясь архитекторской терминологией, «ситуационный план», предоставляющий

³ О.С. Давыдовой был введен термин «контрапунктический пейзаж», т. е. пейзаж, рождаемый на основе обращения художников эпохи модерна — Сомова, Крымова — к классицистическим принципам построения пейзажного образа [Давыдова 2014, с. 257].

⁴ В 1922 году в Третьяковской галерее прошла первая персональная выставка, на которой было представлено 186 произведений Н.П. Крымова. До этого художник участвовал только в групповых экспозициях.

художнику условия для решения композиционных задач, обусловленных архитектурными закономерностями пространственных искусств. Несмотря на впечатление полного, даже (повторим вслед за Пуниным) наивного натуроподобия, более пристальный взгляд на крымовские картины убеждает, что мастер использует целый спектр приемов, позволяющих сочинить, сконструировать пейзажный мотив, создает сложный монтаж нескольких видов, фрагментов, точек зрения. Следует также указать на «постановочный» характер освещения, использование «стандартных примитивов»⁵ и текстур. Эта сочиненность пейзажного мотива, составляющая неотъемлемое свойство крымовского творческого метода, дает основание говорить о его генетической связи с культурой символизма и модерна, с творчеством мирискусников⁶ и голуборозовцев, что, в свою очередь, побуждает взглянуть на феномен Крымова с позиции эволюции жанровых форм.

Пейзаж — в обиходной и литературной речи — не только живописное произведение, написанное в пейзажном жанре, но и сам ландшафт — та часть, которого доступна нашему обозрению (как вербальный архетип: «за окном расстился унылый пейзаж...»). И не особо задумываясь, называем пейзажем фрагмент любой живописной композиции, содержащий изображение природы. Система жанров — феномен, существующий в исторических условиях, он имеет свои хронологические рамки. Но термин «пейзаж» воспринимается современным сознанием как универсальный; он уже как бы и преодолел границы жанровой системы, распространившись на всю область культуры.

В искусстве рубежа XIX–XX столетий и в первые десятилетия XX века система жанров живописи претерпела значительные трансформации. Изучение искусства этого периода с позиции эволюции жанров представляется чрезвычайно интересным. Лишь на первый взгляд такой подход может показаться неактуальным в отношении искусства модернизма, который при обобщенном взгляде на него (без нюансировки внутренних течений) словно «проскальзывал» вопросы жанра, хотя и модифицировал их. Несмотря на то, что целый ряд новаций в живописи последней трети XIX века развивался на фоне лояльного отношения к традиционным жанрам (на наш взгляд, импрессионисты могут рассматриваться как пейзажисты в классическом понимании), тем не менее, на уровне самих художественных исканий проблема переосмысления жанровой структуры давала о себе знать. Причем сказывалась она вопреки тому, что европейские художники интересующего нас периода с большим пиететом относились к пейзажным поискам, например, Мариано Фортунни (1838–1874), Жюль Бастьен-Лепаж (1848–1884), Иван Похитонов (1850–1923), пребывая в рамках академического метода, совершили значимые художественные открытия в области пленэризма и пространственной организации изображения. Уважительно к названным мастерам относились и русские художники символизма, с образными поисками которых связана трансформация пейзажа как жанровой формы [Федоров-Давыдов 1953].

В этом контексте, говоря непосредственно о пейзажных новациях Крымова, наиболее правильно рассматривать его работы не как жанровые, а как сюжетные произведения. К его вещам вполне можно применить дистинкцию, введенную русскими формалистами круга ОПОЯЗ (Общество изучения поэтического языка), разграничивавшими сюжет и фабулу произведения⁷. Как ни странно, пейзаж для Крымова — фабула, а не сюжет. Сюжет заключается в становлении тектонической структуры, имеющей самостоятельный пластический смысл. Крымов оперирует цветотональными планами,

⁵ Так называемые «стандартные примитивы» — термин, заимствованный из практики современного компьютерного 3D-моделирования. Им обозначается набор элементарных геометрических тел, которые пользователю не требуется создавать самому — их моделирует алгоритм программы, пользователю же достаточно ввести нужные размерные параметры, а затем уже видоизменять и трансформировать их по своей воле. При рассматривании пейзажей Крымова зритель убеждается, что художник использовал подобный набор природных и искусственных объектов, тяготеющих к форме элементарных геометрических тел.

⁶ О композиционно-концептуальных сближениях Крымова с мирискусниками см.: [Давыдова 2014, с. 220, 252–253, 397].

⁷ Юрий Тынянов так характеризует соотношение между фабулой и сюжетом применительно к области визуальных искусств (кино): «Под фабулой обычно понимают фабульную схему. Правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи. Сюжет же — это общая динамика вещи, которая складывается из взаимодействия между движением фабулы и движением — нарастанием и спадами стиливых масс. Фабула может быть просто загадана, а не дана; по развертывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет еще большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развертывается перед зрителем» [Тынянов 1977, с. 324–325].

как архитектор строит макет объемно-пространственного ансамбля. Анализируя его картины, приходишь к выводу, что Крымов — антипленэрист. Это может показаться парадоксальным, если вспомнить ту настойчивость, с которой он провозглашал необходимость точно воспроизводить тональные отношения, воспринимаемые зрением в данном состоянии природы. Крымов — художник, явно склонный к методологическому подходу. Постоянное осмысление творческого метода, материалов собственной художественной практики обусловило и успех Крымова-педагога. Мастер придавал большое значение однажды найденному им приему в работе на пленэре — использовать пламя зажженной спички в качестве эталона максимально светлого тона. Сам художник описал этот опыт в статье, опубликованной в 1938 году, и рекомендовал его своим ученикам: «...нельзя было найти первоосновного, так сказать, постоянного, не изменяющегося от окружающих условий живописного элемента, своего рода „камертона“ в живописи, сравнивая с которым, можно было бы определить силу тона каждого данного предмета в природе. Однажды я писал вечерний пейзаж. Раздумывая об этом „камертоне“, я увидел, что закат по отношению к огню спички стал казаться более темным. Тогда я стал искать, с каким же предметом природы может вообще слиться огонь спички. Оказалось, что он сливается с белой стеной, освещенной солнцем. Найденный мной „камертон“ позволил мне, посредством сравнения его с предметами природы, увидеть все разнообразие тонов и убедиться, что все тона вечера в общем всегда темнее тонов солнечного дня. Отсюда родилось у меня понятие об общем тоне» [Крымов 1989а, с. 16]. И хотя, по свидетельству учеников Крымова, со стороны уже сложившихся художников отношение к этому опыту было скорее ироничным⁸, искусствоведы склонны видеть в нем значимое художественное открытие, важный эксперимент, направленный на установление объективных критериев натурной живописи. По словам С.В. Разумовской, «это открытие давало теперь Крымову возможность почти безошибочно находить верность тона. Так возродил Крымов традиции тональной реалистической пейзажной живописи и сформулировал ясную и последовательную теорию, которая легла в основу и его педагогического метода» [Крымов 1989, с. 8].

Все же это — скорее курьез, чем значимое методическое ноу-хау⁹. Использование пламени в качестве тонального эталона правильнее будет рассматривать в контексте психологии творчества, как прием, позволяющий художнику убедить самого себя в том, что тон и цвет в произведении живописи, даже если это этюд с природы — условность, а не объективная данность. Главное в колористической концепции Крымова — приоритет цвето-тональных отношений. Утверждение какого-либо тонального эталона в качестве абсолютной величины противоречит этой сути.

Сам художник заявлял, что большое влияние на него оказала живопись И.И. Левитана. В своей известной статье он объясняет, в чем именно заключается это влияние: «ощущение общего тона». Именно благодаря этому ощущению, утверждает Крымов, «пейзажи Левитана <...> при чрезвычайно широком письме и свободе его техники <...> удивительно материальны, воздушны и правдивы» [Крымов 1989б, с. 15]. Сегодня понятие «цвето-тональные отношения» является привычным и общеупотребительным в профессиональной среде, художник знакомится с ним уже на первых стадиях профессионального обучения. Определение общей тональной погруженности, отношения локальных цветовых форм — это основы образования живописца. Так что, высказывание Крымова воспринимается сегодня как тривиальное. Вместе с тем, очевидно, что творческий метод Крымова обладает своеобразием, которое ни в коей мере не исчерпывается

⁸ Ю.П. Кугач вспоминал, что «некоторые художники в то время легкомысленно отнеслись к его идеям, сведя все к шуткам по поводу зажженной спички как камертона светлоты» [Крымов 1989а, с. 133].

⁹ Освещенность горизонтальной поверхности (например, стола) при нормальном естественном освещении в помещении составляет 300 люкс. Освещенность под открытым небом в ясную погоду составляет величину около 70000 люкс (то есть более чем в двести раз выше). Пламя зажженной спички, поднесенной близко к лицу, как рекомендовал Крымов (принципиально важно, что это именно спичка, которую художник держит в руке, а не, скажем, свеча, приближенная к объекту изображения, поскольку источник искусственного света не должен быть смягчен воздушной перспективой), светит одинаково ярко под открытым небом и в помещении. Но если красочное пятно, показывающее яркий свет в живописном этюде, в условиях пленэра может быть по светосиле близким к свету пламени, то в помещении оно потемнеет более чем в двести раз, при том, что светосила пламени останется прежней. Тоновая разница между самым ярким светом в этюде и самой глубокой тенью будет исчезающе малой величиной в сравнении с этим контрастом.



Ил. 1. Н.П. Крымов. Летний день. 1926. Холст, масло. 61,5 × 78. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.

представлением о «воздушности и правдивости». Можно предположить, что Крымов в своей статье ограничился эвфемистическими высказываниями, не затрагивая важных, сущностных вопросов, вполне могущих, на момент выхода статьи, повлечь обвинение в «формализме».

Для И.И. Левитана, как и для В.А. Серова — учителя Крымова, важнейшую роль в пейзаже играли поиски композиционных решений. У Левитана пейзаж — это картина, которая, в соответствии с академическим методом, выполняется в условиях мастерской, причем, преимущественно, по памяти и представлению. Так называемый «натурный материал» играет в левитановской творческой лаборатории вспомогательное значение. Как раз в способности «сочинить» пейзаж в крупной репрезентативной форме — обобщенной с минимальной детализацией, весьма близкой к стилистике панно, сохраняя ощущение пленэрности, этюдного начала — заключается сильнейшая сторона левитановского метода. Думается, именно это и подразумевал Крымов, говоря в своей статье о «тайне живописи» Левитана. Серовские пейзажи вполне можно, по аналогии с фортепьянным циклом С.В. Рахманинова, называть «этюды-картины». В отличие от левитановских, это вещи малоформатные и выполненные целиком в условиях пленэра, на натуре. Но это всегда полноценные станковые произведения, в которых также превалирует композиционное начало.

Крымовский метод синтезировал левитановскую «сочиненность» пейзажа и серовский станковизм, а главное, воспринял из опыта старших мастеров приоритет композиционного подхода. Когда зритель смотрит на крымские пейзажи, у него не возникает сомнений, что это сугубо натурные вещи. Применительно к Крымову, можно говорить об «этюдной стилистике»; это не этюды-картины, а скорее, картины в стиле этюда. Сам выбор мотива нацелен на достижение эффекта рассредоточенности, отсутствия сфокусированного, направленного взгляда, выраженного центра. Как для Левитана, так и для Серова обязательным приемом композиции является эффект присутствия. Пейзаж представлен глазами человека, стоящего на земле, идущего по дороге (исключение составляет левитановский «Над вечным покоем», 1894, ГТГ, с его надмирной программой). Линия горизонта всегда соответствует уровню глаз человека. Эффекты перспективы (как линейной, так и воздушной) играют значительную роль в композиции. У Крымова не так. Для него типично повышение линии горизонта выше человеческого



Ил. 2. Н. П. Крымов. Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица. 1934. Холст, масло. 54 × 69. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

роста (например, «Летний день», 1926, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск) (ил. 1). Зритель не задумывается, что сталкивается с парадоксом: картина воспринимается как написанная с натуры, точно отображающая видение человека, пребывающего в изображенном пространстве; но при этом изображение дается с условной, вымышленной точки зрения.

Известная картина-таблица «Изменение в пейзаже отношений по тону и цвету в разное время суток. Учебный пейзаж-таблица» (1934. ГТГ) (ил. 2) (некий идиллический, как на детской иллюстрации, домик в разное время дня) ясно показывает, что художник прибегал к сочинению пейзажа. Очевидно, что мастеру свойствен типологический подход, он явно стремится к обобщению опыта и определенной унификации приемов. Поэтому представляется уместным применить типологический подход и в анализе композиционных приемов Крымова. В ряде пейзажей, выполненных художником в разные периоды, с 1900-х по 1930-е годы (например, «С возом сена», 1911, Пермская государственная художественная галерея (ил. 3); «Река», 1916, Новгородский государственный объединенный музей-заповедник (ил. 4); «Летний день», 1916, Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина (ил. 5); «Купальщицы», 1920, Новокузнецкий художественный музей (ил. 6); «Пейзаж с мельницей», 1931, Тульский областной художественный музей), становятся очевидными изменения в стилистике и колорите — от поисков порога максимально допустимых в рамках пленэрного подхода тоновых контрастов к симультанному сближению тонов, от почти плакатной локальности к преобладанию цветовых валеров. Анализ композиционной системы убеждает, что художник, в разные периоды, отображая разные мотивы, использует единообразные композиционные формы, которые в совокупности можно охарактеризовать как тектонические модули. Такой комбинаторный метод композиционной организации близок к работе архитектора, формирующего ансамбль из ограниченного набора объемно-пространственных элементов, набор которых не обусловлен функциональной и художественной программой конкретного проекта: свод, купол, арка, вертикаль, прямоугольный объем, ориентированный вертикально или горизонтально.

К числу подобных тектонических модулей можно отнести вертикальную композиционную форму (см. один из тектонических модулей в композициях Крымова («воздушный столп»), личный архив авторов статьи) (ил. 7), «сделанную» не из массивного материала, а из воздуха. Это своего рода инверсия классической архитектурной формы столпа или пилона: предметные элементы композиции — кupy деревьев и кустарника,



Ил. 3. Н.П. Крымов. С возом сена. 1911. Холст, масло. 52,5 × 79,6. Пермская государственная художественная галерея, Пермь.



Ил. 4. Н.П. Крымов. Река. 1916. Холст, масло. 71 × 46. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник.



Ил. 5. Н.П. Крымов. Летний день. 1916. Холст, масло. 124 × 178. Астраханская государственная картинная галерея имени П.М. Догадина, Астрахань.



Ил. 6. Н.П. Крымов. Купальщицы. 1920. Холст, масло. 41,6 × 57,8. Новокузнецкий художественный музей, Новокузнецк.



Ил. 7. Один из тектонических модулей в композициях Н. Крымова («воздушный столп»).

части строений, облака — группируются, образуя стенки пространственного «канала». В отличие от левитановских и серовских пейзажей, где главная роль принадлежит свободному пространству, воздушным массам, в крымских — преобладают массы телесные — объемы строений, деревьев, кучевые облака, плотно заполняющие поле изображения. Пространственная композиционная форма центрального плана, приобретает значение мощной вертикальной доминанты, она подобна кампаниле в ансамбле



Ил. 8. Н.П. Крымов. Купальщицы. 1916. Холст, масло. Собрание А. Н. Володчинского. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Отдел личных коллекций, Москва



Ил. 9. Соборная площадь в Пизе.

соборной площади. Как кампанила своей устремленностью ввысь подчеркивает распластанность и уютную приземленность площади, так в крымовских пейзажах площадка центрального плана («Купальщицы» (1916, ГМИИ имени А.С. Пушкина) (ил. 8) представляется символической формой; ее ровность, горизонтальность, отчетливая ограниченность ощущается зрителем как эстетическая ценность. В соответствии с той же архитектурной логикой, Крымов часто вводит в композицию еще один



Ил. 10. Н. П. Крымов. Пейзаж с мельницей у реки. 1910-е. Холст, масло. 89 × 128,2. Собрание П. О. Авена. Государственный музей изобразительных искусства имени А. С. Пушкина, Отдел личных коллекций, Москва.



Ил. 11. Н. П. Крымов. Мельница. 1919. Картон, масло. 62 × 84. Калужский музей изобразительных искусств, Калуга.



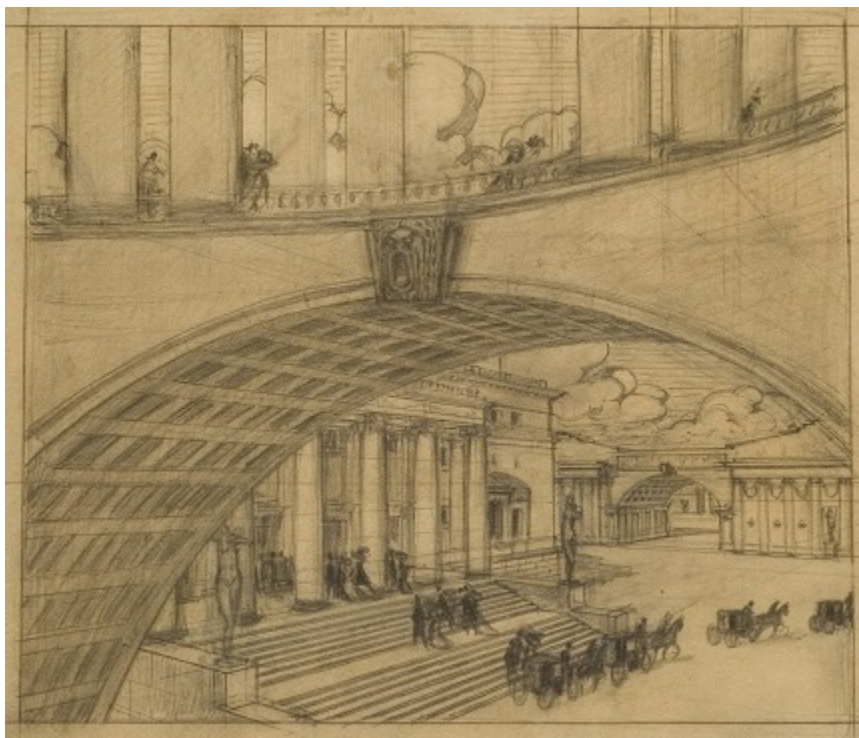
Ил. 12. Н. П. Крымов. У мельницы. 1927. Холст, масло. 61 × 78. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 13. Н. П. Крымов. Желтый сарай. 1909. Холст, масло. 53,3 × 63,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

«стандартный» элемент — невысокое строение, показанное сверху, в перспективе, что придает ему на плоскости картины диагональную направленность от правого нижнего угла к центру. В рамках проводимой аналогии этот элемент объемно-пространственной структуры можно уподобить базилике, с ее ролью в ансамбле Piazza del Duomo: человека, движущегося вдоль фасада базилики, шаг аркад ведет к средокрестию, увенчанному куполом; затем — протяженность хора и, как завершение пути — скругление абсиды и раскрытие свободного пространства между собором и кампанилой (ил. 9).

Крымов год от года постоянно, как Сезанн к горе Сент-Виктуар, обращался к одному и тому же мотиву с водяной мельницей (например, «Пейзаж с мельницей у реки», 1910-е, ГМИИ имени А. С. Пушкина (ил. 10); «Мельница», 1919, Калужский музей изобразительных искусств (ил. 11); «У мельницы», 1927, ГТГ (ил. 12), изображая его в разных состояниях. В отличие от Сезанна, композиционная организация в разных картинах практически не меняется; вновь и вновь повторяется одна и та же схема. Разумеется, причина такого постоянства не в отсутствии желания искать новые композиционные решения. Очевидно, данная натурная ситуация стала для художника идеальной формой, в платоновском понимании слова: как осязаемый, материальный объект, наиболее полно, насколько это вообще возможно, воплотивший в себе идею. Речь, конечно же, не об идее помола зерна и не о принципе работы водяного двигателя. Крымова волнует другое — компактная сочлененность объемов. В силу обособленности строения и его функциональной приближенности к воде, сама натура представляет объемную структуру, включающую разнообразные по своей геометрии объекты. Все тектонические модули, которые в разных картинах мастера варьируются, здесь представлены полностью.



Ил. 14. И. А. Фомин. Эскиз к дипломному проекту «Курзал на Минеральных водах». 1909. Бумага, карандаш. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева, Москва.

Можно сделать вывод, что композиционное мышление художника синтетично: он оперирует тектоническими модулями в двух ипостасях — пространственной и плоскостной; одновременно и организует «сцену», размещая на ней изображаемые объекты, и проецирует эту сцену на «экран» картины. Метод Крымова сближается с классицистским пуссеновским методом построения пейзажа. Даже работая с натуры, он не склонен безоговорочно принимать за данность оптическую картинку, сетчаточный образ, подобно импрессионистам. Такое композиционное мышление напоминает о методе так называемого эдюра, разработанным геометром Гаспаром Монжем в XVIII веке и позволяющим выполнять пространственные преобразования (построение сечений, определение истинных величин), оперируя несколькими проекциями одновременно. Кстати, именно этот метод лежит в основе пользовательского интерфейса современных компьютерных 3D-программ.

Исходя из идеи архитектурной парадигмы в творчестве Крымова, можно интерпретировать и его необычный способ графического отображения объектов («Желтый сарай», 1909, ГТГ) (ил. 13). Необычность — в приподнятой линии горизонта — не панорамной, что вполне типично для пейзажного жанра в целом, а именно приподнятой, когда точка зрения как бы зависает над землей ненамного выше человеческого роста. При этом предметное пространство крымского пейзажа всегда ограниченное, затесненное; «захват в кадре» скорее фрагментарный, чем панорамный. Художнику ближе изометрический способ изображения, нежели перспективный; у зрителя возникает чувство «макетности», которое усиливается оттого, что Крымова мало волнует передача фактуры. Он не стремится добиться чувства «деревянности», «каменности», «землистости», «лиственности» и «травянистости», как правило, ограничиваясь усредненной, очень условной текстурой.

Все эти особенности дают основание для сопоставления крымской графической модели с рисовальными принципами архитекторов. Аналогом здесь представляются не столько репрезентативные архитектурные перспективы, сколько эскизы в процессе поиска, в которых формируется сама идея проекта. В качестве типичного примера можно привести графическую композицию Ивана Фомина, выполненную в ходе работы над его дипломным проектом «Курзал на Минеральных водах» (1909, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева) (ил. 14). Линия горизонта



Ил. 15. Н.П. Крымов. Летом на даче. 1909. Холст, масло.

на рисунке Фомина не соответствует тому положению, которое человек физически способен занять в спроектированном архитектором пространстве. Но такое положение позволяет наглядно выявить художественные закономерности проекта: пластическую взаимосвязь арок, динамику планировочных осей. Приподнятость горизонта подчеркивает двухуровневость структуры: движение по земле сквозь арку — движение по галерее над аркой. Сопоставление этого рисунка с картиной Крымова, написанной в том же, 1909 году («Летом на даче», частное собрание) (ил. 15), подтверждает тезис об архитектурной парадигме в творчестве живописца. В этой картине элементы ландшафта и растительности обобщаются до архитектурных объемов — эспланад, сводов, арок. Условная — выше среза кровли — точка зрения, своим превышением над естественным человеческим горизонтом создает эффект, аналогичный тому, что достигнут в архитектурном эскизе Фомина: равновесная система двух главных форм — подобия античного стереобата с торжественным подъемом снизу, от уреза воды, и высокого аттика, образованного стволами берез.

Владимир Фаворский в своей заметке 1954 году, посвященной выставке Крымова, сравнивает его композиции с пейзажной живописью Кукрыниксов: «Они его любят и как бы учатся у него, но берут у него только его простоту, а его мудрость не берут, и все их пейзажи по большей части — пересчет вещей, но, правда, они очень просты. Но Крымов прямо прост, как дитя, и мудр, как змий» [Фаворский 1988, с. 465]. Творческий метод Крымова можно рассматривать как своего рода неоклассицистический. Он разрабатывает типологию объемно-пространственной композиции, подобно пуссиновским «модусам». Например, один из таких «модусов» (наиболее ярко и полно репрезентируемый циклом картин с мотивом водяной мельницы) позволяет моделировать глубинно-пространственную структуру, которую можно ассоциативно обозначить как «базиликальную». Эту структуру можно выявить в целом ряде композиций мастера, при том, что изобразительные мотивы в них могут быть совершенно различны.

Крымовский тонализм — лишь один из аспектов его творческого метода. Исследование закономерностей цвето-тональных отношений — аналитический компонент, обусловленный общей направленностью к композиционному синтезу. Идею синтетического пейзажа, направляющую творчество мастера, можно выразить строками Уильяма Блейка:



Ил. 16. И. В. Жолтовский. Конкурсный проект Дворца Советов. 1931. Современная 3D-модель в виртуальной экспозиции Государственного музея архитектуры имени А. В. Щусева.

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир — в зерне песка,
В единой горсти — бесконечность
И небо — в чашечке цветка¹⁰.

Многообразие оттенков, видимых глазом в условиях пленэра, Крымов интегрирует в своей колористике путем приведения к локальному цвето-тональному определению. Каждый из отобранных художником элементов объемно-пространственной структуры — изобразительные проекции фрагментов ландшафта, форм живой и искусственной природы (деревьев, облаков, строений) — это, при всей их изобразительной эмпиричности, кажущейся этюдности, тоже локальные модули композиции, призванной производить впечатление универсума. Творчество Крымова сопоставимо с работами его современников-архитекторов, таких как Иван Александрович Фомин или Иван Владиславович Жолтовский (И. В. Жолтовский «Конкурсный проект Дворца Советов», 1931, Государственный музей архитектуры имени А. В. Щусева) (ил. 16). Если эти мастера сумели добиться органичности в применении ордерных форм, то Крымов, используя традиционно-жанровую фабулу, строит собственную живописную архитектонику, проектируя разнообразные ансамбли на основе единой типологии композиционных приемов.

Литература

1. Бялик 2001 — Бялик В. Николай Крымов. М., 2001.
2. Васильева 2017 — Васильева Н. М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А. Н. Бенуа (Часть 1) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Т. 7. Вып. 1. Искусствоведение. 2017. № 1. С. 72–86.
3. Гофман 2000 — Гофман И. М. Голубая роза. М., 2000.
4. Давыдова 2014 — Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. М., 2014.
5. Киселев 2013 — Киселев М. Ф. Голубая роза. 2013. М., 2013.
6. Климова 1958 — М. А. Николай Петрович Крымов. М., 1958.

¹⁰ У. Блейк. Фрагмент из «Прорицаний Невинности» (или «Прорицаний Неведения», 1801–1803), пер. С. Маршака (изд. 1965). URL: <https://coollib.com/b/120744/read#r1>

7. Крымов 1989а — [Крымов Н.П.] Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. [Сборник. 2-е изд., испр. и доп.] / сост. С.В. Разумовская, Н.Н. Моргунова, вступ. ст. С.В. Разумовской. М., 1989.
8. Крымов 1989б — Крымов Н.П. О Левитане // Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи, воспоминания. [Сборник. 2-е изд., испр. и доп.] / сост. С.В. Разумовская, Н.Н. Моргунова, вступ. ст. С.В. Разумовской. М., 1989. С. 13–16.
9. Машковцев 1982 — Машковцев Н.Г. Живопись Н.П. Крымова // Машковцев Н.Г. Из истории русской художественной культуры. Исследования, очерки, статьи. М., 1982. С. 258–263.
10. Муратов 1911 — Муратов П. Николай Петрович Крымов // Аполлон. 1911. №3. С. 17–24.
11. Порто 1983 — Порто И.Б. Николай Крымов [из собрания Государственной Третьяковской галереи. Альбом репродукций] М., 1983.
12. Порто 2004 — Порто И.Б. Каталог произведений Николая Петровича Крымова. Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство. Самара, 2004.
13. Порто 2009 — Порто И.Б. Николай Крымов: живопись, графика, театр. Каталог-резоне. М., 2009.
14. Пунин 1915 — Пунин Н. Три художника. Рисунки Бориса Григорьева. Сапунов. Последние произведения Н. Крымова. // Аполлон. 1915. №8–9. С. 1–14.
15. Разумовская 1952 — Разумовская С.В. Николай Петрович Крымов. М., 1952.
16. Русакова 1995 — Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 1995.
17. Тынянов 1977 — Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
18. Фаворский 1988 — Фаворский В.А. О Крымове // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие; [Подгот. текста, науч. аппарат Д.Д. Чебановой]. М., 1988. С. 465.
19. Федоров-Давыдов 1953 — Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века: очерки. М., 1953.
20. Флорковская 2000 — Флорковская А.К. Творческий метод художников «Голубой розы». К вопросу о школе Борисова-Мусатова // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений, посвященных 130-летию со дня рождения В.Э. Борисова-Мусатова. Саратов. 11–14 апреля 2000 года / Отв. ред. Т.В. Гродскова. Саратов, 2001. С. 112–121.

References

1. Byalik, V. (2001), *Nikolay Krymov* [Nikolay Krymov], Bely gorod, Moscow, Russia.
2. Vasilieva, N. M. (2017), "Khudozhniki 'Goluboy rozy' v marginaliyakh A. N. Benois (Chast 1)" [Artists of the "Blue Rose" in the marginalia of A. N. Benois (Part 1)], [Bulletin of St Petersburg University, V. 7, Issue 1, pp. 72–86.
3. Gofman, I. M. (2000), *Golubaya roza* [The "Blue Rose"], Vagrius, Moscow, Russia.
4. Davydova, O. S. (2014), *Ikonografiya moderna. Obrazy sadov i parkov v tvorchestve khudozhnikov russkogo simvolizma* [Art Nouveau iconography. Images of gardens and parks in the works of Russian Symbolist artists], Buks MArt, Moscow, Russia.
5. Kiselev, M. F. (2013), *Golubaya roza* [The "Blue Rose"], Buks MArt, Moscow, Russia.
6. Klimova, M. (1958), *Nikolay Petrovich Krymov* [Nikolay Petrovich Krymov], Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia.
7. Krymov, N. (1989), "O Levitane" [About Levitan], *Nikolay Petrovich Krymov — khudozhnik i pedagog. Statyi, vospominaniya* [Nikolay Petrovich Krymov, artist and teacher. Articles, memoirs]: collection compiled by S. V. Razumovskaya, N. N. Morgunova, introd.. S. V. Razumovskaya, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 13–16.
8. *Nikolay Petrovich Krymov — khudozhnik i pedagog* (1989), *Statyi, vospominaniya* [Nikolay Petrovich Krymov, artist and teacher. Articles, memoirs]: collection compiled by S. V. Razumovskaya, N. N. Morgunova, introd. S. V. Razumovskaya, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, Russia.
9. Mashkovtsev, N. G. (1982), "Zhivopis N. P. Kryмова" [Painting by N. P. Krymov], *Iz istorii russkoy khudozhestvennoy kultury. Issledovaniya, ocherki, statyi* [From the history of Russian art culture. Studies, essays, articles], Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 258–263.
10. Muratov, P. (1911), "Nikolay Petrovich Krymov" [Nikolay Petrovich Krymov], *Apollon*, no 3, pp. 17–24.
11. Porto, I. B. (1983), *Nikolay Krymov: iz sobraniya Gosudarstvennoy Tretyakovskoy galerei* [Nikolay Krymov: from the collection of the State Tretyakov Gallery]: Album of reproductions, Izobrazitelnoe iskusstvo, Moscow, Russia.
12. Porto, I. B. (2004), *Katalog proizvedeniy Nikolaya Petrovicha Kryмова. Zhivopis. Grafika. Teatralno-dekoratsionnoe iskusstvo* [Catalog of works by Nikolai Petrovich Krymov. Painting. Graphics. Theatrical and decorative art], AGNI, Samara, Russia.
13. Porto, I. B. (2009), *Nikolay Krymov: zhivopis, grafika, teatr* [Nikolay Krymov: painting, graphics and theatre]: Catalogue raisonne, Iskusstvo XXI vek, Moscow, Russia.
14. Punin, N. (1915), "Tri khudozhnika. Risunki Borisa Grigorieva. Sapunov. Poslednie proizvedeniya N. Kryмова" [Three artists. Drawings by Boris Grigoriev.

Sapunov. Recent works of N. Krymov], *Apollon*, no 8–9, pp. 1–14.

15. Razumovskaya, S. V. (1952), *Nikolay Petrovich Krymov* [Nikolay Petrovich Krymov], Iskusstvo, Moscow, Russia.

16. Rusakova, A. A. (1995), *Simvolizm v russskoy zhivopisi* [Symbolism in Russian painting], Iskusstvo, Moscow, Russia.

17. Tynianov, Y. N. (1977), *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. The history of literature. Movie], Nauka, Moscow, Russia.

18. Favorsky, V. A. (1988), "O Krymove" [About Krymov], *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage], Sovetsky khudozhnik, Moscow, Russia.

19. Fedorov-Davydov, A. A. (1974), *Russky pezhazh kontsa XIX – nachala XX veka* [The Russian landscape of the late 19th – early 20th century]: essays, Iskusstvo, Moscow, Russia.

20. Florkovskaya, A. K. (2001), "Tvorchesky metod khudozhnikov 'Goluboy rozy'. K voprosu o shkole Borisova-Musatova" [Creative Method of "Blue Rose" Artists. The question about Borisov-Musatov's school], *V. E. Borisov-Musatov i 'saratovskaya shkola'. Materialy sedmykh Bogolyubovskikh chteniy, posvyashhennykh 130-letiyu so dnya rozhdeniya V. E. Borisova-Musatova* T. V. Grodskova, (Ed.), Saratovskiy gosudarstvennyy khudozhestvennyy muzey imeni A. N. Radisheva, Saratov, Russia, pp. 112–121.

Информация об авторах

Андрей Н. Мережников, кандидат искусствоведения, доцент, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия; 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; merejnikov7@rambler.ru

Мария И. Стихина, старший преподаватель, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия; 620000, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; m.stikhina@yandex.ru

Authors Info

Andrey N. Merezhnikov, Cand. of Sci. (Art History), Associate Professor, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia; bl 51 Lenin Ave, 620000 Yekaterinburg, Russia; merejnikov7@rambler.ru

Maria I. Stikhina, Senior Lecturer, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia; bl 51 Lenin Ave, 620000 Yekaterinburg, Russia; m.stikhina@yandex.ru