

УДК 75.03; 75.04

DOI 10.37953/2079-0341-2024-1-1-166-179

НЕОРОМАНТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ ДУБОВСКОГО

Марфа В. Кузнецова

Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,

mkuzn1998@mail.ru

Аннотация

Николай Никанорович Дубовской (1859–1918) сыграл заметную роль в русском пейзажном искусстве конца XIX – начала XX века. Однако сегодня обширное наследие художника, несмотря на его высокий прижизненный авторитет, изучено далеко не в полной мере и мало известно широкому кругу зрителей. Цель статьи состоит в попытке выявить индивидуальные особенности подхода Дубовского к теме национального русского пейзажа, а также рассмотреть факторы, которые повлияли на становление мастера как художника неоромантического направления, по-своему воспринявшего достижения пленэрной живописи и использовавшего их для создания преимущественно панорамных, философских по содержанию наполнению пейзажей.

Ключевые слова: русское искусство второй половины XIX – начала XX века, Николай Дубовской, Товарищество Передвижных Художественных выставок, академический пейзаж, эпический пейзаж, панорамный пейзаж, Императорская Академия художеств, пленэр, «пейзаж настроения»

Для цитирования: Кузнецова М.В. Неоромантический пейзаж в творчестве Николая Дубовского // Academia. 2024. № 1. С. 166–179. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-166-179

NEO-ROMANTIC LANDSCAPES OF NIKOLAI DUBOVSKOY

Marfa V. Kuznetsova

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia, mkuzn1998@mail.ru

Abstract

Nikolai Dubovskoy (1859–1918) played a prominent role in Russian landscape art of the late 19th and early 20th centuries. However, today the artist's extensive legacy, despite his high prestige in his lifetime, is almost unknown to a wide range of researchers. The goal of the article is to try to determine the features of Dubovskoy's approach to the national Russian landscape. The author seems to consider the factors that influenced the formation of the master as an artist of the neo-romantic direction, who in his own way perceived the achievements of plein air painting and used them to create predominantly panoramic, philosophical landscapes.

Keywords: Russian Art of the second half of the 19th – early 20th centuries, Nikolai Dubovskoy, Association of Traveling Artists exhibitions, academic landscape, epic landscape, panoramic landscape, Imperial Academy of Arts, plein air, “mood landscape”

For citation: Kuznetsova, M.V. (2024), “Neo-romantic landscapes of Nikolai Dubovskoy”, *Academia*, 2024, no 1, pp. 166–179. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-166-179

Русский пейзажист Николай Никанорович Дубовской (1859–1918) принадлежит к числу художников, имя которых надолго оказалось в тени более известных современников и было отнесено к так называемым мастерам «второго ряда». Несмотря на высокую оценку творчества Дубовского современными коллекционерами и арт-дилерами, благодаря которой его работы из частных собраний нередко фигурируют на художественном рынке, статус мастера в отечественном искусствоведении до сих пор не определен, а его обширное наследие мало исследовано, несмотря на высокий прижизненный авторитет. Работы художника оценивались современниками по-разному: так, например, положительные отзывы И.Е. Репина о широте замысла художника [Репин 1946, с. 157] и В.В. Стасова о его живописном мастерстве [Стасов 1952, с. 13] соседствовали с критическим обзором творчества Дубовского, составленным А.Н. Бенуа, который предложил крайне субъективный взгляд на пейзажи мастера и поставил его ниже других корифеев русского пейзажа рубежа веков [Бенуа 1902, с. 140].

Первая персональная экспозиция Дубовского была организована в 1938 году в Русском музее — посмертная выставка в 1918 году не состоялась из-за политической обстановки. В последующие годы небольшие монографические выставки Дубовского проводились в Новочеркасске (1946, 1948, 1986) и Ростове-на-Дону (1948, 1955). После этого интерес к художнику утих и возобновился лишь в конце 1990-х годов: произведения Дубовского стали чаще появляться на российских и зарубежных аукционах (MacDougall's, Christie's и др.). Сегодня произведения Дубовского из частных собраний — как масштабные полотна, так и небольшие этюды — можно увидеть на выставках в региональных музеях и антикварных салонах. Однако, к сожалению, до сих пор не состоялась ни одна масштабная научная монографическая выставка произведений художника, раскрывающая его как одного из самостоятельных и ярких пейзажистов конца XIX — начала XX вв.

В научной литературе первой попыткой обобщить знания о художнике и его творчестве стала вступительная статья сотрудника Государственного Русского музея А.А. Матвеева к каталогу уже упомянутой выставки 1938 года. Матвеев представил Дубовского, с одной стороны, как мастера поэтических пейзажей, а с другой — как художника, не отказавшегося от академических приемов. Однако его замечания сводились не к аргументированным выводам о характере творческого метода художника, а к утверждению о том, что особенностью Дубовского было «стремление к оптимистическому познанию действительности» [Матвеев 1938, с. 34]. То же касалось и небольших монографических очерков конца 1940-х — 1960-х годов, в которых ошутим идеологический контекст марксистской эстетики. При этом в них мастер был неоднократно назван создателем тонких поэтических образов природы [Зименко 1949; Прохоров 1967].

Попытка более внимательно рассмотреть творчество Дубовского обозначилась в работах рубежа XX–XXI веков, но не привела к полновесным выводам. Так, Е.Н. Цыганковой удалось лишь частично описать метод художника и представить его творчество в контексте художественной жизни 1880-х — 1890-х годов [Цыганкова 1998]. В книге В.И. Кулишова [Кулишов 2008] аналитическая составляющая текста касалась лишь общих выводов в отношении Дубовского как одного из ярких русских пейзажистов конца XIX — начала XX века, что не позволяло выявить основную проблематику его творчества.

Нельзя не отметить и обобщающие работы по истории русского пейзажа [Федоров-Давыдов 1974; Мальцева 1953–1959; Манин 2001], в которых творчество Дубовского кратко рассматривалось как пример пейзажа романтического толка в искусстве рубежа XIX–XX веков.

Таким образом, хотя имя художника эпизодически всплывало в аналитическом контексте, эти лаконичные и свернутые характеристики не могут заменить полноценный обзор творчества мастера. Именно поэтому назрела попытка более детального изучения индивидуального почерка художника.

Николай Дубовской родился 5 декабря 1859 года в Новочеркасске, в многодетной семье потомственного казака Никанора Андреевича Дубовского, войскового старшины Области войска Донского. Начальное образование Дубовской получил дома, а в 1870 году был определен по настоянию отца в Киевскую Владимирскую военную гимназию, где проявил первый серьезный интерес к живописи. Окончив пять классов гимназии, он отказался заниматься военным делом и, добившись согласия отца, принял решение

о начале художественной карьеры. По постановлению областного правления войска Донского в августе 1877 года Дубовского назначили стипендиатом в Императорскую Академию художеств, и, хотя к этому моменту сдача экзаменов была уже завершена, в сентябре 1877 года Дубовской приехал в Петербург, где подал прошение в Академию художеств о приеме его вольнослушателем «до первой возможности перевестись в ученики»¹.

Спустя несколько месяцев, в начале 1878 года, Дубовской, сдав вступительный экзамен по рисунку, был переведен в пейзажный класс профессора Михаила Константиновича Клодта. За три года обучения Дубовской получил четыре серебряные медали и стал претендентом на золотую медаль, которая давала право на пенсионерскую поездку. По предложению Клодта в 1882 году он вышел на конкурс, однако Совет отклонил представленные им пейзажи на свободную тему и исключил Дубовского со второго курса Академии постановлением от 20 февраля с примечанием «исключен со второго курса за пребывание в оном двух лет без сдачи научных экзаменов»².

В советской историографии сложилось представление о том, что Дубовской намеренно бросил Академию, следуя примеру участников «бунта 14-ти» в 1863 году [Зименко 1949, с. 23]. Отчасти подобная интерпретация событий была обусловлена тяготением советского искусствознания к героизации целого ряда фактов в истории русского искусства 1860-х — 1870-х годов и объяснению их развитием демократических тенденций, кульминацией которых считался феномен передвижничества. Несмотря на то, что Дубовской принадлежал к другому поколению, чем основатели Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ³), которое и по факту, и по сути было самостоятельным явлением по отношению к «бунту 14-ти», он не только испытывал влияние старших коллег, но и играл заметную роль в деятельности Общества, отстаивая его внутреннее значение в качестве эстетически важного направления в искусстве конца XIX — начала XX века.

И все же причины оставления Дубовским Академии художеств были намного сложнее и индивидуальнее. Существует ряд документальных свидетельств, освещающих постепенный рост свободолобивых мыслей художника, не захотевшего писать диплом на заданную тему. В период обучения Дубовского в Академии, например, в его квартире в Петербурге на Васильевском острове был организован кружок молодых мастеров (в их числе К.К. Костанди, А.А. Попов, А.Ф. Афанасьев, Н.Н. Хохряков, А.М. Васнецов⁴), которые собирались «для рисования с натуры, большей частью друг с друга или с оригинальных натурщиков и натурщиц в костюмах» [Беспалова 1956, с. 57]. Взгляды этого небольшого объединения формировались под влиянием старших художников-передвижников — И.Н. Крамского, А.И. Куинджи, И.Е. Репина. По воспоминаниям последнего, «на Васильевском острове была общая комната, где они собирались рисовать по вечерам» (Репин И.Е. — Кипену А.А., 6 августа 1922 года [Репин, Стасов 1949, с. 312–313]). Вероятно, эти встречи способствовали тому, что Дубовской напрямую соприкасался с творческой и общественной позицией членов Товарищества, начиная двигаться в сторону собственных эстетических поисков, не связанных с академической традицией.

Об отношении Дубовского к Академии художеств дает представление и письмо некоего М. Кушнерева, адресованное пейзажисту, в котором автор упрекал Дубовского в поспешном, по его мнению, решении оставить Академию: «Теперь об Академии. Я удивляюсь вашему крайнему взгляду на нее. Вы, проживший вполне самостоятельную жизнь, даже в первые годы академического образования, не испытывавший всех прелестей этюдного класса и пробывший слишком мало в рисовальном. Вы вынесли к ней

¹ Личное дело Н.Н. Дубовского в правлении императорской Академии Художеств (1877–1919). ЦГИА. Ф. 789. Оп. 10. Ед. хр. 162. Л. 1–2. См. также: [Кулишов 2008, с. 46].

² ЦГИА. Ф. 789. Оп. 10. Ед. хр. 162. Л. 33.

³ Первое общее собрание членов ТПХВ состоялось 16 декабря по старому стилю (28 декабря по новому стилю) 1870 года, а 28 ноября (10 декабря нов. ст.) 1871 года в Санкт-Петербурге в залах Академии художеств открылась первая передвижная выставка. Н.Н. Дубовской вступил в полноправные члены ТПХВ 26 февраля (10 марта нов. ст.) 1886 года.

⁴ Кириак Константинович Костанди (1852–1921) — художник пейзажного и бытового жанров, академик ИАХ, член ТПХВ с 1897 года; Андрей Андреевич Попов (1832–1896) — художник-жанрист, академик ИАХ; Алексей Федорович Афанасьев (1850–1920) — художник-жанрист, иллюстратор, член ТПХВ с 1918 года; Николай Николаевич Хохряков (1857–1928) — художник-пейзажист, ученик И.И. Шишкина, член ТПХВ с 1884 года; Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933) — художник-пейзажист, член ТПХВ с 1888 года.

такое грандиозное отвращение, что даже мечтаете о какой-то славной борьбе с ней» (Кушнерев М. — Дубовскому Н.Н. б. д. [Цыганкова 1998, с. 152]).

По-видимому, Дубовского привлекла возможность творческого развития внутри ТПХВ, которое в 1880-е годы вступило в период своего расцвета. В 1884 году художник стал экспонентом Товарищества Передвижных художественных выставок, а спустя два года (1886) его единогласно избрали членом Товарищества. В последующие годы он являлся одним из самых активных деятелей объединения: вместе с Н.Н. Ге и К.А. Савицким Дубовской был избран в ревизионную комиссию ТПХВ — орган, управлявший финансово-хозяйственной деятельностью общества, в 1895 году стал членом Совета ТПХВ наряду с А.Е. Архиповым, А.М. Васнецовым и И.С. Остроуховым, а в 1897 году вместе с Н. Ярошенко вошел в правление Товарищества в Санкт-Петербурге.

Войдя в Товарищество в 1880-е годы, Дубовской активно соприкасается с современными художественными тенденциями, связанными с развитием «пейзажа настроения», идея которого состояла в наделении природы психологическими коннотациями, соотношении ее с состоянием человека. Уже в этот период прослеживается стремление художника к выражению «захватывающего чувства при наблюдении природы»⁵. Художника влекут саврасовские по духу мотивы, однако стремясь к повышенной (более яркой) выразительности своих работ, Дубовской совмещает их эмоциональное переживание не столько с саврасовским психологизмом, сколько с пантеистическим восприятием природы, близким Куинджи, с которым художник познакомился в 1880-е годы⁶. Так, уже в работе «Зима» (1884, ГТГ), принесшей художнику известность, Дубовской умело использует световые эффекты в типичном мотиве деревенского пейзажа, о чем ярко свидетельствует отзыв В.В. Стасова: «...эта картина есть точно молодой pendant к световым поразительным эффектам возмужалого уже Куинджи» [Стасов 1952, с. 13]. Успех «Зимы» связан и с опытом работы на пленэре, полученным Дубовским в годы обучения в Академии и обусловленным в том числе соприкосновением художника с достижениями московской живописной школы, опирающейся на метод В.Д. Поленова. При этом в ней очевидна попытка осмысления Дубовским, выпускником пейзажного класса Клодта — яркого представителя петербургской пейзажной школы — характерной для академического пейзажа последовательности планов и описательности ландшафта. Художник акцентирует внимание зрителя не столько на плетеном заборе и покосившихся избушках, сколько на уходящей за них дороге и безоблачном предрассветном небе на заднем плане картины.

Несмотря на удавшуюся в «Зиме» романтизацию и намек на расширение пространства, постепенно Дубовской почти полностью отказывается от камерных мотивов: в его дальнейшем творчестве они появляются довольно редко. Основной массив произведений художника составляют панорамные пейзажи, которые он начинает писать в 1890-е годы — время активных поисков обобщенного образа русской природы. Как и многие представители младшего поколения передвижников — И.И. Левитан, И.С. Остроухов, А.М. Васнецов, И.И. Ендогуров и др. — Дубовской создает сконструированные на основе этюдов пейзажи, истоки которых уходят в частые наблюдения за одним и тем же мотивом и в их масштабное субъективное переживание. При этом художник продолжает осмыслять проблемы академического пейзажа, а потому объектами его интереса являются земля, море, горы, небо, а предметом чисто профессиональных поисков — оптические эффекты, возникающие при смене состояний природы. Сама она, таким образом, выступает как огромное пространство, мощь которого выражена в различных явлениях. Логичным видится интерес живописца к изображению переходных состояний природы, намеченный в произведениях, не принятых Академией в качестве отчетных работ: «Перед грозой» (1882, местонахождение неизвестно) и «После дождя. Обоз в Малороссии» (1882, местонахождение неизвестно), отсылающих к полотнам Куинджи и Васильева. С последними Дубовского впоследствии сравнивали и современники. Так, например, художник и критик А.А. Киселев писал о необходимости изучения пейзажистами «физиологической жизни природы, той живой ее подвижности, которая под влиянием

⁵ Черновик письма Н.Н. Дубовского. Ноябрь 1906 года. НМИДК. Ф. 150. Ед. хр. 8.

⁶ В связи с затронутой нами темой о романтических тенденциях в творчестве А.К. Саврасова и А.М. Куинджи см., например: [Киселев 1996].



Ил. 1. Н. Н. Дубовской. Притихло. 1890. Холст, масло. 76,5 × 128. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.



Ил. 2. Н. Н. Дубовской. Притихло (авторское повторение). 1890. Холст, масло. 86 × 143. Государственная Третьяковская галерея. Москва.



Ил. 3. Н. Н. Дубовской. На Волге. 1892. Холст, масло. 141,5 × 190,5. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

постоянно меняющихся света, тепла и влаги, так сказать, одухотворяет пейзаж» [Киселев 1891, с. 46]. Здесь же Киселев отмечал, что «в этом направлении сделали блестящие попытки сначала Васильев, потом г. Куинджи и отчасти г. Дубовской» [Киселев 1891, с. 46].

Первой из работ такого рода, принесших Дубовскому известность, становится картина «Притихло» (1890, ГРМ)⁷, показанная на 18-й Передвижной выставке 1890 года в Санкт-Петербурге (ил. 1, 2). Художник изображает освещенные солнцем тучи над гладью Балтийского моря в безветренную погоду; на горизонте виднеется темный холмистый берег и небольшое поселение. Пейзажная образность складывается за счет световых контрастов между грозowymi облаками, темной водой и бликами от туч на переднем плане, что вновь отсылает к опосредованному влиянию Куинджи. Дубовской выстраивает динамику световых соотношений с помощью тональной живописи. Эффекта тумана, тяжелого предгрозового воздуха он добивается с помощью использования приглушенных темных цветов, что сообщает работе почти графический характер.

⁷ Еще до открытия выставки ТПХВ в Санкт-Петербурге «Притихло» приобретает император Александр III для своей коллекции в Зимнем дворце. Узнав об этом, П. М. Третьяков едет в Петербург и заказывает у Дубовского повторение картины, вопреки своей установке не иметь в галерее повторений (ил. 2).



Ил. 4. Н.Н. Дубовской. Радуга. 1892. Холст, масло. 132 × 102. Новочеркасский музей истории Донского казачества.

В пейзаже «На Волге» (1892, ГТГ), который Дубовской выставляет спустя два года на 20-й Передвижной выставке, внимание художника также направлено на оптический эффект, общую залитость пейзажа мягким светом, которая создается с помощью светотеневых бликов в изображении воды и неба (ил. 3). Дубовской выбирает низкую линию горизонта, с помощью световоздушной перспективы делая композиционным центром картины середину неба с облаками, на которых играет солнце. Обе работы почти монохромны: в случае с «Притихло» Дубовской работает с оттенками серого и золотистого, а в картине «На Волге» останавливается на розово-лиловой гамме, и в том, и в другом случае концентрируясь на тонких тональных переходах. Похожим образом пишет небо Васильев в пейзажах «Перед грозой» (1869, ГРМ) и «После грозы» (1868, ГТГ); более прямые аналогии с точки зрения колорита можно усмотреть в картине Куинджи «Радуга» (между 1875 и 1879, Чувашский художественный музей).

Интересно, что для выражения взаимосвязи состояний природы и человека Дубовской включает в пейзаж жанровый элемент, отражающий их непосредственный контакт характерным для романтического пейзажа середины века образом. Так, в «Притихло» почти незаметная фигурка рыбака в лодке, который пытается добраться до противоположного берега до начала грозы, намекает на драматический конфликт между этими двумя элементами. В то же время художник открыто восхищается природой в работе «Радуга» (1892, Новочеркасский музей истории Донского казачества), изображая стоящего в лодке рыбака, который задумчиво смотрит на огромную радугу на фоне облачного послегрозового неба (ил. 4). Позиционируя себя как мастер тональных отношений, Дубовской мастерски передает гармоничное звучание раскинувшейся на горизонте радуги, которая ближе к центру картины затянута легкими облаками, похожими на дымку.

Отметим, что представители московской пейзажной школы за редким исключением всегда включали в пейзажи человека, так как для них природа сама по себе

являлась источником психологического переживания. Наличие жанрового элемента больше характерно для пейзажистов петербургской школы как внутри ТПХВ (к примеру, А.А. Киселева), так и вне его. Однако и по сравнению с ними ощутимы индивидуальные особенности подхода Дубовского. Сохраняя отголоски академической традиции, петербургские пейзажисты тяготели к изображению человека стаффажно слившимся с окружающим, в то время как человек в работах Дубовского непосредственно участвует в происходящем в природе, сопротивляясь ей или восхищенно созерцая.

Все перечисленные работы Дубовского встречали разный отклик в критике: несмотря на обилие положительных отзывов, нередко были и высказывания о чрезмерной идеализации пейзажных образов художника. Хотя картина «Притихло», например, была приобретена Александром III, а ее повторение — П.М. Третьяковым, в прессе встречались высказывания следующего характера: «Вся картина „Притихло“ слишком необыкновенна, слишком странна даже в самой природе, чтобы производить сильное правдивое впечатление» [Глаголь 1890, с. 106].

Безусловно, в поиске собирательного национального эпического образа, предполагавшего размышление над ролью пространства в пейзаже, природа в лаконичной трактовке Дубовского предстает как некий абсолют, который подводит человека к общепhilosophическим темам, на первый взгляд напрямую не связанным с узнаванием в картине конкретно русского пейзажа. В этой связи важно вспомнить, что в работах Левитана и Остроухова, в 1890-е годы трактовавших пейзаж как уходящее вдаль, постепенно расширяющееся пространство, ясно вырисовывается как раз иное (при сохранении поэтической философичности) стремление — создать узнаваемый, типический национальный пейзаж, в котором природа «настроена» в унисон личному лирическому переживанию. Остроухов, например, почти одновременно с «Притихло» Дубовского создает картину «Сиверко» (1890, ГТГ), которая наглядно раскрывает обозначенные нюансы в разной трактовке пейзажных задач. Остроухов также изображает северную русскую природу, однако ему важнее передать конкретные черты поморского ландшафта: изгиб реки, лес на горизонте, рябь на воде от ветра, то есть художнику важно представить «сиверко» — холодный северный ветер — как часть национального пейзажа.

Приведем еще один показательный пример. В начале 1890-х годов Левитан в пейзаже «Вечер. Золотой Плес» (1889, ГТГ) в процессе долгой натурной работы вкладывает многомерные лирические коннотации в типично узнаваемый русский пейзажный образ: разворачивая перед зрителем холм с деревянными домиками и колокольней, он показывает Волгу как великую русскую реку. В работе «Над вечным покоем» (1894, ГТГ) Левитан стремится к еще большему монументально-философскому масштабу и лиричности образа через изображение типично русского погоста с небольшой деревянной церковью на холме. Дубовскому же важно создать универсальный образ предгрозового настроения в природе: его романтизм в меньшей степени связан с типизацией образов русской природы.

Помимо упомянутых выше произведений, яркая романтическая составляющая отличает еще несколько работ Дубовского 1890-х годов, которые он не экспонирует на выставках Товарищества и в которых подчеркнут элемент фантазийности. Одна из них — «Родина» (1892, Новочеркасский музей истории Донского казачества). На первый взгляд, она вписывается в концепцию выразительного собирательного образа русской природы: художник дает вид на речку и череду полей с виднеющимися вдали деревнями с максимально высокой точки обзора. Однако главным смысловым центром полотна является не столько ландшафт как национальный тип, сколько огромная гладь неба, занимающего две трети холста, и падающие солнечные лучи, которые как бы подсвечивают отдельные участки пейзажа. Не отказываясь от традиционной для академического пейзажа последовательности планов и заметного тяготения к перечислению деталей, Дубовский наполняет созданный им образ условно символическим значением.

Само пространство становится главной идеей, сутью пейзажей Дубовского, созданных в 1890-е годы на основе пленэрных этюдов. Прежде всего они связаны с изображением водной глади в разных состояниях — именно водная тематика на долгие годы становится одним из основных направлений в его творчестве. С художественно-технической точки зрения Дубовский склонен к максимальному обобщению, изображению минимума

деталей — последовательному чередованию светлых и затененных пространств, передаче эффекта горного тумана, дымки. Он намеренно ограничивает свою палитру и стремится к мягким оптическим эффектам, проявляя себя в первую очередь как мастер тональной живописи. Стараясь передать быстроменяющиеся состояния природы в разное время суток, художник трактует световоздушную среду близкими по тону цветами: он обобщает пейзажный вид в рамках одного-двух цветов, чаще всего мягкого оранжево-розового или светло-лилового. При этом художник сохраняет контуры форм и предметов хорошо читаемыми, что можно проследить на целом ряде лаконичных панорамных, почти монохромных пейзажей с видом на море и скалы — «Залив в горах» (1896, ГМО «Художественная культура Русского Севера»), «Морской пейзаж. В окрестностях Алупки» (1897, Плесский художественный музей) и других.

Передача световоздушного пространства с помощью градаций различных оттенков одного цвета особенно ярко проявляется в графических работах Дубовского 1880-х — 1890-х годов. Работая, например, над картиной «Притихло», художник ориентировался на подготовительные эскизы, выполненные графитным карандашом и тушью, в которых отработывал светотеневые контрасты. В наибольшей степени подобный подход Дубовского прослеживается в выполненной угольным карандашом (порой с использованием акварели) графической серии 1889–1891 годов⁸. В этих рисунках мастер заполняет весь лист, не оставляя белого фона, и выстраивает глубокое пространство с помощью грамотных тональных отношений и ярких светотеневых контрастов. В каждой из работ Дубовской в духе любимого романтиками приема выделяет крошечную фигурку человека, который стоит на краю обрыва или же смотрит вдаль, как бы осознавая мощь расстилающегося перед ним пейзажа.

Подчеркнем, что Дубовской не остается в стороне от вопросов живописного обобщения и проблем передачи воздуха и света в картине с помощью разложения последнего на хроматические цвета, характерных для развития московской школы в рассматриваемый период. Многие ее представители продолжают идти по выработанному уже в 1880-е годы пленэрно-импрессионистическому пути, ярко обозначенному Василием Поленовым. В творчестве последнего пленэр осознавался и как особая колористическая система, с помощью которой предметы передаются такими, какими их видит художник в конкретный момент, при конкретном освещении. У Поленова цвет становится формообразующим элементом, несущим смысловую нагрузку и образно воздействующим на зрителя [Кривонденченков 2016, с. 40].

Дубовской, в той или иной степени осваивая пленэр в 1880-е годы, «подстраивает» его под собственную творческую цель. Если его современники развивают принципы реалистического пейзажа, взяв за основу саврасовскую концепцию, то задачей Дубовского является создание романтизированного пейзажа с широким охватом пространства, выражающего, как мы уже отмечали выше, не столько лирическое, сколько пантеистическое отношение к природе. Художник отчасти использует цвет как элемент инсказанция, сужая палитру, обобщая формы и, таким образом, по-своему предвосхищая творческие идеи модерна.

С 1900-х годов манера пейзажиста эволюционирует, однако общий смысл пейзажа остается прежним: как и ранее, художник обращается к мотиву погодных изменений природы, подчеркивая ярким светом композиционно-смысловой узел пейзажа, который почти всегда находится на горизонте и заставляет зрителя охватывать взглядом все пространство холста, выбирая высокую точку обзора и вводя жанровый элемент. В то же время Дубовской отказывается от характерного для работ предыдущего периода минимализма и наполняет пейзаж натурными деталями. Освещенные участки пейзажа подчеркиваются с помощью разработанного колорита. В некоторых произведениях мастер прибегает к дивизионистскому мазку, которым акцентирует те или иные элементы в пейзаже. В этом очевидно влияние пленэрно-импрессионистической концепции и манеры *a-la prima*, получивших особо интенсивное развитие на рубеже XIX–XX веков.

⁸ В связи с ней см. такие работы, как: «Вершины гор. Иллюстрация к поэме Лермонтова „Мцыри“», 1890, бумага, акварель, черный карандаш; 21,2×30; ГТГ, инв. 11533 (данный рисунок готовился для публикации сочинений М. Ю. Лермонтова (М.: Типо-литография Товарищества И. Н. Кушнерев и Ко, 1891), но в издание не вошел); «В горах», 1891, бумага, угольный карандаш; 25,9×34,3; ГТГ, инв. 7591 (работа является вариантом рисунка «Горный пейзаж» 1890 года из собрания ГРМ, инв. Р-2659) и др.



Ил. 5. Н. Н. Дубовской. Буря утихает. 1904. Холст, масло. 142 × 166. Новочеркасский музей истории Донского казачества.



Ил. 6. Н. Н. Дубовской. Прошел дождь. 1904–1905. Холст, масло. 103 × 134. Новочеркасский музей истории Донского казачества.

Многие новые ориентиры в области художественных поисков были обозначены на 1-й выставке этюдов, рисунков и эскизов ТПХВ, которая открылась в январе 1903 года в залах Академии наук и одним из инициаторов которой был Дубовской.

Картиной, наиболее отражающей указанные выше принципы, является полотно «Буря утихает» (1904, Новочеркасский музей истории Донского казачества) (ил. 5). Ее композиция строится по диагонали. В пространстве типичного для Дубовского пейзажа-панорамы разворачивается драматичная по характеру сцена: к скалистому берегу подплывает лодка с рыбаками, которым, очевидно, удалось справиться с бурей на море. Дубовской предвосхищает момент, когда они сойдут на берег, и подчеркивает конец шторма радугой в центре неба, еще покрытого грозowymi тучами. В символическом



Ил. 7. Н. Н. Дубовской. Тишина. 1916. Холст, масло. 108 × 137. Новочеркасский музей истории Донского казачества.

по характеру пейзаже Дубовской, с одной стороны, концентрируется на натуралистической передаче солнечного света в небе за счет приемов тональной живописи. Однако в то же время его интересуют и пленэрные задачи. Художник строит объемы форм деревьев, качающихся от ветра, и обрыва, покрытого зеленью, детально продумывая палитру: так, кроны берез написаны мелкими, но фактурными мазками контрастных холодных темно-зеленых и теплых салатново-желтых оттенков.

Дубовской отмечает малейшие детали и в работе «Прошел дождь» (1905–1906, Новочеркасский музей истории Донского казачества): он подробно изображает берег наполовину заросшей деревенской речки, травы заливного луга, который тянется почти до самого горизонта, а затем переходит в холм с избушками (ил. 6). Аккуратно написана и гладь воды, по которой идут круги от зашедшего в нее стада коров и плавающих вокруг него гусей. Художник использует почти ту же палитру, что и в предыдущей работе, выстраивая цветом композиционный баланс в картине. Так, розово-голубыми рефlekсами отмечены поверхность речки, фигуры детей, играющих на берегу, а также небо в правой части картины. Верхний и левый нижний края полотна становятся своего рода кулисами для центральной сцены: Дубовской сопоставляет оттенки серо-голубого в изображении уходящих грозных облаков и грязно-зеленого в заросшем берегу речки. Он также снова вводит радугу в пейзаж, однако в виде отражения на глади воды.

В своих более поздних работах Дубовской повторяет опыт картин «Притихло» и «На Волге», а также других работ 1890-х годов. Величественность морской стихии художник открывает в состоянии штиля, которое лучше всего отражает его собственный философско-созерцательный настрой. Все картины — «Штиль. Облачно» (1914, Рыбинский художественный музей-заповедник), «Парит» (1916, Ростовский областной музей изобразительных искусств), «Морской пейзаж» (1916, Томский областной художественный музей), «Тишина» (1916, Новочеркасский музей истории Донского казачества) (ил. 7) и ряд других полотен — объединены схожим лаконичным сюжетом. Художник изображает необъятный морской простор, сочетая схожие композиционные мотивы: гладь воды, подернутая легкой рябью, соединяется с небом, покрытым воздушными кучевыми облаками. В центре пейзажа, на горизонте — один или два парусника. Небольшой, но тем



Ил. 8. Н. Н. Дубовской. После проливных дождей. 1904. Холст, масло. 130 × 100. Тульский областной художественный музей.

не менее заметный цветовой контраст между двумя плоскостями (воды и неба) усиливает ощущение воздуха, наполненного солнечным светом.

Творческая эволюция Дубовского в этом ключе особенно заметна, если вспомнить его более ранние марины, включая знаменитую «На Волге» 1892 года. Несмотря на ставшую традиционной для художника романтическую трактовку мотива, Дубовской отходит от абстрактности, характерной для более ранних работ, объединяя световоздушную среду со сложным колоритом. Довольно часто в поздних этюдах он не просто использует сочетание нескольких оттенков голубого, розового, бежевого цветов, чтобы усилить, к примеру, эффект закатного марева или рассветного солнца, но прорабатывает тени от облаков или гребни волн контрастными мазками темно-зеленого и синего.

В то же время художник начинает активнее развивать тему национального пейзажа. Так, например, в картине «После проливных дождей» (1904, Тульский областной художественный музей), Дубовской снова представляет деревенский пейзаж как фиксацию состояния общения человека и природы (ил. 8). Здесь же он прибегает к своему излюбленному приему, выделяя в центре картины участок неба, освещенный солнцем, лучи которого как бы распространяются по всему холсту. Свет не только строит пространство, но и отражается в виде рефлексов в каждом элементе пейзажа — широкой луже на первом плане, сарафанах девушек, лесах на горизонте.

Наиболее ярко национально-романтический настрой художника проявляется в картине «Родина» (1905, Омский областной музей изобразительных искусств) (ил. 9), которая имела тот же успех, что и картина «Притихло» в 1890-х годах. Сразу после выставки ТПХВ картина была приобретена Императорской Академией художеств, а спустя шесть лет, в 1911 году, отправлена на Всемирную выставку в Рим.

Дубовской в типичной для него манере делит полотно на две равные части в виде неба и земли. Эффект усиливается за счет высокой точки обзора: взгляд зрителя находится почти на уровне гигантских тяжелых облаков, которые нависают над широкими вспаханнами и засеянными полями. Художник намеренно чередует изображение



Ил. 9. Н.Н. Дубовской. Родина. 1905. Холст, масло. 162 × 175. Омский областной музей изобразительных искусств.

затемненных на переднем плане и освещенных солнцем на дальнем участках — полос почти черной земли, например, и ярко-зеленой травы, на которой видны тени от простирающихся вдаль почти до самого конца рядов облаков. На современном этапе анализа творческой эволюции художника можно сделать вывод, что в «Родине» Дубовской во многом обобщает многолетние поиски синтетического образа национальной природы, который прослеживается десятилетием ранее как в его собственных работах, так и в пейзажах его современников.

Такой подчеркнутый интерес художника к созданию индивидуально найденного национально-романтического пейзажного образа можно объяснить и его позицией внутри Товарищества. Выход из состава ТПХВ ряда мастеров, образовавших осенью 1903 года Союз русских художников (СРХ), Дубовской воспринял как подтверждение того, что передвижники постепенно теряют свои позиции. В дальнейшем на Дубовского была возложена ответственность за организацию выставок как в Петербурге, так и в других городах. Он предоставлял финансовые отчеты по продаже картин, вел переписку с художниками. К началу XX века Дубовской стал одним из идейных руководителей Товарищества, в художественные задачи которого входила и попытка создания в пейзажном жанре выразительного национально узнаваемого типа.

В заключение важно отметить, что несмотря на созвучные времени идеалы и поиски, синтезировавшие в неоромантическом духе академические, передвижнические, натурные, пленэрные и даже некоторые умеренно-модернистские открытия, Дубовского на протяжении всего творческого пути интересовало универсальное, онтологическое по своему содержательному потенциалу значение пейзажа. Эти символические возможности раскрывались художником непосредственно через пространство, трактуемое с помощью лаконичного набора художественных средств. Балансируя между пленэрризмом и академической традицией, Дубовской выразил характерный для него взгляд на природу, создав философские по эмоционально-смысловому наполнению пейзажи, которые отчасти предвосхищают и перекликаются с символистским пейзажем рубежа XIX–XX столетий — иносказательным и субъективным. На поиски современников художник реагировал избирательно, соотнося их с собственной эстетической программой, неизменной и глубоко индивидуальной, в попытке создания целостного поэтического образа природы. Вероятно, в дальнейшем подобная позиция отчасти и обусловила тот обобщающе-отстраненный взгляд на творчество Н.Н. Дубовского, который в настоящее время нуждается в коррекции со стороны историков искусства.

Литература

1. Бенуа 1902 — Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902.
2. Беспалова 1956 — Беспалова Л. А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933. М., 1956.
3. Глаголь 1890 — Глаголь С. Весенние художественные выставки в Москве. Передвижная выставка // *Артист*. 1890. № 7. С. 45–51.
4. Зименко 1949 — Зименко В. М. Николай Никанорович Дубовской. М., 1949.
5. Киселев 1891 — Киселев А. А. Французская живопись (по поводу французской выставки 1891 года в Москве) // *Артист*. 1891. № 16. С. 86–93.
6. Киселев 1996 — Киселев М. Ф. Романтические тенденции в русской пейзажной живописи второй половины XIX века // *Вестник Псковского Вольного Университета*. Псков, 1996. № 4–6. С. 58–67.
7. Кривонденченков 2016 — Кривонденченков С. В. Типологическая и стилистическая характеристика русской пейзажной живописи 1890-х — 1910-х годов // *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна*. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 1. С. 38–46.
8. Кулишов 2008 — Кулишов В. В. Н. Н. Дубовской. Ростов-на-Дону, 2008.
9. Мальцева 1953–1959 — Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа. / Под общ. ред. Г. В. Жидкова. М.: Изд-во Гос. Третьяковской галереи, 1953–1959.
10. Манин 2001 — Манин В. С. Русский пейзаж. М., 2001.
11. Матвеев 1938 — Матвеев А. Н. Н. Дубовской (1859–1918) // *Выставка произведений художника-академика Н. Н. Дубовского. 1859–1918: [Каталог] / Авт. вступ. ст. и сост. А. Матвеев. Л., 1938. С. 3–13.*
12. Прохоров 1967 — Прохоров А. А. Н. Н. Дубовской. М., 1967.
13. Репин 1946 — Репин И. Е. Письма. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873–1898. М., 1946.
14. Репин, Стасов 1949 — Репин И. Е. и Стасов В. В. Переписка. Т. 2. М., 1949.
15. Стасов 1952 — Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись, скульптура, музыка. Т. 3. М., 1952.
16. Федоров-Давыдов 1974 — Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX — начала XX века: очерки. М.: Искусство, 1974.
17. Цыганкова 1998 — Цыганкова Е. Н. Пейзажи Н. Н. Дубовского 1880–1890 годов: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. СПб., 1998.

References

1. Benua, A. N. (1902), *Istoriya russkoj zhivopisi v XIX veke* [The history of Russian painting in the XIX century], Typography of E. Evdokimov, Saint-Petersburg, Russia.
2. Bepalova, L. A. (1956), *Apollinarij Mixajlovich Vasnezov. 1856–1933* [Apollinarij Mikhailovich Vasnetsov. 1856–1933], *Iskusstvo*, Moscow, USSR.
3. Glagol', S. (1890), "Vesennie xudozhestvennye vystavki v Moskve. Peredvizhnaya vystavka" [Spring art exhibitions in Moscow. Mobile exhibition], *Artist*, Moscow, Russia, № 7, pp. 45–51.
4. Zimenko. V. M. (1949), *Nikolaj Nikanorovich Dubovskoj* [Nikolai Nikanorovich Dubovskoy], *Iskusstvo*, Moscow, USSR.
5. Kiseliov, A. A. (1901), "Francuzskaya zhivopis' (po povodu francuzskoj vystavki 1891 goda v Moskve)" [French painting (about the French exhibition of 1891 in Moscow)], *Artist*, Moscow, Russia, № 16, pp. 86–93.
6. Kiseliov, M. F. (1996), "Romanticheskie tendencii v russkoj pejzazhnoj zhivopisi vtoroj poloviny XIX veka" ["Romantic tendencies in Russian landscape painting in the second half of the 19th century"], *Vestnik Pskovskogo Vol'nogo Universiteta* [Bulletin of Pskov Free University], Pskov, Russia, Vol. 2, № 4–6, pp. 58–67.
7. Krivondenchenkov, S. V. (2016), "Tipologicheskaya i stilisticheskaya harakteristika russkoj pejzazhnoj zhivopisi 1890-h — 1910-h godov" [Typological and stylistic characteristics of Russian landscape painting of the 1890s — 1910s], *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizajna* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design], Saint-Petersburg, Russia, 2016, № 1, pp. 38–46.
8. Kulishov, V. V. (2008), *N. N. Dubovskoj*, Rostov-on-Don, Russia.
9. Mal'tseva, F. S. (1953–1959), *Mastera russkogo realisticheskogo pejzazha* [Masters of the Russian realistic landscape], Tretyakov State Gallery, Moscow, USSR.
10. Manin, V. S. (2001), *Russkij pejzazh* [Russian landscape], *Beliy gorod*, Moscow, Russia.
11. Matveev, A. (1938), "N. N. Dubovskoj (1859–1918)", *Vystavka proizvedenij hudozhnika-akademika N. N. Dubovskogo. 1859–1918: Katalog* [Exhibition of works by the artist-academician N. N. Dubovsky. 1859–1918: Catalogue], *Gosudarstvennyj Russkij muzej*, Leningrad, USSR, pp. 3–13.
12. Prohorov, A. A. (1967), *N. N. Dubovskoj*, *Khudozhnik RSFSR*, Leningrad, USSR.
13. Repin, I. E. (1946), *Pis'ma. Perepiska s P. M. Tret'yakovym. 1873–1898* [Letters. Correspondence with Pavel Tretyakov. 1873–1898], *Iskusstvo*, Moscow, USSR.
14. Repin, I. E. and Stasov, V. V. (1949), *I. E. Repin i V. V. Stasov. Perepiska* [I. E. Repin and V. V. Stasov. Correspondence], *Iskusstvo*, Moscow, USSR.

15. Stasov, V. V. (1952), *Izbrannye sochineniya v trekh tomah. Zhivopis', skul'ptura, muzyka* [Selected works in three volumes. Painting, sculpture, music], Iskusstvo, Moscow, USSR.

16. Fyodorov-Davydov, A. A. (1974), *Russkij pejzazh konca XIX – nachala XX veka: ocherki* [Russian

landscape of the late XIX – early XX century: essays], Iskusstvo, Moscow, USSR.

17. Tsygankova, E. N. (1998), *Pejzazhi N. N. Dubovskogo 1880–1890 godov* [Landscapes of N. N. Dubovskoj 1880–1890], Saint-Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Марфа В. Кузнецова, научный сотрудник музея Павла и Сергея Третьяковых Государственной Третьяковской галереи, Москва, Россия; 119180, Москва, 1-й Голутвинский пер., д. 16, стр. 1; mkuzn1998@mail.ru

Author Info

Marfa V. Kuznetsova, research fellow, museum of Pavel and Sergei Tretyakov, State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia; 16 bld.1, 1st Golutvin lane, 119180 Moscow, Russia; mkuzn1998@mail.ru