

Впечатления В.Д. Поленова о Египте в контексте воспоминаний русских паломников и путешественников второй половины XIX века

Анастасия Лосева

Статья посвящена первой поездке художника В.Д. Поленова на Ближний Восток и его пребыванию в Египте. В исследовании этого материала автор ставит перед собой две задачи: во-первых, сравнить эпистолярное и живописное наследие художника, сохранившееся от этого путешествия, так как в поле зрения Поленова как живописца и как беллетриста попадают разные герои и эпизоды. В статье прослеживается, как сочетается увиденный материал и избранный способ высказывания. Вторая задача состоит в соотношении писем художника с корпусом новых источников – записками и воспоминаниями русских паломников и путешественников на Восток. Анализ незримо присутствующей ориентации на эту традицию или конфронтации с ней, содержащиеся в текстах Поленова, становится одним из лейтмотивов данной статьи.

Ключевые слова: В.Д. Поленов, С.С. Абамяк-Лазарев, Египет, Ближний Восток, письма, русские паломники, путешественник, эскиз, пейзаж, мамонтовский кружок, археология, пирамида, храм.

Первое путешествие В.Д. Поленова на Восток в 1881–1882 годах отображено им самим в источниках разного рода. Это письма художника и его эскизы. Их сближает искренность интонации и непосредственность в переживании описываемого впечатления. Тем не менее письма – источник вербальный, у них есть конкретные адресаты, независимо от воли автора, они так или иначе соотносятся с литературной традицией (к тому моменту очень обширной) описания паломничества в Святую землю. Благодаря целому корпусу публикаций последних лет стало возможным сопоставление этих источников. Таким образом, открылся новый ракурс восприятия поленовского «архива» путешествия: в каких случаях совпадали, а когда расходились взгляд и оценка паломника и художника? Какую из этих позиций и когда занимал сам Поленов?

Эскизы – источник визуальный и тем самым уже освобожденный от «канона» восприятия подобного путешествия, так как в живописи,

в отличие от литературы и публицистики, такой устойчивой традиции все же не сложилось. Любопытно и то, как сам Поленов пользуется этими инструментами – словом и кистью – в познании того образа Востока, который разворачивается перед его глазами на протяжении нескольких месяцев поездки. Какие черты этого образа описаны, а какие зарисованы? Осознана ли художником разница этих «инструментов»? Наконец, как эти два способа сосуществуют – дублируют друг друга, дополняют или противоречат друг другу?

Надо заметить, что Поленов отправляется в свое первое путешествие по Востоку в очень примечательной компании. Он присоединяется к давно готовившимся к этой поездке, определившим ее сроки и маршрут Семёну Семёновичу Абамелек-Лазареву¹ и Адриану Викторовичу Прахову². Тем самым художник сопровождает лингвиста и искусствоведа. Интерес к Востоку у Абамелек-Лазарева и Прахова к этому моменту уже прочно сформировался. С.С. Абамелек-Лазарев – выпускник историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета – интересовался восточными языками и археологией, его учитель и наставник, профессор искусств А.В. Прахов был крупным византинистом и исследователем искусства древнего Средиземноморья. Напротив, о Поленове нельзя было бы сказать, что он систематически изучал или давно увлекался Востоком. До поездки восточные образы возникли в его творчестве только в связи с оформлением спектакля «Иосиф», поставленного в Абрамцеве силами мамонтовского кружка.

Тем не менее любопытно, что в двух эскизах к декорациям этого спектакля – «Темнице» и «Дворце фараона» – Египет предстает в очень конкретных и действительно египетских, а не сказочно-восточных, архитектурных формах. В образе темницы угадывается тяжелое перекрытие колоннады Луксора, а дворец как бы составлен из разных архитектурных и декоративных элементов хорошо сохранившихся ансамблей позднего Египта, широко известных, например, по храмам в Эдфу и Дендере.

Возможно, даже не без гордости Поленов размещает всего в двух архитектурных выгородках весь «джентельменский набор» элементов, характерных для древнеегипетского зодчества. В его декорациях присутствуют египетские капители всех типов: бутонообразные, лотосовидные, пальмовидные и хаторические; с ними соседствуют трапециевидные пилоны. На стенах размещены рельефы со всеми самыми распространенными сюжетами эпохи Нового царства и Позднего периода – это и изображение Гора с развернутыми крыльями, и встреча фараона богами Дуата, и фараон на колеснице, попирающий врагов. Видимо, такое соединение разнообразных мотивов на небольшом пространстве понравилось самому художнику, так как он считал эту работу удачной³.

Все это говорит о достаточно хорошем «увражном» знании Поленовым если не Востока в целом, то хотя бы Египта, еще до поездки.

Известно, что общие виды памятников, точные зарисовки и обмеры всех перечисленных архитектурных и декоративных деталей многократно публиковались в изданиях, посвященных египетским древностям, начиная с многотомного «Описания Египта»⁴, предпринятого экспедицией Наполеона. С точки зрения обстоятельности и скрупулезности, это издание сохранило свою актуальность не только ко времени путешествия Поленова, но и до наших дней. Заметим, что именно эти мотивы, почерпнутые из разнообразных изданий, примерно в такой же компоновке, уже существовали в русской культуре XIX века как опознавательные знаки Египта. Так, в эскизе Александра Иванова «Фараон, просящий иудеев уйти из Египта» архитектурное пространство обозначено изображением Гора, лотосовидными и хаторическими капителями. Поленовскую композицию дворца мы узнаем и в египетском кухонном флигеле усадьбы в Кузьминках архитектора Д. Жилярди. В обоих случаях портик из двух колонн с отчетливо египетским рисунком капителей венчает изображение Гора с распластанными крыльями.

Итак, предварительное «увражное» знание о том, куда он едет, у Поленова было, существовала и цель этого путешествия – сбор материала на Востоке для серьезной работы над большой картиной «Христос и грешница»⁵.

* * *

Путешественники ехали через Киев, Румынию, Болгарию, далее морем в Константинополь, через Дарданеллы, мимо малоазийского берега и островов Греции в Александрию египетскую и Каир. «От Каира поднялись на пароходе вверх по Нилу до Асуана, невдалеке от которого находился священный остров Филе с храмом Изиды, и, вернувшись в Каир, отбыли на поезде в Порт-Саид, оттуда морем добрались до Бейрута – порт в Сирии, и направились в Иерусалим. На обратном пути... побывали в Греции»⁶.

Итак, сам Поленов этот маршрут не разрабатывал, но, видимо, он привлек художника особой плавностью погружения в восточный контекст. Путешественники постепенно переходили от памятников древнерусской культуры к византийским и лишь потом к собственно восточной древности. Вероятно, для Поленова важна была не только неспешность движения, но и самоценность каждого отрезка пути. Задуманное путешествие отличалось от обычного паломничества в Святую землю, так как его целью был не только Иерусалим, но и каждый культурный регион в отдельности: киевский, константинопольский, греческий и т. д.

Практически никто из российских путешественников на Восток, оставивших свои записки, не останавливался, в отличие от Абаemelек-Лазарева, Прахова и Поленова, в Киеве, чтобы осмотреть мозаики Святой Софии и фрески Кирилловской церкви. Так что по сути это было паломничество к объектам культуры и, что еще важнее, – разных

культур. Полифония впечатлений была заложена организаторами поездки в самом маршруте.

Отличительной особенностью задуманного путешествия было и то, что на осмотр египетских древностей предполагалось потратить не меньше времени, чем на знакомство с библейскими. Это и было выполнено: в Египте наши путешественники пробыли чуть более полутора месяцев – с 6 декабря 1881 года по 25 января 1882-го, в Святой земле примерно столько же – с 25 января по 16 марта 1882 года. Не будем забывать и то, что на территории Сирии и Палестины они посещали не только библейские святыни, но и античные города. Так, руины Баальбека осматривали более недели. Важна и та широта охвата сохранившихся памятников, с которой был выстроен египетский кусок путешествия: «...Александрия, Каир, Луксор, Эрмент, Сильсиле, Эсне, Эдфу, Ком Омбо, Асуан и обратно по Нилу на парусном дахабиэ до Каира с остановками в разных пунктах, в том числе и в Кене – для осмотра храма в Дендере, в Балиане – из-за абидосского храма и в других местах»⁷. Это практически полный список центров развития египетской цивилизации, и их посещение давало возможность путешественникам увидеть весь срез египетской культуры от эпохи великих фараонов до мусульманского средневековья.

Все это занимало и увлекало Поленова не меньше, чем Абамелек-Лазарева и Прахова, так как до Назарета он ни разу не отклонился от выбранного ими маршрута. Однако ближе к концу поездки Поленов, следуя собственным интересам, ненадолго расстается со своими спутниками. Он предпочитает не посещать античную Пальмиру (заметим, что для Абамелек-Лазарева Пальмира стала кульминацией всего путешествия), а продолжить путь библейскими землями и в одиночестве проехать от Назарета до Баальбека через Баниас и Дамаск. Любопытно, что в данном случае именно художник стремится завершить свое путешествие как паломник, дольше оставаясь в кругу библейских примет и мест и ограничив посещение античных городов на Востоке одним – Баальбеком.

С самого начала путешествия в письмах Поленова присутствуют фрагменты, которые можно назвать пейзажными эскизами. В них он описывает увиденное последовательно, как картину, двигаясь от переднего плана к заднему; точно определяет цвет и форму предметов, как бы замечая себе на будущее, какую краску нужно взять и как положить. «Но вот берега Босфора и пароход входит в пролив. Небо серое, покрыто тяжелыми облаками..., береговые холмы, а для нас, обитателей плоской России, пожалуй, и горы, весной, вероятно, очень красивы, хотя однообразны, но теперь они серо-рыжего цвета, зелени совершенно нет, за исключением черных, длинных кипарисов и темных зонтичных пиний»⁸.

Появляются подобные фрагменты в ключевых местах описываемого пути – это пейзаж Босфора или первый вид на Константинополь. «Наконец показался Константинополь. Общий вид его: это гряда грязно-

желтых и серо-коричневых домиков, громоздящихся один на другом, перерезаемых длинными желтыми уродливыми зданиями казарм и красивыми массами полукруглых куполов мечетей с высокими минаретами»⁹. В данном случае особенно чувствуется, что Поленов описывает живописную зарисовку, а не вид на город. Он как бы рисует пастозными, крупными мазками, не расчленяя массу строений на отдельные здания и тем более памятники, его Константинополь в словесном описании громоздится, лепится, перерезается. Представляется пейзаж в духе Константина Коровина. А между тем реальный живописный пейзаж Константинополя, написанный Поленовым с моря, то есть именно с той точки, с которой он его описывал в письме, выглядит иначе. Во-первых, изменился колорит – стали доминировать голубые тона, что существенно более традиционно для пейзажа с моря. Во-вторых, город представляет собой вполне оформившуюся структуру, в которой доминирует храм Святой Софии¹⁰.

Отдельно храму Святой Софии уделено особое внимание и в письмах, и в эскизах художника. В контексте русского восприятия оценка и описание Поленовым собора и того грандиозного впечатления, которое он производит, вполне традиционны. Во все времена храм Святой Софии был первой «Меккой» для российских путешественников, двигавшихся на Восток. «Я не помню более величественного и художественного впечатления от архитектоники. Ни Пантеон, ни храм святого Петра, ни Кёльнский собор не могут сравниться со свободным полетом мысли, создавшим этот храм. Потом, осматривая подробности, встретишь полуграматные места в архитектурных частях, а особенно в строительной технике, но замысел и удача вылившегося целого изумительны. Описывать трудно, не берусь, надо самому видеть, чтобы иметь понятие... Все, что я до сих пор видел в области архитектоники, не имеет того размаха личного творчества, как Айя-София. Гениальные художники были ее строители Исидор и Анфимий – великая им слава»¹¹.

В качестве хронологически близкой аналогии можно привести описание Святой Софии, сделанное Дмитрием Антоновичем Скалоном (к запискам которого мы еще будем обращаться), за десять лет до Поленова – в 1872 году¹². «Для меня внутренность Св. Софии есть невыразимый идеал художественной красоты и чудо архитектурного искусства по легкости и воздушности всей постройки, несмотря на колоссальность ее размеров. Сферические купола и арки так пологи и так соединены между собой, что, где бы ни стать, их очертания далеко разбегаются в своих основаниях, производя то же впечатление, как сфера небесная. Глаз не в состоянии охватить весь купол, всю ширину какой-либо арки, но может обозреть в одно время только одну известную часть, а потому он так же блуждает, как при обозрении неба, и оттого это удивительное ощущение необъятности, которое только испытываешь, рассматривая небесный свод»¹³.

Несмотря на стилистическую разницу – текст Скалона выстроен, подготовлен к изданию, а впечатления Поленова не имеют законченной формы, – можно увидеть общий и архетипичный для русского паломника (не исчезнувший во второй половине XIX века) ракурс в восприятии храма. Святая София видится как художественный идеал, в воплощении которого есть нечто неизъяснимое, чудесное. Для Скалона это чудо божественной воли, образ которой просматривается за его рассуждениями о подобии купола небу. Художник Поленов, скорее, понимает это чудо как творческий гений, личную одаренность мастера.

Если в письме, говоря о Святой Софии, Поленов упоминает о замысле в целом, о величии форм и о логике строения, то языком живописи он подчеркивает совсем иные ее черты. В эскизе «На хорах храма Софии в Константинополе» все направлено на то, чтобы передать мерцание цвета и округлость форм и пространств. Именно поэтому живописная работа Поленова принципиально фрагментарна, избранная точка зрения на хоры не дает понятия о плане или композиции храма. Мы видим лишь поворот экседры, образованной арками, стволы колонн, завитки капителей и части круглых штандартов с турецкими надписями. Подобно перебивающемуся пространству, в бликах светильников, на шлифованных мраморных плитах, смальте мерцает и цвет. Заметим, что и эти черты ансамбля отмечены многими путешественниками, Поленов далеко не первым обращает на них свое внимание. Любопытно, скорее, то, что категории аналитического порядка – архитектоника, масштаб форм названы им вербально, а эффект живописно-пространственный запечатлен визуально.

Надо сказать, что криволинейный изгиб в сочетании с точкой зрения сверху в восприятии Поленова оказался свойственен пространству Константинополя. Зеркальным отражением пространственной композиции эскиза «На хорах храма Софии в Константинополе» может служить эскиз «Константинополь. Золотой рог», где изгиб экседры заменен на изгиб залива, а зеленоватые фусты колонн на верхушки кипарисов. Тем самым в пространстве природы и архитектуры города Поленовым увиден один «genius loci».

Процитированные выдержки из писем Поленова, в которых он с восхищением описывает статические картины с изображением природы или архитектуры, в тексте письма никогда не следуют друг за другом. Они перемежаются отрывками совсем другого характера, в которых Поленов рассказывает занимательные или даже остро сюжетные эпизоды из путешествия и делится наблюдениями, по большей части юмористического характера. Так, сразу после приведенного выше описания вида на Константинополь Поленов описывает порт: «...со всех сторон подплывают лодки и каики, крик, шум, толкотня, проезжает маленький пароходик и давит лодки, завязывается брань и драка»¹⁴. Далее следует эпизод с носильщиками, которые в Константинополе заменяют ло-

мовых лошадей, и вместе с нашими путешественниками мы по «узким, грязным улицам с самыми разнообразными запахами» поднимаемся в город. «Люди, собаки, которых почти столько же, сколько людей, лошадки с толстыми турецкими эфенди, наконец, экипажи, которых, впрочем, очень мало, все это смешивалось в полусонной суматохе и толкотне»¹⁵.

Сразу после этого контрастный переход как будто бы в иное, высокое измерение: «...мы очутились на холме, на котором стоит Айя-София... Чудный холм, с него, как на ладони перед тобой расстилается часть Стамбула, Золотой Рог, Пера, Галат, Босфор, Мраморное море, Принцезы острова, высокие голубые горы, азиатские берега и далеко за ними, в облаках, Олимп вефинский, покрытый снегом. На первом плане кипарисы, лавры, платаны, пинии. И вся эта панорама, как по заказу, осветилась до этих пор скрывавшимся солнцем. Чудная картина...»¹⁶. Но и в этом высоком, художественном измерении, где торжествуют природа и архитектура, художник не пребывает долго. Так, описание Святой Софии прерывается бытовой зарисовкой: «...при известных словах вся масса белых и зеленых тюрбанов, расположенных правильными рядами... то становилась на колени, то вдруг вскакивали, то нагибались к земле и все, как один, с удивительной дрессировкой. Минут через пятнадцать молитва кончилась, и поднялся ужасный гвалт, тюрбаны расположились кругами; в середине каждого очутился мулла и началось преподавание Корана. Кто во что горазд, как в торговый день на базаре»¹⁷. Далее Поленов снова обращается к архитектуре; «Чудный храм...» – и т. д. Тем самым в письмах художника перемежаются два измерения, каждое из которых обладает своей убедительной реальностью. В одном преобладает динамика, всевозможные телесные и сиюминутные ощущения и запахи, в другом – статика и цвет. Это второе – и есть живописное измерение, оно приобщает наших путешественников к вечным картинам, которые рисуются здесь столетиями, а в чересполосице этих измерений, видимо, и состоит для Поленова прелесть путешествия.

Судя по количеству эскизов и писем, кульминацией всего путешествия для Поленова стало посещение Египта. Экзотичным здесь было все: быт и внешность людей, древняя и современная архитектура, природа. Именно этот отрезок поездки оказался наполнен разнообразными внешними впечатлениями, которыми легко было поделиться с адресатами писем и зрителями эскизов, и меньше связан с той внутренней душевной работой, которая неизбежно совершалась в Святой земле и не всегда имела внешнее выражение. И Поленов здесь не одинок. Судя по уже упоминавшейся книге Д.А. Скалона, Египет в их путешествии тоже остался самым ярким куском, несмотря на то, что великий князь со своей свитой попали туда уже после Святой земли.

Чересполосица бытовых и художественных впечатлений Поленова, отмеченная нами еще на константинопольском отрезке, благодаря длительности пребывания в Египте несколько видоизменяется: каждая до-

стопримечательность, которую художник посещает, сопряжена для него с ярким воспоминанием, каждый памятник оказывается «театральными подмостками» для разыгрываемой сценки с участием характерных персонажей. Архитектуру Поленов рисует, сценку описывает в письмах. Так, две стороны пережитого им впечатления «отражаются» в разных зеркалах, оказываются разделенными, и забывается исходный посыл: для Поленова это две стороны одной медали.

Самым ярким примером тут может служить посещение нашими героями пирамид. Надо заметить, что до середины XX века главным приключением в поездке к пирамидам было восхождение на одну из них. Об этом подъеме как о самом большом впечатлении писали все путешественники, посещавшие Гизу. Поэтому у нас есть возможность сравнить записи Поленова с комментариями его предшественников. Естественно, восхождение не обходилось без помощи арабов. Вот как описывает эту ситуацию Андрей Николаевич Муравьев¹⁸ в своем широко известном труде «Путешествие ко святым местам в 1830 году»: «Когда еще собралось немного бедуинов, я их не отгонял, ибо необходимо иметь для восхода на пирамиды по два человека тем, у коих кружится голова..., но вскоре их сошлось такое множество, что я уже не в силах был удалить их... Они из ложного усердия иногда могут уронить неопытного, толкая его со всех сторон, и поэтому гораздо лучше всходить одному, хотя это несколько труднее. Бедуины воспользовались моим восходом на вершину пирамиды, и, когда после многих между ними драк я поставил в дверях стража и надеялся быть спокойным внутри здания, внезапно в его мрачных переходах начали появляться заранее скрывшиеся там арабы, неуместным усердием умножая пыль и духоту и со смехом принимая все удары... Ничто не может их насытить, они всегда просят более и, только получив крепкий удар, отходят с коварной улыбкой, видя, что путешественник разгадал их и умеет с ними обращаться»¹⁹. Эта «помощь» (как в восприятии Муравьева) и любой контакт с местным населением обнажает мелочный, назойливый и бесстыдный характер арабов, что особенно контрастирует с тем величественным видом, который открывается с пирамиды, ради которого автор подверг себя унижительной процедуре подъема в компании с бедуинами. «Египет открывается с ее вершины, я говорю Египет, ибо достаточно одного отрывка из его однообразной картины, чтобы иметь понятие о целом... Древний, величественный Нил, святыня египтян и арабов, называющих его сладким морем, в низких берегах медленно катит свои желтые волны по узкой и бесконечной долине... С вершины пирамид можно постигнуть, что был бы Египет без благодатного полноводья Нила. Все сие пространство возделанных полей... обратилось бы в голые пески, которыми грозит жадная пустыня, беспрестанно борющаяся с Нилом, то уступая ему свои безжизненные недра, то заметая песками не всегда достигаемый им рубеж»²⁰. Весь эпизод в целом проявляет полярность видения Египта Муравьевым.

С одной стороны, ему открывается величие древней цивилизации и вечность природы, с другой – ничтожество человека, в восприятии автора, лишь по воле коварного случая обосновавшегося в этих местах.

Сюжет о восхождении на пирамиду повторяется и в книге Д.А. Скалона. Но рассказан он совершенно иначе. Подъем представляет для него серьезную трудность, помощь арабов выглядит необходимой и даже «профессиональной», а вид, открывающийся с пирамиды, вознаграждает за усилия. «Не теряя времени, мы начали карабкаться по северо-восточному углу, чтобы подняться на вершину Хеопсовой пирамиды; при каждом из нас было по два араба и мальчик с кувшином холодной воды. Входить очень тяжело... я сначала храбрился, легко вскакивал на уступы и до половины взошел сразу, но дальше ноги и дыхание изменили... Мои вожаки Мухаммед и Али, смеясь над моим бессилием, вперед зная, что оно наступит, усадили меня и стали растирать колени и икры, предложив освежить рот полосканием и выпить не больше двух-трех глотков. Исполнив в точности их предписание и передохнув, после третьего отдыха я, наконец, добрался до верхней площадки при крике “Ура!” моих вожаков... Легко себе представить, какой чудный вид открывается с вершины пирамиды Хеопса, но особенно сильное впечатление производит в этом виде близость между изобилующею жизненными силами долиною Нила и мертвым царством Сахары... На высоте Хеопсовой могилы стоишь, как бы отделившись от земли, на рубеже между царством жизни и смерти...»²¹. Далее автор на протяжении страницы описывает и осмысляет все, что открывается с вершины, так что этнографические приметы подъема не заслоняют для него главного. Скалон в данном случае вообще не противопоставляет восток древний и современный, архитектуру, природу и мир ныне населяющих их людей.

Книга Скалона иллюстрирована гравюрами, сделанными с натуральных рисунков художника Е.К. Макарова, тоже сопровождавшего великого князя Николая Николаевича в его путешествии. И если в тексте автор уделяет существенно большее внимание виду с пирамиды, чем подъему на нее, то на иллюстрации изображен вовсе не нильский пейзаж, а карабкающиеся вверх и спускающиеся группки людей. Все они пойманы в характерных позах: человечки ловят друг друга, подсаживают и втаскивают на огромные глыбы. Занимательная иллюстрация прилагается к культурологическому тексту. Но в целом в книге эти два впечатления не отделяются друг от друга.

Иначе разделит эти два впечатления между живописным и эпистолярным жанром В.Д. Поленов. В его письме живой и юмористический рассказ о подъеме и спуске затмевает довольно краткое описание вида с пирамиды. Зато он упоминает, что с вершины делает живописный эскиз открывающегося пейзажа (идентифицировать который нам пока не удалось). Как же выглядит подъем на пирамиду глазами Поленова? Как эпизод встречи Востока и Запада (у Муравьева это была, скорее, ситуация

«не-встречи»), в котором комичное видение другого сочетается с самоиронией. «Операция эта совершается следующим образом. Двое тянут вас за руки, а двое подсаживают в зад, а несколько карабкаются рядом и стараются вас отбить, доказывая, что именно они-то суть те настоящие проводники. Таким образом начинается восхождение. Бедуины в это время объясняют вам на упрощенных европейских диалектах, что это пирамиды, и что это “tres bon” и “very good”, “colossal”, даже попадает русское “хорошо”, и что это очень трудно, притворяются запыхавшимися и что за все это надо “bon bakchich”. Минут через тридцать я очутился на вершине пирамиды Хеопса. Арабы с притворным восторгом кричат “Нощга!”, поздравляют с таким небывальым подвигом. А через десять минут втаскивают на эту же пирамиду целое британское семейство, различных возрастов и полов... Во все время, что я писал этюд, сменялись на вершине пирамиды появлявшиеся британцы. Арабы делают с ними, что хотят. Ни на минуту не выпускают из рук. Объясняют или, что иногда очень опасно, кричат в оба уха разные исторические и географические подробности. Например, что пирамиды построил фараон, очень давно, и что там находится Каир, а там – Сахара. Между прочим, втащили толстую, красную, как мак, британку. Она, пыхтя, расселась на уступе вершины и стала душить своих проводников одеколоном»²².

Поленов, описывая всю ситуацию как бы извне, относится с юмором ко всем трем сторонам: британским туристам, местным пройдохам и к себе – художнику, которого «подсаживают в зад», чтобы он написал этюд с высоты Хеопсовой могилы.

В видении Поленова участники этого эпизода принимают странности другой стороны как данность, ибо сами способны на не меньшие причуды. Есть в этом подходе и осознание того, что каждый играет в этой сцене определенную роль: неумолимого туриста, ловкого проводника, бесстрастного наблюдателя, и его поведение театрализуется сообразно роли. Подспудно у самого Поленова возникает понимание того, что ролевое поведение – это внешний, поверхностный слой, за которым может скрываться и нечто другое. И Поленов это «нечто другое» обнаруживает и его процитированное выше письмо заканчивается следующим: «Под конец дня мы очень подружились с бедуинами. Они признали в нас таких же людей, как и сами... Вообще арабы относятся с большим уважением к работе. Когда вы куда-нибудь появляетесь, они бросаются на вас с криком и гвалтом, предлагают вам что попало, начиная с ослов и кончая черепками, прося за это немедленно бакшиш. Но как только вы садитесь работать, вся толпа с уважением отступает. Являются с ветками отгонители мух и лишних бакшишников»²³.

Не то чтобы Поленову удалось здесь увидеть суть национального характера, он лишь описывает модель поведения арабов в ситуации, редко наблюдаемой туристами. Важно само внимание художника к подобным метаморфозам, за которым стоит возможность увидеть личность.

Уже это дает ту вариативность в отношении к бедуинам, которую мы не найдем ни в записках Абамелек-Лазарева и Прахова (их в существенно меньшей, чем Поленова, степени занимает наблюдение человеческих характеров), ни в воспоминаниях других путешественников по Востоку.

Интерес не только к этнографическим приметам, но и к человеческим типам и реакциям есть и у Поленова-рассказчика, и у Поленова-художника. Именно поэтому наряду с такими эскизами, как «Женщина из окрестностей Каира» или «Феллахская женщина», где важны этнографические подробности (гигантский кувшин на голове, покрывало, сам тип внешности), есть и другие работы – «Джума. Мальчик из нижней Нубии», «Раис» или «Рулевой дахабии». Это не психологические портреты, но в них мастер пытается схватить стержень того или иного характера, передать импульс, энергию каждого из своих героев. Поэтому позу персонажа художник строит как своего рода иероглиф, знак какого-либо качества. У рулевого, с улыбкой наклоняющегося к собеседнику, – это открытость, непосредственность, у завернувшегося в плащ Раиса – замкнутость, у вскинувшего голову Джумы – любознательность.

Надо заметить, что сама архитектурная форма пирамид Поленова не увлекла, в ней не содержалось того органического, витального начала, которое, как мы потом увидим, нравилось художнику в древних строениях. В письме об этом сказано без обиняков: «Первое впечатление от пирамид как от чего-то тупого. Стоило тратить столько человеческих сил для таких непроизводительных груд камня. Но чем больше всматриваешься, тем более удивляешься смелости строителя – строителю, избравшему такую простейшую форму для своей мысли. И они начинают все больше и больше вам нравиться»²⁴.

Живописный эскиз некрополя в Гизе («Некрополь в Гизе, близ Каира», 1881) Поленов, видимо, выполняет как раз спустя некоторое время, привыкнув и до некоторой степени полюбив эту простейшую форму. Этот момент примирения с древним архитектурным замыслом чувствуется в том, какую точку зрения он избирает в эскизе. Пирамиды изображены Поленовым издали, так что никакие груды камней, составляющие форму, не могут читаться в принципе. Он избегает ощущения массивности и благодаря дымке, делающей изображение бесплотным и растворяющей низ пирамид в розоватом мареве пустыни, а верх в лишь начинающих голубеть утренних небесах. Тем не менее, первое впечатление было неслучайным, упомянутый эскиз остается самым слабым из всего корпуса изображений архитектуры, привезенных Поленовым из путешествия. Видимо, все силы художника были потрачены на скрадывание в живописи того впечатления грубости и массивности, которое было высказано словами. В итоге пирамиды на эскизе Поленова выглядят смазанными и анемичными. Пирамиды, как и рисующий художник, в данном случае оказываются той самой третьей, причастной вечности,

стороной, отстраняющей современные реалии и вносящей в их восприятие долю иронии и скепсиса²⁵.

С художественной точки зрения, в искусстве Древнего царства Поленову существенно больше нравятся изображения людей в круглой скульптуре. «Но всего интереснее – это две статуи из камня песчаника и выкрашенные краскою, – свежести, как будто вчера окрашены, и поразительно хорошей работы, и совершенно живая деревянная статуя толстого господина под названием Шейк Эль-белед. Каменные статуи изображают бритого господина с усиками, по имени Ра-отеп и царской родственницы Неферт со стеклянными глазами, которые смотрят как живые»²⁶.

Из музейного собрания Мариета Поленов безошибочно выделяет лучшее, его не подводит «чувство качества», ведь упомянутые им статуи – это Рахотеп и Нофрет и Сельский староста (он же жрец Каапер), ныне открывающие любое издание, посвященное искусству Древнего Египта. И в этих древних изображениях его привлекает то же, что и в современных египтянах – живость. Цвет и стекло, используемые в статуях, как бы уничтожают временную дистанцию между моделью и зрителем и дают возможность Поленову определять их как характерных персонажей: один – толстый, другой – бритый. Восхищение скульптурой остается у Поленова в эпистолярной области, он не зарисовывает понравившиеся ему статуи, в отличие от лиц или руин.

Надо заметить, что коллекция Мариета и его труд традиционно вызывали у русских путешественников большое уважение. Многие стремились встретиться со знаменитым собирателем и, если это удавалось, то обязательно воспроизводили в своих записках комментарии египтолога. Так, Д.А. Скалон на четырех страницах воспроизводит прямую речь Мариета, в которой ученый развивает укоренившиеся мифы о пирамидах и сфинксе и, напротив, обстоятельно (практически на уровне современной египтологии) говорит о технических приемах и условиях работы на этой гигантской древней строительной площадке²⁷. Поленов, в отличие от Скалона, уже не имел возможности встретиться с ученым, так как Ф.О. Мариет умер в Египте в январе 1881 года, за несколько месяцев до приезда туда Поленова. И тем не менее посещение этого исследователя остается как обязательный пункт в освоении Каира нашими путешественниками, поэтому художник приходит на его могилу и даже рисует ее²⁸. Со скульптурной точки зрения, надгробие Мариета представляется вполне ординарным, и, видимо, рисует его Поленов, до некоторой степени заменяя этим процессом несостоявшуюся беседу с ученым.

Качество живости, которое обязательно должно содержаться в том или ином явлении, чтобы вызвать интерес у Поленова, в эпоху Древнего царства присутствует в скульптуре, но не в лапидарной и грандиозной архитектуре. Зато в эпоху Нового царства и Позднего пе-

риода эта витальная сила «переселяется» в мир архитектурных форм, и именно они, а не произведения пластики, полностью захватывают Поленова.

Чем дальше вглубь Египта, к верховьям Нила плывут наши путешественники, тем больше архитектурных зарисовок появляется в эскизах Поленова. Сначала Поленов фиксирует храм бога Хонса в Карнаке, потом дважды рисует храм Гора в Эдфу и, наконец, – храм Исиды на острове Филе. С хронологической точки зрения это означает, что внимание художника привлекают памятник Нового царства (храм Хонсу был пристроен к карнакскому ансамблю в XIII–XI веках до н. э. при фараонах Аменхотепе III, Рамзесе III и Рамзесе IV) и постройки эпохи Птолемеев (храм в Эдфу возводился с III по I век до н. э., а храм Исиды на острове Филе в IV веке до н. э.). Тем самым географическое продвижение по Нилу на юг становится для Поленова как путешествием во времени – от истоков древнеегипетской цивилизации к эпохе эллинистического Египта, так и путем личного открытия эстетики египетской архитектурной формы.

Отметим, что Поленову-художнику нравятся памятники эллинистического Египта. Если как беллетрист в письмах он еще описывает Карнакский храм, то птолемеевские постройки лишь упоминает, зато рисует их со все большим удовольствием. Характерен в этих эскизах и выбор мотива. В Карнакском храме и в храме в Эдфу прекрасно сохранились входные пилоны. Однако эти гигантские, лапидарные, трапециевидные формы художник не переносит в свои работы. Зато в каждом отдельном эскизе Поленов рисует фрагмент колоннады, то есть останавливает свое внимание на наиболее антиклизированной форме египетской архитектуры.

Судя по письмам, на Поленова карнакский храм произвел впечатление не как архитектурный памятник, а как вместилище совершенно не связанных и не сочетающихся друг с другом событий, тем не менее происходящих в одно время и в одном месте и своим «со-бытием» отбрасывающих друг на друга экзотическую тень. «Вообще путешествие по Нилу носит характер интереснейшей прогулки, с центральным пунктом – карнакским храмом, который так велик, что в нем одновременно происходит и гулянье, и охота на шакалов, и живопись, и завтраки, и пастбище овец, и многое другое»²⁹. На взгляд европейца, это взаимоисключающие вещи, окрашенные разным чувством времени и событийности – музейным, приключенческим и идиллическим, которым следует существовать отдельно. Но именно в их сочетании Поленов, уже пообвыкшийся в Египте, видит особую восточную прелесть, а не какофонию. Карнакский храм запоминается Поленову тем, что здесь в сжатом, спрессованном виде содержится даже не впечатление, а как бы «эссенция» того впечатления, которое на него производит любой большой восточный город – Каир или, скажем, Стамбул.

«Скетчи» о том, как можно провести время в карнакском храме, не превращаются Поленовым в жанровые зарисовки, но контрастность впечатлений, возрастающая по мере продвижения наших путешественников на юг страны, по-своему отражается в его эскизах. Именно к моменту поездки в район Асуана относится эскиз с двумя женскими головками. Одна из героинь – толстая, смеющаяся плебейка – изображена в фас, другая – нежная и задумчивая наследница красоты Нефертити – нарисована в профиль. Замысел Поленова состоит в том, чтобы изобразить их в контрастном сопоставлении, тем самым заставив зрителя ощутить «разность полюсов», постоянно присутствующую в египетских впечатлениях.

Выше Асуана, на острове Филе контрастность отмечается уже как качество, присутствующее в самом архитектурном ансамбле. «Часа полтора от Асуана вверх по Нилу, обойдя первую катаракту и пройдя через пустыню, находится священный остров Филе с храмом Аиуки (Изиды), храмом Воскресения, с развалинами коптской древней христианской церкви и почти цельным храмиком Тифониум. Остров и постройки в разрушении, но все это очень красиво и загадочно как сон»³⁰. В этом описании Поленов говорит как наследник эпистолярных трудов эпохи романтизма. В его словах сами собой возникают и тема сна, и образ души, витающей над руинами древности и видящей в архитектурной форме разные и равновеликие вершины человеческого духа.

В живописном варианте рассказа об острове Филе все выглядит иначе. На эскизе Поленов не только не показывает все множество сохранившихся построек, но и, сосредоточившись на одной, именно египетской, изображает ее изнутри, так что и план, и замысел целого остаются непонятны зрителю. Внутренней темой этого эскиза становится рост колонн, причем построение архитектурной формы понимается в данном случае художником как проявление витальной силы. Упругие колонны (почти стебли) храма Исиды в его эскизе расцветают на солнце. Поленов наделяет интенсивным цветом только капители, и они сливаются в зеленоющую массу венчиков. Вертикально стоящие стволы колонн кажутся вытянувшимися к свету, а шире других раскрывается капитель, на которую падает луч.

Получается, что на языке живописи художник не только выбирает из всего многообразия увиденных построек сооружение чисто египетское, но и, изображая конкретный архитектурный мотив, интуитивно подчеркивает в нем центральный образ египетской культуры – образ милости Ра ко всему живому и в ответ – жизни как благодарности Ра. Любопытно, что этот важнейший мифологический образ Поленов находит не в мифологической или жанровой картине, а в натурном пейзажном мотиве. Помогает ему в этом то самое чувство ценности живого, которым окрашены все впечатления Поленова на египетском отрезке путешествия.

По этой же причине на художника производит большое впечатление все произрастающее. В природе Египта он останавливает свое внимание не на статических конструкциях ландшафта – горах, сухих руслах, пустыне, а на всем том, что живет, растет и меняется, – деревьях, плодах, воде. Собственно, первое его впечатление от Египта, сформулированное в письме, – это впечатление от пальмы. И записывает его художник сразу после того, как сетует на отсутствие архитектурных памятников в древней Александрии – первом египетском городе, который увидели наши путешественники. «Первый раз увидел я тут пальмовые рощи, или, скорее, плантации. Я воображал пальму красивее, чем она показалась мне в действительности. Издали пальма очень своеобразна и грациозна; но вблизи она безжизненна, ее измятый ствол, сухие серо-зеленые перья, густо покрытые пылью, дают ей вид чего-то картонного, сделанного»³¹.

Живописные эскизы Поленова не расходятся с этой словесной оценкой. Он ни разу не изображает пальму крупным планом. В таком ракурсе ее «заменяют» колонны с пальмовидными капителями. То есть вблизи Поленов предпочитает изображать этот образ в его архитектурном воплощении, а живые пальмы многократно пишет издалека. Этому соответствует и формат эскизов. Для изображения колоннад художник предпочитает маленькие вертикально вытянутые холсты³², а цепочки пальм обычно вытягивает в горизонтально ориентированных работах³³. Пальмы в поленовских эскизах – это своеобразные «вешки», отмечающие тонкую линию берега между Нилом и небом. Их зыбкие контуры мерцают в разогретом воздухе и воде, двоятся относительно линии берега. Такие пальмы становятся для мастера необходимым элементом некоторого типа египетского пейзажа. Его неизменными характеристиками оказываются мягкость колорита, отсутствие первого плана и бесплотность изображенного на среднем и дальнем, симметрия композиции. Можно сказать, что в живописной интерпретации Поленова отодвинувшиеся на задний план пальмы становятся приметой своеобразного типа пейзажа-миража.

Возможно, включение цепочки пальм необходимо Поленову и как способ демонстрации протяженности Нила. «Если бы желтому Нилу пришлось дать другое прозвище, я бы назвал его пальмовой рекой, начиная от Александрии и до Филэ, дальше я не был, по берегам его почти непрерывно стоят пальмы»³⁴. Каждое дерево как бы отмечает деление масштабной линейки, и вместе с тем – сами пальмы и вода всегда остаются недвижимы. Так художнику удается подчеркнуть длину и статику Нила, благодаря чему даже в крошечных эскизах Нил остается монументальным, каким и должен быть исток человеческой цивилизации.

Любопытно заметить, что в живописных эскизах берега Нила всегда пустынный, мы не найдем на них ни одной человеческой фигурки. Река древности предстает здесь в первозданном виде. Она такая же вечная, как небо, и эти две голубые вечные данности разделяет узкая полоска

пальм. Именно такое статическое впечатление производит Нил на многих путешественников, он не движется, но пребывает, связывая царства, времена и народы. «Он один, истинный и неизменный владыка Египта, надеждой богатств, хранящихся в священных водах его, тревожил сердца фараонов и Птоломеев, кесарей, халифов и султанов!»³⁵

Кроме пальм, в живописных этюдах египетской серии можно найти изображение сикомор. Эти деревья сами по себе связаны с символической вечности, так как они отличаются невероятным долгожительством и гигантскими размерами. В этюде с их изображением Поленову необходимы человеческие фигурки³⁶. В сравнении их размеров становится понятно, что крона такого дерева предназначена не для того, чтобы укрыть одинокого путника, а чтобы вырастить в своей тени целый человеческий род.

Заметим, что в письмах не происходит подобного отбора растений Египта, достойных упоминания. В них Поленов радуется всем цветущим и плодоносящим деревьям, а рядом с их живым множеством сразу же видит современного человека, отмечая в нем характерные и забавные черты. «Любопытная речка этот Нил: узкая полоска плодородной и обработанной земли с множеством финиковых пальм, сикомор, белых акаций идет между двумя грядами огромных масс песчаника, а в верхнем течении гранита. Одни поля ярко зелены, со всходами, другие уже желтые, спелые и идет третья уборка, всюду работает человек, да такой курьезный, живописный»³⁷. Мир человека и природы здесь един и наполнен событиями. Эти незначительные, но яркие события в природе способны утешить и самого художника. Так, после тяжелого переезда от Порт-Саида, качки, проливного дождя и карантина, рядом с «грязным городишкой Яффа» он любуется апельсиновым садом, «в котором деревья как раз теперь усыпаны плодами»³⁸.

Возможно, отсутствие витальности, некоего живого начала в форме объясняет и то, что в этюдах Поленов ни разу не рисует памятники магометанского зодчества, хотя впечатления от них присутствуют в его письмах. В этом предмете он обходится довольно краткими суждениями, несмотря на то, что с осмотра магометанских древностей началось знакомство с Каиром. Для сравнения укажем, что А.Н. Муравьев в своей книге подробно рассказывает о четырех мечетях и еще несколько упоминает для сравнения. Поленов же высказывается о двух. Муравьев останавливает свое внимание на трех самых древних мечетях Каира – Ибн Тулуны, Ибн Хакиме и Аль Азхар и на мечети султана Хасана. Поленов не соотносит свои впечатления с реестром древности, он вообще не упоминает Ибн Тулуну и Ибн Хакиму, а мечеть X века Аль Азхар производит на него «одурающее впечатление» – «так называется двор с колоннами и портиками очень грубой работы, сплошь покрыт он бритыми халатниками в белых тюрбанах, сидящими на корточках или лежащими вразтяжку и занятых долблением вслух Корана. Кое-где сидят уже обу-

чившиеся муллы и громким голосом толкуют этот же Коран, стараясь перекричать друг друга, и стоит тысячеголосый стон»³⁹.

Сам факт древности постройки не делает суждение Поленова предвзятым – он способен видеть грубость и небрежность в работе средневековых архитекторов. В своем выборе он руководствуется чувством качества: «...строгостью и чистотой стиля. Первое место занимает мечеть Гассана и его турбе, могила»⁴⁰. Отмеченная художником постройка относится к последнему – мамелюкскому периоду в истории египетского зодчества. В основном она была возведена в XIV веке, но купол полностью переделывался в XVII столетии.

Надо заметить, что Поленов, вероятно, сам того не зная, совершает традиционный для европейцев выбор. Среди магометанских древностей Каира мечеть султана Хасана выделяли все путешественники, оставившие записки о Египте, начиная с уже упоминавшегося многотомного «Описания Египта», предпринятого учеными наполеоновской экспедиции, где она описана и промерена с таким же тщанием, как и памятники эпохи великих фараонов. Объяснить это предпочтение довольно трудно. Думается, что не последнюю роль в этом европейском выборе сыграли размеры – сама мечеть огромна, а ее минареты вторые по высоте во всем мусульманском мире. Видимо, приехав осматривать грандиозные памятники древности, европейцы останавливают свое внимание на всех постройках, соответствующих им по масштабу, тем более что по преданию мечеть султана Хасана была построена из облицовочных плит с пирамиды Хеопса.

Восторженно отзывается о мечети султана Хасана предшественник Поленова – Д.А. Скалон. Он находит в этой постройке не только «реинкарнацию» пирамиды Хеопса, но и купол, висящий в воздухе, – новое воплощение замысла константинопольской Софии⁴¹. Напротив, для Поленова эта мечеть, видимо, становится воплощением лучшего в мусульманском зодчестве. В отличие от многих, художник формулирует свое общее впечатление от исламского искусства: «...сильная поспешность и небрежность в крупных частях и изумительно тщательная работа в подробностях и орнаменте»⁴². А как раз в мечети султана Хасана изысканное украшение интерьера с использованием гравировки по металлу, резьбы по мрамору, дереву и стуку сочетается со строгостью общей композицией ансамбля.

Египетская серия этюдов обладает удивительной цельностью и даже отчетливо выделяется из всех живописных работ, привезенных из путешествия. Основой этой цельности является колорит. В Египте Поленова, вне зависимости от предмета изображения, все время воплощаются три цвета – три материи: голубой, белый и черный. Лишь из них созданы и «Улица в старом Каире» (самый сарьяновский этюд из всей серии), и «Женщина из окрестностей Каира», и «Храм в Эдфу», и «Погонщик ослов в Каире», и «Сиенитские граниты близ острова

Филе», и «Рулевой дахабии», и «Нубийская девочка из племени Барабра на острове Элефантин».

Черный цвет концентрируется в тенях, камнях или коже, белый – в рубашках, песках, холстах, мазанках и известняках храмов, а голубой в небе, воде и росписях египетских капителей. В этом смысле этюд «Рулевой дахабии» можно назвать иероглифом поленовского Египта: здесь крупные сгустки белого, черного и голубого предстают в очищенном виде, а рисунок наиболее лаконичен. Иногда голубой трактуется Поленовым как «промежуточная» материя, результат взаимодействия мрака и концентрированного света. Поэтому от черных валунов гранита на ослепительный песок ложатся голубые тени, или голубеет мрак, как будто бы разряжаясь и теряя силу от соприкосновения с белой шапочкой погонщика ослов.

Тем самым в любом своем воплощении на этой древней земле поленовский этюд повествует о трех первоначалах, разделенных и обретших форму, как в работе «Храм в Эдфу: вход в первый гипостильный зал», или проникающих друг в друга, как в «Ниле у скал Гебель-Шейх-Хериди», где сиреневый только обещает голубизну, темно-зеленый рождает черный, а в розовых оттенках скал мерцает белый.

Надо полагать, что цвет увиденного был постоянным предметом обсуждения наших путешественников. Нетрудно заметить, что дорога в компании двух художников (не только Поленов, но и Прахов постоянно делал эскизы) обострила колористическое восприятие и третьего участника экспедиции – Абамелек-Лазарева. Словесные зарисовки из его книги о поездке в Пальмиру, вышедшей два года спустя, полны цвета и, будучи переведены из слов в краски, сделают честь любому художнику. Приведем лишь пару примеров: «Оригинальную картину составляли на светлом фоне потухающей зари темные палатки бедуинов, костры и странные силуэты верблюдов: старые важно шагали, маленькие резвились около своих маток» или «...нежные, розовые и золотистые тона развалин лежали на фиолетовом фоне гор и на синеве пустыни. Громадные облака фантастических очертаний поражали своими опаловыми тонами»⁴³.

В обоих случаях свет и цвет побеждают сюжетное начало. В первом – этнографическая зарисовка превращается в сцену театра теней, во втором – руины уступают место цветовой абстракции. Отметим также, что первоначально целью второго путешествия Абамелек-Лазарева на Восток была Петра. Не исключено, что исследователь стремился туда не только потому, что рассчитывал найти в этом еще не освоенном европейцами уголке античного мира неизвестные надписи, но и чтобы повидать самый цветной город античной эпохи, постройки которого сложены, а чаще высечены, из бархатисто-красного камня с прожилками, подобного лепесткам роз разных сортов.

Выбор цветов Абамелек-Лазарева не совпадает с поленовским. Кажется, что в его «зарисовках» большую роль, чем в эскизах худож-

ника, играют золотисто-розовые цвета, а колорит описанных сцен ощущается как более тональный и сплавленный. Контрастность же трех цветов – трех первоначал в эскизах Поленова заставляет вспомнить лоскутную ткань его литературного повествования о Востоке, где жанровая зарисовка «сшивается встык» с художественным эссе.

В некотором смысле в эскизах происходит то же самое: внимание Поленова сосредотачивается или на пейзажах, или на изображении героя, его взгляд резко переключается с далекого обозрения на близкий ракурс. Тем не менее в живописном «тексте» отсутствует то, что в литературном повествовании сплавляет все увиденное воедино – жанровые сцены, одним из участников или хотя бы наблюдателем которых становятся архитектура или природа. Как художник, он использует полярно отличающуюся оптику – сильно приближающую или сильно удаляющую предмет рассмотрения, и оставляет «объективы» средней размерности, предназначенные для фиксации течения жизни себе как беллетристу.

Однако больше всего и как художника, и как журналиста-бытописателя Поленова привлекает исследование типологии обликов людей и характеров, причем характеров, выражающих национальные типы – британский, русский, арабский. И сказывается в этом не только общий для второй половины XIX века интерес к нациям, национальным характерам и национальным государствам, но и личная заинтересованность мастера, готовящегося на протяжении всего этого путешествия к написанию картины «Христос и грешница», где в основе конфликта лежит столкновение личного выбора и традиции.

Надо заметить, что в эскизах на египетском отрезке путешествия Поленов больше обращается к изображению внешности, характеров и реакции людей, чем потом в Иудее, где его завораживают пейзажи – свидетели евангельских событий. Даже в саму картину «Христос и грешница» перекочевывают персонажи из египетских эскизов. Так, сидящие вокруг Христа восходят к изображениям Джумы, Раиса и нубийской девочки, а в фигуре гонителя, держащего грешницу за плечи и встающего на цыпочки, чтобы увидеть Христа, узнается нубиец, удивленно вскидывающий голову с эскиза, хранящегося в музее-усадебке «Поленово». Видимо, подспудно, но постоянно стоявшая перед художником задача копить материал для того, чтобы изобразить столкновение характера и традиции, именно на египетском отрезке путешествия обострила его внимание к ситуациям взаимодействия людей разных национальных культур и их способности на личном уровне понимать друг друга, оценивать, использовать, игнорировать или отвергать.

Героев, представляющих несколько сторон конфликта, мы увидим только в эпистолярном наследии путешествия. Живописно Поленов изображает лишь египтян – нубийцев и арабов. Здесь ситуация взаимодействия людей разных национальных культур включает тех, кто становится

ся интересен русскому путешественнику и художнику, то есть именно в живописи одним из активных субъектов этого взаимодействия мастер делает себя. Эта позиция уязвима и вместе с тем более серьезна, ибо призывает к совместному размышлению, а не поверхностной оценке изображенных, словом, в какой-то мере противоположна точке зрения насмешливого наблюдателя, часто используемой Поленовым в эпистолярном жанре.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Семён Семёнович Абамелек-Лазарев (1857–1916) был крупнейшим российским горнопромышленником, попечителем Лазаревского Института Восточных языков, историком и археологом-любителем. К моменту путешествия он только что окончил историко-филологический факультет Императорского Санкт-Петербургского университета со степенью кандидата, которая была присуждена ему за капитальный труд «Ферейские тираны», изданный отдельной книгой. В путешествии, о котором идет речь, ему предстояло сделать главное научное открытие своей жизни. В Пальмире С.С. Абамелек-Лазарев откопал плиту с двуязычной – греко-арамейской надписью. Это был знаменитый пальмирский таможенный тариф, ныне хранящийся в Государственном Эрмитаже. Перевод и исследование этой надписи, которые ему удалось сделать, сильно повлияли как на изучение арамейского языка, так и на исторические представления о значении и торговой жизни Пальмиры первых веков нашей эры. Кроме трудов по экономике, горному и военному делу в России, С.С. Абамелек-Лазаревым написаны книги по истории и археологии, в которых отражены его находки и исследования, совершенные во время путешествий на Восток: Абамелек-Лазарев С.С. Пальмира. Археологическое исследование князя Абамелек-Лазарева, действительного члена Императорского русского археологического общества. СПб., 1884; Абамелек-Лазарев С.С. Джераш (Gerase). Археологическое исследование князя С. Абамелек-Лазарева. СПб., 1897.
- 2 О деятельности историка русского искусства, археолога и художественного критика Адриана Викторовича Прахова (1846–1916) известно столь много, что стоит ограничиться лишь упоминанием списка его опубликованных работ, а также важных для настоящего повествования деталей. Прахов был университетским преподавателем Абамелек-Лазарева и всячески поддерживал исследовательские начинания своего талантливого ученика. За два года до поездки, в 1879 г., он защитил диссертацию «Зодчество Древнего Египта», так что египетский отрезок путешествия представлял для него особый научный интерес. Путешествие 1881–1882 годов произвело на него большое впечатление, и спустя пять лет он снова отправился на Восток. В списке его главных научных трудов обычно упоминаются: «Критические исследования по истории греческого искусства. I. Описание древних памятников из Ксанфа, в Ликии. II. О композиции фронтонных групп Эгинского храма Афины» (СПб., 1872), «Критические наблюдения

- над памятниками древнего искусства. Зодчество Древнего Египта» (СПб., 1879), «Киевское искусство X, XI и XII вв. Каталог выставки копий с памятников искусства в Киеве X, XI и XII вв., исполненных П.» (СПб., 1883), статья о Микеланджело Буонарроти («Вестник Европы», 1875), «Доклад о Киевских работах и о значении изучения греческих церквей для христианской археологии» (в «Трудах Московского Археологического Общества» за 1885 г.) и несколько заметок, помещенных в римском журнале «Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica» за 1872—1874 гг.
- 3 Из письма В.Д. Поленова Е.Д. Поленовой от 25 декабря 1880 года: «...Савва написал драму в виде мистерии, сюжетом взял историю Иосифа... Для постановки понадобился я, и вот под моим руководством написали своими средствами декорации, и удачно вышло...» (Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Письма. Дневники. Воспоминания. М., 1948. С. 170.)
 - 4 Description dell'Egypt. Paris, 1809.
 - 5 Сахарова Е.В. Указ. соч. С. 163. Сахарова указывает на то, что стимулом к этой поездке послужили и личные мотивы – обещание начать работать над восточным материалом к большой картине художник дал за год до этого своей умирающей сестре Вере Дмитриевне. А согласие Абамелек-Лазарева и Прахова на то, чтобы Поленов к ним присоединился, давало возможность художнику восстановить душевное равновесие.
 - 6 Юрова Т.В. В.Д. Поленов. М., 1961. С. 63.
 - 7 Базиянц А.П. Над архивом Лазаревых. М., 1982. С.149.
 - 8 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. М., 1964. С. 292.
 - 9 Там же.
 - 10 Имеется в виду эскиз с видом Константинополя из ГТГ.
 - 11 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова... С. 293–294.
 - 12 Дмитрий Антонович Скалон (1840–1919) – адъютант великого князя Николая Николаевича Старшего – сопровождал его в путешествии по Святой земле в 1872 году. Это была длительная поездка, включавшая посещение Турции, Сирии, Палестины и Египта. На научно-литературном поприще Д.А. Скалон известен как военный историк, мемуарист и биограф великого князя. В частности, Скалоном были подготовлены к изданию тринадцать томов «Столетие Военного Министерства. 1802–1902». Подробная, снабженная планами и гравюрами книга о путешествии на Восток в 1872 году, видимо, была первым литературным трудом Скалона. Эта книга издавалась дважды: в 1881 (за год до путешествия Поленова) и в 1892 годах.
 - 13 Скалон Д.А. Путешествие по Востоку и Святой земле в свите великого князя Николая Николаевича в 1872 году. М., 2007. С. 37.
 - 14 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова... С. 292.
 - 15 Там же. С. 293.
 - 16 Там же.
 - 17 Там же. С. 294.
 - 18 А.Н. Муравьев – «поэт и литератор, писатель-паломник, положивший начало но-

- вому жанру русского паломнического очерка, церковный публицист, сумевший пробудить в широких читательских кругах интерес к истории Церкви и богослужения, к святыням России и Православного Востока, наконец, влиятельный церковный и общественный деятель» (Лисовой Н.Н. А.Н. Муравьев и его книга «Путешествие ко святым местам в 1830 году». М., 2007. С. 7).
- 19 Муравьев А.Н. Путешествие ко святым местам в 1830 году. М., 2007. С. 112
 - 20 Там же. С. 113.
 - 21 Скалон Д.А. Указ. соч. С. 179.
 - 22 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. С. 297–298.
 - 23 Там же.
 - 24 Там же. С. 299.
 - 25 Там же. С. 302. Заметим, что, в отличие от Абамелек-Лазарева, который не только отмечает в своих записках поездку в Саккару и Абусир, но и сравнивает пирамиду в Саккаре с гизскими, Поленов в своих письмах вообще не упоминает о посещении пирамид после описания Гизы.
 - 26 Там же. С. 297
 - 27 Скалон Д.А. Указ. соч. С. 182–185.
 - 28 Имеется в виду работа Поленова «Могила Мариета в саду Булакского музея» (1881) года, хранящаяся в ГТГ.
 - 29 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. С. 177.
 - 30 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. С. 303.
 - 31 Там же. С. 296.
 - 32 В качестве примера здесь можно привести несколько эскизов из Третьяковской галереи – «Храм в Эдфу: вход в первый ипостильный зал» (1881), «Придел большого храма в Эдфу» (1881), «Храм бога Хонса в Карнаке» (1882).
 - 33 К таким можно отнести эскизы «Первый нильский порог» (1881), «Нил у скал Гебель-Шейх-Хериди» (1881), «Нил у Фиванского хребта» (1881) и «Нил близ Карнака» (1881).
 - 34 Там же. С. 299.
 - 35 Муравьев А.Н. Указ. соч. С. 102–103.
 - 36 Имеется в виду этюд «Асуан. Сикоморы на берегу моря» (1881).
 - 37 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. С. 300.
 - 38 Там же. С. 304.
 - 39 Там же. С. 297.
 - 40 Там же. С. 296.
 - 41 Скалон Д.А. Указ. соч. С. 167.
 - 42 Сахарова Е.В. В.Д. Поленов. Е.Д. Поленова. Хроника семьи художников. С. 296–297.
 - 43 Абамелек-Лазарев С.С. Пальмира. Археологическое исследование князя Абамелек-Лазарева, действительного члена Императорского русского археологического общества. СПб., 1884. С. 4.