

**УДК 008****Пейзаж в творчестве Николая Ульянова****Филиппова Ольга Николаевна**

Искусствовед, соискатель,  
Санкт-Петербургский государственный университет,  
199034, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9;  
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru

**Аннотация**

Известный советский живописец, автор мемуаров, эссе, стихов, драматических набросков Николай Павлович Ульянов был верным учеником В.А. Серова, признанным портретистом, оставившим потомкам немало изображений деятелей культуры и искусства своего времени. Порой в число его творческих достижений добавляются отдельные произведения из живописной и графической серий «А.С. Пушкин в жизни», а также некоторые из театральных работ. И хотя все вышесказанное не противоречит истине, творческая личность Ульянова не укладывается в столь тесные рамки. Его деятельность была многопланова, сложна по своей структуре; существует немало ее сторон, которые до сих пор удостаивались лишь самого беглого внимания. Так, своеобразным «белым пятном», где исследователя ждет немало интересного, представляются пейзажи, над которыми художник работал на протяжении всей жизни. В них он стремился выразить свои взгляды на мир, свое творческое кредо. На них, наравне с портретом, оттачивался творческий метод Ульянова. И только из их сопоставления становится ясна нравственная позиция художника, пониманию которой во многом способствуют наброски теоретических статей, сохранившихся в его архивах.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Филиппова О.Н. Пейзаж в творчестве Николая Ульянова // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 6А. С. 11-21.

**Ключевые слова**

Николай Ульянов, пейзаж, творчество, известный советский живописец, автор мемуаров, эссе, стихов, драматических набросков, ученик В.А. Серова.

## Введение

Николай Павлович Ульянов родился в 1875 году в городе Ельце. Родители его, бывшие крепостные, после выхода на волю поселились в небольшом домике на окраине города, «в овраге». Отец Ульянова был уездным лекарем, кое-чему научившимся от своего барина, по образованию доктора. Искусство он любил страстно; не получив никакого образования, он понимал его инстинктивно и умел ценить его. На последние гроши он покупал мальчику серую оберточную бумагу, дешевые краски и карандаши. Незабываемы строки воспоминаний Ульянова о трогательном и неумелом стремлении отца направить его на настоящую дорогу, не к внешнему благополучию, не к поприщу лабазного мальчика, потом приказчика, потом купца, но к дорогому для него искусству, на путь художника. Брат Ульянова играл на скрипке в городском оркестре, сестры были кружевницами. Впечатления детства определили жизненный путь Н.П. Ульянова. «Музыка была моей подружкой детства, - писал он, - знакомые с детства мотивы до сих пор действуют на меня, навевая воспоминания о незаметных людях, чье существование было связано с моим и озарялось в тяжелые минуты музыкой». Ему мечталось о другой, лучшей жизни, прекрасной и яркой. Он тяготел к цирку, театру. Первые впечатления, полученные там, впоследствии послужили для него источником многочисленных композиций в живописи и рисунке.

## Основная часть

В цирке он видел танцующих или скачущих лошадей, розовых с золотом наездниц, прыгающих в цветные обручи, зеленый, голубой, алый... В театре, на сцене, происходило тоже в своем роде чудесное – «то веселое, то печальное, то серое, то цветное, совсем или только отчасти напоминающее праздничную или будничную жизнь». Вторым источником просыпающейся творческой силы была природа. Безграничные хлебные поля, зеленеющая даль с уходящей полосой бесконечной дороги. «Куда идет эта дорога? Неужели, как говорят, на край света, туда, куда скатываются по ночам звезды?». Тайком от всех мальчик убежал по этой дороге. «Дорога шла все дальше и дальше, а края света все не было. Меня догнали, вернули домой. Вскоре я узнал, что дорога, по которой я убежал, идет не на край света, а в Задонск, в город, такой же, как и наш, где много богатых, но еще больше бедных». Среди этих первых детских впечатлений начинал складываться художественный характер Ульянова. В них объяснение многих противоречивых черт его искусства. Если здесь, «в овраге», зародилась его романтическая мечтательность, уводившая его в мир поэтической выдумки, сказки и мифа, то отсюда же он вынес никогда не изменявшее ему чувство связи с родной ему социальной средой, здесь, среди художников и музыкантов из народа, проснулась в нем ранняя пылкость, страсть к исследованиям, воспитывалась зоркость и конкретность его художественного видения и то изящество, и тонкость красочных ощущений, которые легли в основу его изысканного и простого музыкального колорита. Собрав последние гроши, отец отвез сына в Москву и, не имея возможности отдать его в «настоящую науку», устроил, как сумел, в «мальчишки» к иконописцу. Началось для него горькое житье. Художник испытал все, что случалось со всеми такими «мальчишками». Ему шел тогда четырнадцатый год. Учения никакого не было, никто на него не обращал внимания. «Казалось, – вспоминал Ульянов, – что я уже недолго проживу на этом свете». Из этого ада его извлек земляк по Ельцу, впоследствии известный художник-реалист, Василий Никитич Мешков. Узнав от родителей Ульянова о безысходном положении их сына

(иконописцу было заплачено вперед за два года), он внезапно нагрязнул в мастерскую и, обругав хозяина, увел от него мальчика, поселил у себя и сам приготовил его к экзамену в Училище живописи и ваяния.

Встреча с В.Н. Мешковым, помогшим поступить в Училище живописи и ваяния (1889), знакомство с Н.Н. Ге и Л.Н. Толстым расширили жизненный горизонт Ульянова, началась новая жизнь. Ге не был учителем Николая Павловича в буквальном смысле этого слова, но значение Ге в формировании личности художника было огромным. Позднее, в своих воспоминаниях, называя Ге подлинным учителем, Ульянов посвящает ему взволнованные строки: «У Ге примечательно все. И эти почти античные черты лица и это какое-то особое, «античное расположение духа». Его искусство и взгляды на задачи творчества оказали немалое воздействие на младшего собрата, определив в какой-то мере процесс его формирования как художника. В беседах с Ге Ульянов учился видеть «в картинах художников-классицистов Пуссена, Клода Лоррена искусство не только растворяться в обожании природы, но и в умении подчинить ее своим замыслам и живописной воле».

По сути своей это концепция классицистического пейзажа, который в наиболее современном его варианте отличало подчеркнутое осознание закономерностей структуры природных ландшафтов. Будучи претворены в зримые образы, они обретали значимость вселенских законов. И хотя «век классицизма», казалось бы, изжил себя еще в XIX столетии, в начале XX века названное направление дало своеобразные рецидивы в искусстве, отчасти как реакция на недавнее всеобщее увлечение импрессионистическим методом. Художники как бы осознали, что круг возможностей импрессионизма не столь уж широк. Красота неповторимых мгновений не может служить исчерпывающей характеристикой мира. И, абсолютизируя способность мира к непрерывным переменам, импрессионисты упускают из виду существование вечных законов бытия природы, которые не всегда можно уловить при беглом взгляде. Они доступны лишь уму, не чуждому обобщений.

В 1897 году настоящее возрождение Ульянова началось с появления в Училище Серова. С тех пор и до смерти Серова (1911) Ульянов оставался его любимым учеником. Многие их роднило как по темпераменту, так и по взглядам на искусство. Ульянов – сдержанный художник, он не позволяет себе открытого выражения чувств. Эмоциональность, лиричность его образов всегда выражаются в формах корректных и точных. Недаром он говорил, что «рисунок есть самообладание». Он преподавал в частных художественных школах Е.Н. Званцевой и А.А. Хотяинцевой, а также вел занятия в собственной студии в Крестовоздвиженском переулке. Позднее преподавал в ЦСХПУ (1915-1918), во ВХУТЕМАСе (1918-1922), в Пречистенском практическом институте (1920) и др.

В 1904 году Ульянов познакомился с С.П. Дягилевым, сблизился с художниками «Мира искусства», вслед за чем в 1906-1908 годах последовало еще более тесное сближение с мастерами «Золотого Руна» и «Голубой Розы». В Ульяновской мастерской можно было встретить П.В. Кузнецова, Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина, М.С. Сарьяна, а также А. Белого, К.Д. Бальмонта, Вяч. Иванова, то есть тех художников и поэтов, которые сыграли важную роль в становлении нового русского искусства, в частности символизма. Вместе с П.В. Кузнецовым, М.С. Сарьяном, К.С. Петровым-Водкиным, Н.А. Тырсой и другими талантливыми мастерами он входит позднее в общество «Четыре искусства». Это общество, возникшее в 1925 году, не имело четкой программы, но зато отличалось общим стремлением его участников к тому, что в их среде получило название «живописного реализма» и что выражалось прежде всего в требовании высокой профессиональной культуры. В 1926 году в Государственной академии

художественных наук открылась персональная выставка Ульянова, приуроченная к 30-летию творческой деятельности. Спустя три года в Доме ученых также прошла выставка рисунков и акварелей мастера.

Колорит лучших ранних работ Ульянова отличается почти аскетической скупостью, быть может, не без воздействия уроков Серова, советовавшего, как рабочий прием, писать иногда только черным и белым. В скупой гамме черных, белых, серо-голубых и желтоватых тонов выполнен набросок кистью «У окна» (1900). Сила и свежесть этого эскиза возникают из простоты и непритязательности сюжета в соединении с композицией, открытой, решенной по диагонали, дающей впечатление случайности происходящего. До революции 1917 года художник периодами работал и жил в Петербурге. Много ездил по старым русским городам. Совершал поездки в 1907-1912 годах в Италию, Францию, Германию, где изучал искусство великих мастеров прошлого и создавал тонкие по настроению наброски живописных уголков Флоренции, Неаполя, Рима, Парижа.

Поездка в Италию в 1907 году послужила импульсом к увлечению античностью с ее естественным мифотворчеством, нераздельностью легенды и жизни. Во время поездки были сделаны многочисленные рисунки, показывающие, как от типично путевых, жанровых набросков на улочках и площадях Флоренции, Падуи, Равенны и многих других городов Ульянов переключается на пейзаж и постепенно нащупывает свой собственный вариант вечной темы – человек и природа. Жизнь старых итальянских городов и селений так явственно вписывается в жизнь природы, что все создаваемое человеческими руками не вступает в противоречие с ней, как если бы она сама диктовала принципы созидания «рукотворных форм». В живописных и графических вариантах пейзажей «Равенна. Пинетта» (1907), «Pineta (Пейзаж с пиниями)» (1912), «Олевано» (1910-е гг.), «На Аппиевой дороге» (1912) подчеркиваются единые принципы тектоники гор, окружающих города; человеческих жилищ, как бы вырастающих вместе с ландшафтами, родственных им по структуре. Столь же естественна и человечна старая архитектура, какой она предстает на изображениях различных уголков Равенны, Венеции, Кьоджи, Рима. Каждое из произведений являет одну из граней бытия природы и человека, а вместе они создают достаточно целостную картину мира, где люди живут без суеты и излишнего шума. Прогуливаются женщины в неизменных черных шляхах («Кьоджа»), сидят за неспешной беседой у порогов своих жилищ мужчины («Олевано»). Бредут по улицам за своими хозяевами ослики с поклажей. Здесь как бы оживают черты жизненного уклада если не античности, то по крайней мере Ренессанса. Кажется, что будто бы обретают реальность сразу нескольких временных пластов, позволяя художнику увидеть тень Данте под деревьями Пинетты на одном из графических листов. Одной из наиболее очевидных причин этого явления для художника оказывается редкая по своей долговечности стабильность жизненной среды.

Исторические бури, прошумевшие на Апеннинском полуострове, хотя и оставили свои следы на его земле, но не нарушили внешнего облика природы, его гармонии. Сохранили свой облик и старые городки. И одновременно со стабильностью среды сохранил свою непреложную значимость и стиль жизни, который был характерен для прошлого. Изменились некоторые его внешние черты, но суть осталась неизменной. И когда в картине «На Сабинских горах» (ок. 1912) череда женщин с корзинами на головах движется на фоне пологих холмов, невольно приходят на память коры-дароносицы, а торжественный ритм движений придает переноске травы с горных лугов характер ритуала, устанавливающего связь времен. При этом стабильность жизненных процессов не становится для Ульянова синонимом неподвижности,

застоя. И если порой в своих воспоминаниях о поездке в Италию он сравнивает ее с «путешествием по берегам Леты», как бы вторя словам А. Блока о старых итальянских городах, спящих «у сонной вечности в руках», то в живописи и в графике художника преобладает восприятие Италии как культурного и социального феномена, где прошлое мирно сосуществует с настоящим и где угадывается будущее, не лишаящее человека надежды на возможность жизни в гармонии с самим собой и с природой. Подобная позиция автора во многом определила и характер средств выразительности, которые он включает в свой арсенал.

В них явственно проступает желание воспользоваться уроками мастеров кватроченто, чье творчество оказалось источником вдохновения для многих русских живописцев, занятых поисками «стиля эпохи», – эпоха высокого искусства, достойного прошедших эпох. В итальянской серии Ульянов стремится к монументализации образов. Уже упомянутая выше картина «На Сабинских горах» являет собой один из ярких тому примеров. Четко ритмизированное движение фигур женщин вдоль картинной плоскости, укрупненность форм пейзажа, точно найденная мера обобщения, умелое построение пространства с помощью цвета позволяет представить эту небольшую по размерам работу в виде фрески. Слова Гераклита: «Что такое люди? Смертные боги. Что такое Боги? Бессмертные люди», – вспоминаются и перед картиной «На Сабинских горах» (1912), и перед картинами «Гефест и золотые девы» (1914), «Дионис и Ариадна» (1919), «Венера и Адонис» (1920), где действуют мифологические герои, но будто бы встреченные наяву, изображенные не в призрачном свете реминисценций, а с почти натурной убедительностью и достоверностью. И все-таки человек в античном цикле Ульянова не главенствует. Даже в самых драматичных по сюжету работах «Панический ужас» (1914) или «У лабиринта» (1922) природа настолько грандиозна, настолько первична, что поглощает и растворяет в себе все конфликты и все трагедии. Ощущение гармонии возникает, но гармонии далеко не пасторальной, а какой-то угловатой, пронзительной, «диссонирующей». Мощный и суровый пейзаж не подчиняется человеку, но и не подчиняет его себе, скорее, принимает как нечто необходимое для собственного бытия и завершенности. Их союз в «Нарциссе и Эхо» (1921) – это союз стихийного и разумного, союз лирически-напряженный и в то же время интеллектуальный, зарождающийся в драматическом контрасте огромных кристаллических глыб с припадающими к ним одинокими хрупкими фигурами.

Если же, помимо уже упомянутых работ, вызвать в памяти сложные и загадочные «Метаморфозы», где живое и неживое смещено во времени и пространстве и равно одушевлено, и тут же – гротескно-бытовую интонацию рисунков «Суд Париса. Шуточные рисунки» (1915), целомудренную гармонию «Элизиума» или «безгрешную любовь поз» в «Поясе Венеры» (1920-1923), то можно почувствовать, как много дала Ульянову античная тема и как полно и своеобразно он ее воплотил. Сказалась эта тема и на формировании общей концепции ульяновского пейзажа. Пробивают землю, и мощно устремляются ввысь стволы; пышные кроны разрастаются на наших глазах так, что перед их натиском, кажется, раздвигается пространство – такой полнокровной, исполненной жизненного импульса, мажорной до ликования предстает перед нами природа в пейзажах «Дубы», «Липы», «Пейзаж», «Лето», «Дерево» и во многих других работах 1910-1920-х годов. Трудно даже себе представить, что их автор и автор «Метаморфоз» – одно и то же лицо, столь различна интонация этих полотен: в одном случае – словно бы пронизанная пафосом утверждения, в другом – тревожная, полная неясных предчувствий и сомнений. Не менее различен и их пластический строй. Изысканная блеклая гамма голубовато-зеленых в античном цикле таила в себе особую прелесть цвета, не столько увиденного, сколько угаданного и даже «подобранного», рафинированного, постоянно

напоминающего о почти обязательном для художника-символиста перевоплощении всех средств изобразительности в музыкальную форму. И здесь Ульянов – несомненный современник В.Э. Борисова-Мусатова и П.В. Кузнецова, К.Д. Бальмонта и Вяч. Иванова.

Первое время после возвращения из Италии в поисках античности в русских ландшафтах он прибегал порой к несколько однозначным сопоставлениям пейзажных мотивов, как, например, в «Русской Кампанье» (1908). И лишь чуть позднее появляются пейзажи, где художник во главу угла поставил глубинное сходство с классическим «итальянским» пейзажем. В вариантах картины «Дубы» (1910-1930-е годы) могучие деревья, давшие ей название, выстраиваются в череду, параллельную картинной плоскости. Их мощные кроны сливаются в волнистые горизонталы. И как бы в стремлении соответствовать им обретает четкие членения пейзаж на дальнем плане. Строгая красота ландшафтов в сочетании с ритуально-торжественным характером сцен крестьянского труда возводит названную группу пейзажей в категорию «героических» в том смысле, что их пространство как бы создано для того, чтобы стать ареной действия если не героев древних легенд, то по крайней мере участников вечного круговорота бытия.

Жизнь людей, связанных с природой, обретает весомость легенды. Эта особенность жизни обитателей среднерусской полосы для Ульянова становится определяющей при выборе средств выразительности. Художник стремится найти такой вариант пластического решения «героических» пейзажей, где использование основополагающих принципов классицистического искусства не носило бы самодовлеющего характера, а корректировалось бы в соответствии с отличительными признаками культурной традиции России. Восприятие последней Ульяновым, в отличие от Италии, идет не сквозь призму профессионального искусства, а через образы народного творчества: в качестве «стилеобразующего» начала художник избирает песенный фольклор. Его образы определяют и выбор мотивов, и особенности образно-пластического строя. Женщины с ведрами на плечах движутся на фоне привольных лугов. Они плывут, как лебедушки. Хороводы девушек среди деревьев кажутся ожившей песней. Метафоричность мышления, которая была характерна для городской серии, в такой же степени присуща и ландшафтам.

Своеобразным видением встает Париж на многих живописных и графических работах художника. Он может давить безликой массой домов в «Латинском квартале» (1909), растворяться, множиться в изломанной пестроте отражений в «Парижской витрине» (1909), где, как стражи расщепленной действительности застыли манекены. Их яркая материальность, конкретность вступают в странный контраст с безликими и бесплотными изображениями мужчины и женщины на тротуаре перед витриной. Ульянов видит странность разобщенного мира, где вдруг все сместилось, где произошла «замена высокого – средним, дорогого – дешевым, величавого – обывательски «изящным» или вызывающе крикливым». Не случайно манекены в «Парижской витрине», эти воплощения современного вкуса, пародийно напоминают архаических кор – старые ценности профанируются, разрушаются. Этот процесс затрагивает не только чисто внешние черты быта, но деформируют и саму человеческую личность: в городах рождается новая «категория людей утомленных, боящихся света; сливаясь с серыми стенами домов, они печально и робко глядят на проходящих мимо бодрых людей». Под последними Ульянов подразумевает тех горожан, которые сумели принять законы новой культуры, найти себе место в жизни, но чаще всего это удается им ценой утраты индивидуальности. И рядом с людьми – «теньями» по улицам ульяновского города энергично перемещаются угловатые «стандартизированные» существа, лишь в общих чертах

напоминающие человеческий облик («Тротуар. Люди в котелках», 1916). И, обращая свой взор к русским городам, в первую очередь – к Москве и ее окрестностям, Ульянов видит в толчее их улиц еще один вариант наступления урбанизации на старый быт. При этом он явственно ощущает, что в сравнении с увиденным в Париже или Берлине вторжение новой машинной культуры в России не лишено черт значительного своеобразия, так как элементы нового наслаиваются на традиционную русскую городскую культуру, обретая от такого сопоставления парадоксальную остроту.

Ряды безликих доходных домов теснят старую архитектуру. Назойливая яркость рекламных щитов вступает в соперничество с золотыми куполами церквей. Люди толпы так же безлики, так же разобщены, как парижане. Они погружены в свой собственный мир, и на фоне их безразличного равнодушия обретают своеобразную форму огромные вывесочные часы, перевозимые куда-то в пролетке («Город», 1920), или живописец вывесок, «вознесшийся» над толпой на своей стремянке («Живописец вывесок», 1920-е годы). При этом жизнь русских городов продолжает сохранять хотя бы редкие черты устоявшегося быта. Порой это остатки старомосковского уюта, обретающие в сопоставлении с жизнью улиц черты анахронизма, как, например, воспринимается повозка с домашним скарбом и огромной пальмой в бочке, невесть, как затесавшаяся в толпу на шумном перекрестке («Город»).

И в то же время сам факт ее присутствия на картине как бы косвенно свидетельствует о том, что при всей агрессивности нового продолжают существовать «островки» исконного московского быта. За стенами мрачных казарменного типа строений есть место уютным квартирам, где может протекать жизнь, сохраняющая многие черты традиционного уклада. Но сохраняется не только освященный традицией быт. Для художника важнее то, что в России, как и в Италии, ощутима связь с культурной традицией, хотя их проявления и различны по своему содержанию. Для Италии традиция осмыслена долгими столетиями и даже тысячелетиями. Жизнь страны – это «сгусток времени», живых и ставших прошлым, но неизменно присутствующих, как в мертвых Помпеях, так и в современных Риме и Венеции. Эта жизнестойкость традиции воплотилась не только в укладе жизни народа, но и в произведениях высокого искусства. В восприятии Ульянова такая связь быта с традицией профессионального творчества оказывается определяющей. Не случайно его отношение к Италии носит несколько «книжный» характер: жизнь страны он видит сквозь призму истории искусств, в ее облике он прежде всего выделяет черты внутренней гармонии, воспетые многими поколениями итальянских художников. Пейзажи России – это прежде всего сфера деятельности человека. Ульянов часто включает в них сцены крестьянского труда и быта. Женщины переносят сено с лугов, отдыхают у стогов на сенокосе. Под сенью могучих дубов девушки водят хороводы.

Забава входит органической частью в чуть замедленные ритмы бытия на природе. Человек в этой серии пейзажей, как и в «Городе», становится своеобразной «единицей измерения». Но если в городских пейзажах «антропоцентризм» часто имеет знак «минус», то жизнь людей, близких к природе, обладает особой значимостью. И аналогично тому, как это происходило в Италии, в России подобная значимость воспринимается как следствие неизменного бытования традиций.

Одухотворенность российского пейзажа оборачивается порой античным пантеизмом, что особенно остро ощутимо в работах обширной серии «Купальщиц» (1910-1930-е годы), где обнаженные женские фигуры, привольно, расположившиеся на берегах рек и прудов, могут восприниматься и как своеобразное воплощение земных сил. Одинокая купальщица, что спускается в воду, придерживаясь за ветки дерева, кажется нимфой этого зачарованного уголка

природы. В вариантах «Элизиума» (1920-е годы) миф оживает воочию. В реальности художник различает черты особого мира, погруженного в себя, но не замкнутого в самосозерцании. Ритмы закругленных контуров деревьев и их отражений организованы таким образом, что они «завораживают» зрителя, задавая ему созерцательный настрой духа.

И не случайно художник дал этой картине название, которое вызывает в памяти созданное воображением античности царство, где души умерших достигают блаженства. Мир античности переносится на русскую почву, в обыденном уголке родной природы Ульянов сумел угадать черты величия и почти музыкальной гармонии. И здесь будет уместным вспомнить, что ульяновские записные книжки с неизменным постоянством развивают мысль о том, что «живопись – пластическое и тоническое искусство, подобное музыке». 1930-е годы – это был особенно плодотворный период в творчестве художника. В эти годы созданы основные произведения цикла «Пушкин в жизни», портрет А.С. Голубкиной, эскизы декораций и костюмов к постановке «Кармен» в Государственном оперном театре имени К.С. Станиславского. За успехи в области искусства в 1932 году Н.П. Ульянову было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. «Меня всегда тянуло к Пушкину как к источнику сложного и радостного художественного волнения», – писал Ульянов в заметке под характерным названием «Мой Пушкин». По его свидетельству, первый замысел на пушкинскую тему возник уже в 1916 году – это был карандашный эскиз, переросший через много лет в центральную композицию серии – «Пушкин с женой на придворном балу перед зеркалом».

«Мой первый пушкинский сюжет, – вспоминает художник в той же заметке, – долго меня преследовал, заставляя находить вариации, производить дополнения и поправки, обдумывать детали. Я стал втягиваться в работу и над другими мотивами из жизни поэта. В конце концов накопилось довольно много сюжетов, сделанных в разных манерах и техниках». Для Ульянова пушкинская тема была делом жизни, работой огромной и первостепенной, занимавшей его до самых последних дней. Даже беглый обзор основных композиций Ульянова показывает ряд сменяющихся образов поэта; их жизнь, их движение и составляет содержание труда художника. Старое дерево над зеркалом царскосельских вод; взобравшись на развалину его ствола, отрок поэт задумался над книгой. Прекрасно выражение его лица. Не праздная мечтательность, а мечта глубокая, сосредоточенная, пламенная овладела мальчиком.

В рисунке Ульянова «Пушкин в Михайловском» – знание всех документов, писем, воспоминаний. Но все они изучены и отставлены в сторону. Остались немногие бытовые детали – низкий потолок, переплет замерзшего окна, трепетный свет оплывающей свечи, какая-то куртка или кацавейка, наброшенная на плечи поэта. Но из писем и документов взят весь трепет тоски и одиночества, вся жадность ожидания и вся значимость возможной встречи с Пушиным и Дельвигом. Пушкин вглядывается в полузамерзшее окошко, и няня с ласковой тревогой стоит за ним, отводя в сторону свечу, чтобы можно было разглядеть что-то в ночном сумраке. Превосходен жест Пушкина, обеими руками касающегося заледеневшего окна, трепетный свет свечи, движение обеих фигур.

Голова Пушкина в полумраке, но от этого еще более заметен его сверкающий взор, а профиль, схожий с автопортретами, чертится четко на фоне белого замерзшего окна. Теплота и человечность этой сцены удивительно отвечают образам и лирической настроенности «Зимнего вечера». Образ Пушкина в Михайловском был бы не полным, если бы Ульянов остановился на этом рисунке. В Михайловском Пушкин собирал народные песни и сказки, написал «Бориса Годунова», первые главы «Евгения Онегина», прекраснейшие лирические стихотворения.

Советский художник должен был запечатлеть вечно молодой оптимизм Пушкина, его неиссякаемую творческую силу, подсмотреть, как у Пушкина поэзия расцветает из самой прозы. Цикл «Пушкин на ярмарке» («Пушкин и народ», как называл его Ульянов, подчеркивая тем его настоящее значение) состоит из ряда рисунков.

Один из этих листов – это подготовка к большой картине, другие к лубочной картинке. Характерно, что большинство рисунков этого цикла сделано в цвете. Цветовая композиция здесь служит раскрытию образа. Ее источник следует искать в народном орнаменте, росписях посуды, раскрашенных игрушках, расписных дугах, изображенных здесь же, как пестрый товар, разложенный кустарями на зеленой лужайке. В рисунках к картине дан большой открытый пейзаж заднего плана; серьезность позы, выражение лица отличают образ Пушкина; он явно дифференцирован от окружающего и поднят над ним. В рисунках к лубочной картинке образ Пушкина сливается с народом и сам становится народным. Фигура его вплетается в общий цветистый и веселый узор. Но мы узнаем его по характерному облику, загорелому лицу, веселой улыбке и красной рубахе, отмеченной в рассказах современников. В многочисленных рисунках и набросках цикла «Я помню чудное мгновение» остались только искры прекрасного замысла, волновавшего художника. Ульянов не успел воплотить его в законченном произведении. Но даже в незавершенных, и все же очаровательных рисунках он полон свежести мысли и вдохновения. Вечер. Высокое, ясное небо. В его глубине угасают края еще розового облака.

Внизу синеватая мгла, прохлада июльского вечера и аромат полей, о котором вспоминала потом Керн. На садовой скамейке, совсем на переднем плане картины, – три воздушные фигурки и поодаль, отодвинувшись, как бы вдруг увидев что-то, Пушкин. Акварель «Пушкин в Петергофе» запечатлевает редкую в жизни поэту минуту счастья. Запоминается оживленное, улыбающееся лицо Пушкина, проходящего с женой мимо фонтанов. Рисунками, изображающими «Дуэль», завершается весь цикл. Белое, снежное поле, мелкий кустарник пустырей Черной Речки. На белом снегу фигуры участников трагического финала. Не может уйти из памяти искаженное страстью и болью лицо поэта. Из ряда мерцающих образов пушкинской серии Ульянова слагается единый цельный трагический образ гениального поэта.

В начале Великой Отечественной войны он эвакуировался сначала в Нальчик, затем в Тбилиси, с 1942 года жил в Самарканде, преподавал в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова (1942-1945). Им была создана большая серия пейзажей Средней Азии, Кавказа, Закавказья. С особой проникновенностью пишет он цветущий урюк, красочную пестроту куполов среднеазиатских мечетей, густую синеву тбилисского вечера, яркую зелень парка под Нальчиком. И эти жизнеутверждающие, глубоко оптимистические произведения – дань художника тому вечному источнику вдохновения, которым он всегда так дорожил. Ульянов и в 1946-1949 годах продолжает пушкинскую серию, иллюстрирует «Горе от ума» Грибоедова и прочее. Но начатые работы и широкие планы Ульянова были оборваны смертью художника в 1949 году.

## Заключение

Таким образом, пейзажное творчество Ульянова последовательно делится на два направления: городской пейзаж и сельские ландшафты. Наиболее ранние из ульяновских пейзажей датируются 1890-1900-ми годами. Многие из них обладают несомненными художественными достоинствами. Однако есть в них и некоторая вторичность: слишком

явственно читаются порой влияния В.А. Серова («Две лошади», 1900), И.И. Левитана («Аллея», 1898). Столь откровенное использование образных и пластических находок учителей и старших современников позволяет говорить о том, что Ульянов-пейзажист в эти годы еще не совсем сформировался. Нужно было какое-то внешнее воздействие, чтобы художник смог определить для самого себя задачи поисков в данной области. Такой импульс ему дали путешествия по Италии, где он сумел познакомиться с природой и с жизнью страны, вдохновлявшими не одно поколение живописцев всех стран, и, что еще более важно, увидеть лучшие образцы искусства раннего Ренессанса. Последовавшая за этим поездка во Францию способствовала окончательной кристаллизации той нравственной позиции художника, которая стала основной для его концепции пейзажа.

К 1917 году Ульянов занимал вполне определенное место в художественной жизни Москвы. Темы городов Италии, Париж и Москва образуют особый и совершенно своеобразный ряд. Это не виды памятников и знаменитых городских сооружений и не сцены бытового жанра. В городе Ульянов выискивает углы совершенно особого характера. Он берет такие пейзажи, где архитектура подчеркнуто выдвигает свои функциональные элементы, сведенные, как и человеческие фигуры, к некоторому синтетическому безличию. Никакого ретроспективизма, никакой сентиментальной археологии не содержат в себе пейзажи Ульянова. Он останавливается чаще всего на том, что выражает динамизм архитектуры: пролеты лестниц, балконы, террасы, мосты, однородную массу зданий Парижа, друг на друга наступающие дома и церкви Москвы. Не столько стиль, сколько черты, даже пафос архитектурной конструкции чувствует художник в городе. К 1930-м годам творческий метод Ульянова выработался и окреп окончательно. Наступила эпоха зрелости его таланта. Именно в этот период были созданы основные произведения Пушкинской сюиты.

### Библиография

1. Климов М. Н.П. Ульянов // Творчество. 1963. № 2. С. 13.
2. Лаврова О.И. Николай Павлович Ульянов. 1875-1949. М.: Искусство, 1953. 56 с.
3. Лянашин В.А. Николай Павлович Ульянов. Л.: Художник РСФСР, 1976. 46 с.
4. Лукина З.В. Куприн А.В., Лебедева С.Д. Каталог выставки. Л.: Искусство, 1977. 159 с.
5. Правовойрова Л. Темы города и природы в творчестве Н.П. Ульянова 1910-1920-х годов (Из творческого наследия) // Никулина О.Р. Советская живопись. Вып. 7. М.: Советский художник, 1986. С. 231-248.
6. Annum G. Y. Digital painting evolution: A multimedia technological platform for expressivity in fine art painting //Journal of Fine and Studio Art. – 2014. – Т. 4. – №. 1. – С. 1-8.
7. DiMingo E. The fine art of positioning //The journal of business strategy. – 1988. – Т. 9. – №. 2. – С. 34.
8. Hegel G. W. F. The philosophy of fine art //Aesthetics. – Routledge, 2017. – С. 496-500.
9. Hegel G. W. F., Hegel G. W. F. Aesthetics: Lectures on fine art. – Oxford University Press, 1998. – Т. 1.
10. Lombardi T. E. The classification of style in fine-art painting. – Pace University, 2005.

### Landscape in the works of Nikolai Ulyanov

**Ol'ga N. Filippova**

Art Historian, PhD candidate,  
Saint Petersburg State University,  
199034, 7/9 Universitetskaya emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: iscusstvo0891@mail.ru

Ol'ga N. Filippova

---

**Abstract**

The famous Soviet painter, author of memoirs, essays, poems, and dramatic sketches Nikolai Pavlovich Ulyanov was a faithful student of V.A. Serov, a recognized portraitist who left descendants many images of cultural and artistic figures of his time. Sometimes individual works from the painting and graphic series "A.S. Pushkin in Life", as well as some of his theatrical works, are added to the number of his creative achievements. And although all of the above does not contradict the truth, Ulyanov's creative personality does not fit into such a tight framework. His work was multifaceted and complex in its structure; there are many aspects of it that have so far received only the most cursory attention. So, a kind of "white spot", where a lot of interesting things await the researcher, are the landscapes that the artist has worked on throughout his life. In them, he sought to express his views on the world, his creative credo. On them, along with the portrait, Ulyanov's creative method was honed. And only from their comparison does the moral position of the artist become clear, the understanding of which is largely facilitated by the sketches of theoretical articles preserved in his archives.

**For citation**

Filippova O.N. (2024) Peizazh v tvorchestve Nikolaya Ul'yanova [Landscape in the works of Nikolai Ulyanov]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (6A), pp. 11-21.

**Keywords**

Nikolay Ulyanov, landscape, creativity, famous Soviet artist, author of memoirs, essays, poems, dramatic sketches, student of V.A. Serov.

**References**

1. Annum, G. Y. (2014). Digital painting evolution: A multimedia technological platform for expressivity in fine art painting. *Journal of Fine and Studio Art*, 4(1), 1-8.
2. DiMingo, E. (1988). The fine art of positioning. *The journal of business strategy*, 9(2), 34.
3. Hegel, G. W. F. (2017). The philosophy of fine art. In *Aesthetics* (pp. 496-500). Routledge.
4. Hegel, G. W. F., & Hegel, G. W. F. (1998). *Aesthetics: Lectures on fine art* (Vol. 1). Oxford University Press.
5. Klimov M. (1963) N.P. Ul'yanov [N.P. Ulyanov]. *Tvorchestvo* [Works], 2, pp. 13.
6. Lavrova O.I. (1953) *Nikolai Pavlovich Ul'yanov. 1875-1949* [Nikolai Pavlovich Ulyanov. 1875-1949]. Moscow: Iskusstvo Publ.
7. Lenyashin V.A. (1976) *Nikolai Pavlovich Ul'yanov* [Nikolai Pavlovich Ulyanov]. Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publ.
8. Lombardi, T. E. (2005). The classification of style in fine-art painting. Pace University.
9. Lukina Z.V. (1977) *Kuprin A.V., Lebedeva S.D. Katalog vystavki* [Kuprin A.V. Lebedeva S. D. Exhibition Catalogue]. Leningrad: Iskusstvo Publ.
10. Pravoverova L. (1986) Temy goroda i prirody v tvorchestve N.P. Ul'yanova 1910-1920-kh godov (Iz tvorcheskogo naslediya) [Themes of the City and Nature in the Works of N.P. Ulyanov in the 1910-1920s (From the Creative Heritage)]. Nikulina O.R. *Sovetskaya zhivopis'. Vyp. 7* [Soviet Painting. Issue 7]. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., pp. 231-248.