

## РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ XIX ВЕКА

Картины **Василия Перова** и его необычное творчество имели огромное влияние для общества того времени, побуждающее к новому осмыслению и пониманию мира, где присутствует справедливость, добро и понимание. Отказываясь от легких тем написания картин, где художник Перов вполне вероятно мог заслужить огромную славу, он ведет закрытую жизнь, создавая произведения языком красок на полотне обличающие несправедливость в русском обществе, как Гоголь высмеивая в своих работах зажавшуюся богатую прослойку общества с ее отвратительной чванливостью и лизоблюдством. В жизни любого общества иногда наступают моменты, когда необходимо что либо менять, инициаторами этих перемен выступают отдельные личности побуждающие общество к прозрению и воспитанию добропорядочности. В русской живописи Василий Перов один из первых художников, кто раскрывает запретную среди многочисленных своих коллег тему правды того времени, заглядывая во все потаенные уголки самобытного образа жизни угнетенного народа.

Василий Григорьевич Перов краткая биография . Василий Перов родился в городе Тобольске 10 июня в 1834 году , в семье барона Георгия Криденера. Будучи незаконно рожденным сыном Криденера, в то же время Перов носил фамилию Васильев, унаследованную им от имени крестного отца. И самое удивительное, фамилия Перов, поначалу это было даже прозвище, нареченное ему его учителем по грамматике, за успешное владение пером для написания писем. Впоследствии прозвище Перов закрепилось за ним, как его, уже знакомая нам фамилия художника. В дальнейшем Перов поступает на учебу в уездную школу в городе Арзамасе, где получил первые навыки по рисованию и живописи а в 1853 году Перов приезжает в Москву и здесь поступает в училище живописи, ваяния и зодчества. Уже к 1856 году он заслуживает малую серебряную медаль, за небольшой этюд головы мальчика. В 1858 году молодого художника награждают уже большой серебряной медалью за работу Приезд станового на следствие. Все эти этапы учебы Перов много работает достигая очередной награды в 1860 году малой золотой медали за произведения Сцена на могиле и Первый чин - Сын дьяка, произведенный в коллежские регистраторы. И наконец самая главная награда, которая редко кому давалась в академии, Василий Перов получает в 1861 году большую золотую медаль за картину Проповедь в селе, получив при этом право на оплаченную академией заграничную поездку. в 1862 году Василий Перов пишет обличительное произведение, картину Чаепитие в Мытищах. в это же время художник охотно и воспользовался предоставленной возможностью предоставленной ему академией пенсионерской поездки и посещает Германию и Францию где его привлекает местная уличная жизнь, на основе этого он создает некоторые свои картины: Продавец статуэток, Савояр, Шарманщик и другие. Но все это творчество не совсем устраивало художника Перова его тянуло к родным местам, в которых он мысленно предчувствовал много интересного для создания новых своих картин.

В 1864 году Перов возвращается на родину, хотя имел полное право остаться за границей до окончания срока, предоставленного академией. В Москве он снова вливается в творчество создавая ряд картин: картина Монастырская трапеза, в которой трапезничает монастырское духовенство, картина навеяна явно подчеркнутой критикой художника к написанным в произведении персонажам и достоверностью образов священнослужителей тех времен. картина Проводы покойника, где Перов остро передает на полотне чувство горя персонажей картины, это произведение было высоко оценено Стасовым В.В., Тройка - картина демонстрирует нелегкий труд детей. Стараясь вызвать сострадание у зрителя, Перов остро подмечает в картине те жуткие времена, когда без зазрения совести детей нанимали на трудную работу за гроши. Картина Приезд гувернантки в купеческий дом, в которой художник описывает нелегкое унижительное положение наемных людей, в данном случае гувернантки,

которую надменно осматривает чета купеческой семьи, Учитель рисования, здесь художник характеризует неудачно сложившуюся судьбу его коллеги Шмелькова П. М..

На смену обличительным работам Перов пишет картины в которых художник изображает простые сценки, любимых занятий и страстных увлечений простого народа. Птицелов картина где Василий Перов показал душевный трепет заядлых птицеловов, с азартом ожидающих попадание птиц в западню, за это произведение художник получает долгожданное звание профессора. Рыболов картина - здесь Перов душевно с некоторой иронией характеризует обычного рыбака на берегу реки, страстно следящего за поплавком в ожидании затянувшегося поклева. Очень примечательна знаменитая картина Охотники на привале, которую и по сей день все очень любят, описывая действия ее героев, восторженно о картине отзываются многие охотники. В картине Перов ярко раскрывает зрителю характеры трех охотников отдыхающих на привале после интересной охоты.

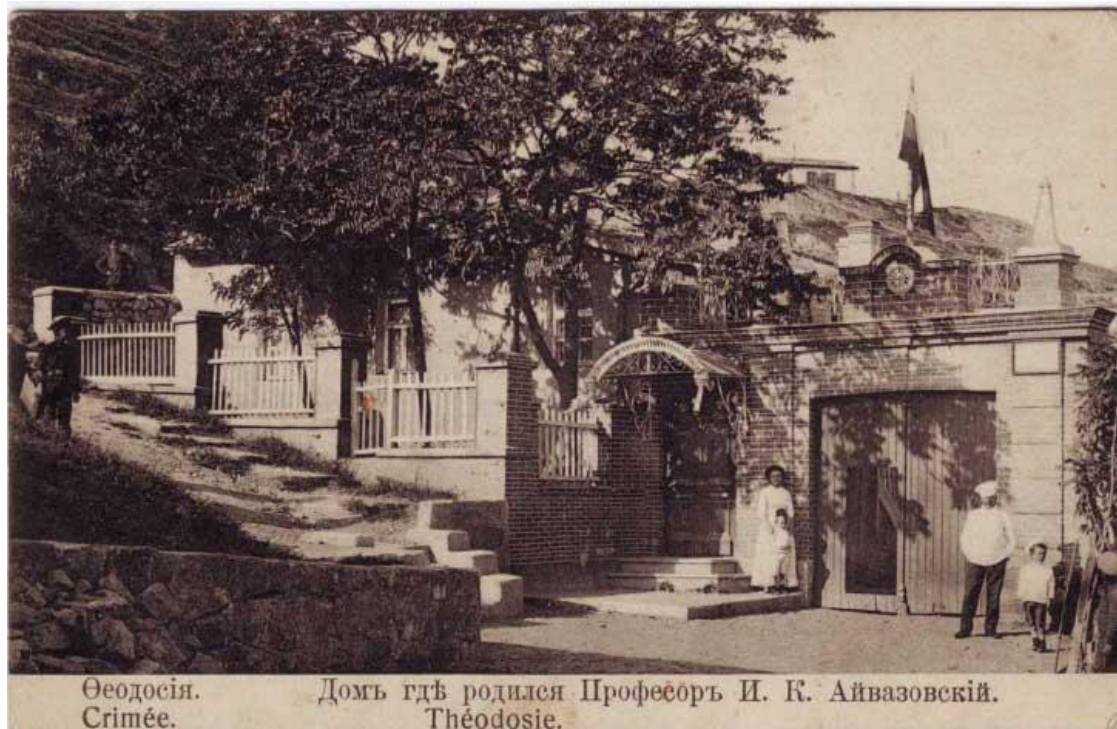
Иногда художник Перов обращается к портретному творчеству и пишет ряд портретов Борисовского А. А., друга художника врача Бессонова В. В., писателя Писемского А. Ф. и портрет композитора Рубинштейнов Н. Г. , и историка М. П. Погодина, знаменитого писателя Достоевского Ф. М. и портрет купца Камынина. В 1871 году Василий Григорьевич Перов уже имея должность профессора преподает в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в это же время критически настроенный к академическим порядкам, вступает в ряды художников передвижников, где сразу же выставляет свои картины на всеобщее обозрение, удостаиваясь, как похвал от коллег и писателей так и критики от консервативных кругов общества. в 1875 году художник пробует себя в творчестве писателя, некоторые статьи издаются в журнале Пчела, также он описывал некоторые рассказы. воспоминания из своей жизни.

Обращаясь к религиозной теме он создает несколько работ среди которых: Христос в Гефсиманском саду, Снятие с креста и Распятие. Некоторое время художник пишет картины относящиеся к русской истории среди которых, Пугачевцы, Никита Пустосвят и Плач Ярославны и др. Часть последних работ художника считалась современниками, как не совсем удавшимися, то есть работы более позднего периода уступали его ранним произведениям, да и жизнь Василия Перова складывалась не очень удачно в конце шестидесятых годов. Первым этапом неудач была смерть его жены в 1869 году, позднее он похоронил 2-х старших его детей. в 1874 году он заболевает чахоткой, которая по тем временам была просто бедствием и лечению современными медикаментами не поддавалась, болезнь прогрессировала до 10 июня 1882 года, в это время художник не выдержав мук болезни скончался.

Само собой разумеется, что живопись мирового уровня предполагает наличие большого таланта. Но особняком всегда стояли художники-маринисты. Передать эстетику «большой воды» сложно. Сложность здесь, прежде всего в том, что именно на полотнах, изображающих море, наиболее явственно ощущается фальшь.

Картины Ивана Айвазовского — подлинные шедевры. И даже не со стороны техники исполнения. На первый план здесь выходит удивительно правдивое отображение тонкого характера водной стихии. Естественно, возникает желание понять природу гениальности Айвазовского. Любая частичка судьбы была нужным и неотрывным дополнением его таланта. В этой статье мы с вами попробуем хоть на сантиметр приоткрыть двери в удивительный мир одного из самых известных маринистов в истории — Ивана Константиновича Айвазовского. Отец Ивана был человеком коммуникабельным, предприимчивым и способным. Долгое время он жил в Галиции, позже перебрался в Валахию (современную Молдавию). Возможно, некоторое время он путешествовал с цыганским табором, ведь Константин говорил на цыганском. Кроме него, кстати, этот любопытнейший человек владел польским, русским, украинским, венгерским, турецким языками.

В конце-концов, судьба занесла его в Феодосию, которая совсем недавно получила статус порто-франко. Город, в котором еще совсем недавно проживало 350 жителей превратился в оживленный торговый центр с населением в несколько тысяч человек.



Со всего юга Российской империи доставлялись грузы в Феодосийский порт, а обратно уходили товары из солнечной Греции и яркой Италии. Константин Григорьевич, небогатый, но предприимчивый успешно занялся торговлей и женился на армянке по имени Рипсима. Спустя год у них родился сын Габриэл. Константин и Рипсима были счастливы и даже начали задумывать о смене жилья — небольшой домик, построенный по приезду в город, стал тесноватым.



Но вскоре началась Гражданская война 1812 года, а вслед за ней в город пришла эпидемия чумы. В это же время в семье родился еще один сын — Григорий. Дела Константина резко пошли вниз, он разорился. Нужда была столь велика, что из дома пришлось продать почти все ценные вещи. Отец семейства занялся тяжбными делами. Ему очень помогала любимая жена — Репсима была искусной рукодельницей и часто ночи напролет вышивала, чтобы позже продать свои изделия и поддержать семью.



17 июля 1817 года на свет появился Ованнес, ставший известным всему миру под именем Ивана Айвазовского (фамилию он сменил только в 1841 году, но мы будем называть Ивана Костантиновича так уже сейчас, все-таки прославился он как Айвазовский). Нельзя сказать, что его детство было похоже на сказку. Семья была бедной и уже в 10 лет Ованнес пошел работать кофейню. Старший брат к тому времени уехал учиться в Венецию, а средний как раз получал образование в уездном училище. Несмотря на работу, душа будущего художника по-настоящему цвела в Феодосии. Неудивительно! Южный город, несмотря на все старания судьбы, не хотел лишаться своей яркости. Армяне, греки, турки, татары, русские, украинцы — мешанина традиций, нравов, языков создавали красочный фон феодосийской жизни. Но на первом плане было, конечно, море. Именно оно привносит тот самый колорит, который никому не удастся воссоздать искусственно.

Иван был очень способным ребенком — сам выучился играть на скрипке и сам же начал рисовать. Первым его мольбертом была стена отцовского дома, вместо холста он довольствовался штукатуркой, а кисть заменял кусочек угля. Удивительного мальчика заметили сразу пара видных благодетелей. Сначала на рисунки необычного мастерства обратил внимание феодосийский архитектор Яков Христианович Кох. Он же дал Ване первые уроки изобразительного искусства. Позже, услышав игру Айвазовского на скрипке, ним заинтересовался градоначальник Александр Иванович Казначеев. Произошла забавная история — когда Кох решил представить маленького художника Казначееву, тот оказался с ним уже знаком. Благодаря патронату Александра Ивановича, в 1830 Ваня поступает в Симферопольский лицей.



Следующие три года стали важной вехой в жизни Айвазовского. Учась в лицее, он отличался от других совершенно невообразимым талантом к рисованию. Мальчику было тяжело — сказывалась тоска по родным и, конечно, морю. Зато он сохранил старые знакомства и завел новые, не менее полезные. Сначала перевели в Симферополь Казначеева, а позже Иван стал вхож в дом Натальи Федоровны Нарышкиной. Мальчику разрешали пользоваться книгами и гравюрами, он постоянно работал, искал новые сюжеты и приемы. С каждым днем мастерство гения росло.

Знатные покровители таланта Айвазовского решили ходатайствовать о его приеме в Петербургскую Академию художеств, отослали в столицу лучшие рисунки. Просмотрев их, президент Академии Алексей Николаевич Оленин писал министру двора, князю Волконскому: «Молодой Гайвазовский, судя по рисунку его, имеет чрезвычайное расположение к композиции, но как он, находясь в Крыму, не мог быть там приготовлен к рисованию и живописи, чтобы не только быть посланным в чужие края и учиться там без руководства, но даже и так, чтобы поступить в штатные академисты Императорской Академии художеств, ибо на основании § 2-го прибавления к установлениям ее, вступающие должны иметь не менее 14-ти лет, рисовать хорошо, по крайней мере, с оригиналов человеческую фигуру, чертить ордена архитектуры и иметь предварительные сведения в науках, то, дабы не лишать сего молодого человека случая и способов к развитию и усовершенствованию природных его способностей к художеству, я полагаю единственным для того средством высочайшее соизволение на определение его в академию пенсионером его императорского величества с производством за содержание его и прочее 600 р. из Кабинета его величества с тем, чтобы он был привезен сюда на казенный счет».

Соизволение, которого просил Оленин, было получено когда Волконский показал рисунки лично императору Николаю. 22 июля Иван был зачислен в Академию художеств. Детство закончилось. Но Айвазовский ехал в Петербург без страха — верно чувствовал, что впереди были блистательные свершения художественного гения.

Петербургский период жизни Айвазовского интересен сразу по нескольким причинам. Конечно, немаловажную роль сыграло обучение в Академии. Талант Ивана дополнялся такими нужными академическими уроками. Но в этой статье хочется прежде всего рассказать о круге общения молодого художника. Поистине, Айвазовскому всегда везло на знакомых.

В Петербург Айвазовский приехал в августе. И хотя он был наслышан о страшной питерской сырости и холодах, летом ничего этого не ощущалось. Иван целыми днями гулял по городу. По-видимому, душа художника заполняла тоску по привычному югу прекрасными видами города на Неве. Особенно Айвазовского поражал строящийся Исаакиевский собор и памятник Петру Великому. Массивная бронзовая фигура первого императора России вызвала у художника подлинное восхищение. Еще бы! Именно Петру был обязан существованием этот чудный город.



Удивительный талант и знакомство с Казначеевым сделали Ованеса любимцем публики. Причем публика эта была очень влиятельной и не раз помогала молодому дарованию. Воробьев, первый учитель Айвазовского в Академии, сразу понял, какой талант ему достался. Несомненно, этих творческих людей сближала еще и музыка — Максим Никифорович, как и его ученик, тоже играл на скрипке.



Но со временем стало очевидно, что Айвазовский перерос Воробьева. Тогда он был направлен в качестве ученика к французскому маринисту Филиппу Таннеру. Но с иностранцем Иван не сошелся характерами и по причине болезни (то ли выдуманной, то ли настоящей) ушел от него. Вместо этого он начал работать над серией картин для

выставки. И следует признать, полотна он создал впечатляющие. Именно тогда, в 1835 году он получает серебряную медаль за работы «Этюд воздуха над морем» и «Вид на взморье в окрестностях Петербурга».

Но увы, столица была не только культурным центром, но и эпицентром интриг. Таннер пожаловался начальству на непокорного Айвазовского, мол, чего это его ученик во время болезни работал на себя? Николай I, известный приверженец дисциплины, лично распорядился убрать картины молодого художника с выставки. Это был очень болезненный удар.



Айвазовскому не давали хандрить — вся общественность яро воспротивилась бесосновательной опале. О прощении Ивана ходатайствовали Оленин, Жуковский, придворный художник Зауервейд. Сам Крылов лично приезжал утешить Ованеса: «Что, братец, француз обижает? Э-эх, какой же он... Ну, Бог с ним! Не горюй!..». В конце-концов справедливость восторжествовала — император простил молодого художника и распорядился выдать награду.



Во многом благодаря Зауервейду Иван смог пройти летнюю практику на кораблях Балтийского флота. Созданный всего лишь сто лет назад флот был уже грозной силой Российского государства. И, конечно, для начинающего мариниста нельзя было сыскать более нужной, полезной и приятной практики. Писать корабли без малейшего представления об их устройстве — преступление! Иван не гнушался общаться с матросами, выполнять мелкие поручения офицеров. А по вечерам он играл для команды на своей любимой скрипке — посреди холодной Балтики было слышно чарующее звучание черноморского юга.



Все это время Айвазовский не прекращал переписку со своим старым благодетелем Казначеевым. Именно благодаря ему Иван стал вхож в дома Алексея Романовича Томилова и Александра Аркадьевича Суворова-Рымникского, внука знаменитого полководца. На даче у Томиловых Иван даже проводил летние каникулы. Именно тогда Айвазовский познакомился с русской природой, непривычной для южанина. Но сердце художника воспринимает красоту в любом ее виде. Каждый день, проведенный Айвазовским в Питере или окрестностях, добавлял что-то новое в мироощущение будущего маэстро живописи.



В доме Томиловых собирался цвет тогдашней интеллигенции — Михаил Глинка, Орест Кипренский, Нестор Кукольник, Василий Жуковский. Вечера в такой компании были чрезвычайно интересны для художника. Старшие товарищи Айвазовского приняли его в свой круг без проблем. Демократичные тенденции интеллигенции и необычайная одаренность юноши позволили ему занять достойное место в компании друзей Томилова. По вечерам Айвазовский часто играл на скрипке на особый,

восточный манер — уперев инструмент в колено или поставив его стоймя. Глинка даже включил в свою оперу «Руслан и Людмила» небольшой отрывок, сыгранный Айвазовским.

Известно, что Айвазовский был знаком с Пушкиным и очень любил его поэзию. Смерть Александра Сергеевича была очень болезненно воспринята Ованесом, позже он специально приезжал в Гурзуф, именно в то место, где проводил время великий поэт. Не менее важной для Ивана стала встреча с Карлом Брюлловым. Недавно закончивший работу над полотном «Последний день Помпеи», он приехал в Петербург и каждый из студентов Академии страстно желал, чтобы именно Брюллов был его наставником. Айвазовский учеником Брюллова не был, но часто общался с ним лично, и Карл Павлович отмечал талант Ованеса. Нестор Кукольник посвятил Айвазовскому пространную статью именно по настоянию Брюллова. Опытный живописец видел, что последующее обучение в Академии будет для Ивана скорее регрессом — не осталось преподавателей, которые могли дать что-то новое молодому художнику. Он предложил совету Академии сократить срок обучения Айвазовского и отправить его за границу. Тем более, что новая картина «Штиль» завоевала на выставке золотую медаль. А эта награда как раз давала право на поездку за границу. Но вместо Венеции и Дрездена Ованеса отправили на два года в Крым. Едва ли Айвазовский не был рад — он снова окажется дома!

Весной 1838 года Айвазовский приезжает в Феодосию. Наконец он увидел семью, любимый город и, конечно, южное море. Безусловно, Балтика обладает своим шармом. Но для Айвазовского именно Черное море всегда будет источником самого светлого вдохновения. Даже после такой долгой разлуки с родными, художник на первое место ставит работу. Он находит время для общения с матерью, отцом, сестрами и братом — все искренне гордятся Ованесом, самым перспективным художником Санкт-Петербурга! В то же время Айвазовский напряженно работает. Он часами пишет полотна, а после уставший идет к морю. Здесь он может почувствовать то настроение, то неуловимое волнение, которое с малых лет вызывало в нем Черное море.



Вскоре в гости к Айвазовским приехал вышедший в отставку Казначеев. Он наравне с родителями радовался успехам Ованеса и первым делом попросил показать его новые рисунки. Увидев прекрасные произведения, он не медля взял художника с собой, в поездку по Южному берегу Крыма. Конечно, после столь длительной разлуки вновь оставлять семью было неприятно, но желание прочувствовать родной Крым

перевесило. Ялта, Гурзуф, Севастополь — везде находил Айвазовский материал для новых полотен. Казначеев, отбывший в Симферополь, настоятельно звал художника в гости, но тот вновь и вновь огорчал благодетеля отказом — работа превыше всего.



В это время Айвазовский познакомился с еще одним замечательным человеком. Николай Николаевич Раевский — храбрец, выдающийся командир, сын Николая Николаевича Раевского, героя обороны батареи Раевского в Бородинской битве. Генерал-лейтенант участвовал в Наполеоновских войнах, Кавказских походах. Этих двух непохожих на первый взгляд людей сблизила любовь к Пушкину. Айвазовский, с малых лет восхищавшийся поэтическим гением Александра Сергеевича, нашел в Раевском родственную душу. Долгие захватывающие разговоры о поэте закончились совершенно неожиданно — Николай Николаевич предложил Айвазовскому сопровождать его в морском походе к берегам Кавказа и посмотреть на высадку русского десанта. Это была неоценимая возможность увидеть что-то новое, да еще и на столь любимом Черном море. Ованес сразу согласился.



Конечно, эта поездка была важна в плане творчества. Но и тут были неоценимые встречи, умолчать о которых будет преступлением. На пароходе «Колхида» Айвазовский познакомился со Львом Сергеевичем Пушкиным, братом Александра. Позже, когда пароход присоединился к основной эскадре, Иван познакомился с людьми, которые для художника-мариниста были неисчерпаемым источником вдохновения.

Перейдя с «Колхиды» на линкор «Силистрия», Айвазовский был представлен Михаилу Петровичу Лазареву. Герой России, участник знаменитого Наваринского сражения и первооткрыватель Антарктиды, новатор и грамотный командир, он живо заинтересовался Айвазовским и лично предложил тому перейти с «Колхиды» на «Силистрию» для изучения тонкостей флотского дела, которые, несомненно, пригодились бы ему в работе. Казалось бы куда дальше: Лев Пушкин, Николай Раевский, Михаил Лазарев — некоторые за всю жизнь не встретят даже одного человека такого масштаба. Но у Айвазовского совершенно другая судьба. Позже его познакомили с Павлом Степановичем Нахимовым, капитаном «Силистрии», будущим командиром русского флота в Синопском сражении и организатором героической обороны Севастополя. В этой блистательной компании совершенно не терялся молодой

пока Владимир Алексеевич Корнилов, будущий вице-адмирал и капитан известного парусника «Двенадцать апостолов». Айвазовский с совершенно особой страстью работал в эти дни: обстановка была уникальной. Теплое окружение, любимое Черное море и изящные корабли, которые можно было изучать сколько душа пожелает.

Но вот пришло время высадки. Айвазовский лично хотел принять в ней участие. В последний момент обнаружили, что художник совершенно безоружен (еще бы!) и ему выдали пару пистолетов. Так Иван и спустился в десантную шлюпку — с портфелем для бумаг и красок и пистолетами за поясом. Хотя его шлюпка в числе первых причалила к берегу, лично Айвазовский бой не наблюдал. Через несколько минут после высадки был ранен приятель художника — мичман Фредерикс. Не найдя врача, Иван сам оказывает раненому помощь, а потом на шлюпке доправляет на корабль. Но по возвращению на берег Айвазовский видит, что сражение почти окончилось. Он не медля ни минуты принимается за работу. Впрочем, передадим слово самому художнику, который в журнале «Киевская старина» описывал высадку почти сорок лет спустя — в 1878 году: «...Берег, озаренный заходящим солнцем, лес, далекие горы, флот, стоящий на якоре, катера, снующие по морю, поддерживают сообщение с берегом... Миновав лес, я вышел на поляну; здесь картина отдыха после недавней боевой тревоги: группы солдат, сидящие на барабанах офицеры, трупы убитых и приехавшие за уборкой их черкесские подводы. Развернув портфель, я вооружился карандашом и принялся срисовывать одну группу. В это время какой-то черкес бесцеремонно взял у меня портфель из рук, понес показывать мой рисунок своим. Понравился ли он горцам — не знаю; помню только, что черкес возвратил мне рисунок выпачканным в крови... Этот «местный колорит» так и остался на нем, и я долгое время берег это осязаемое воспоминание об экспедиции...».



Какие слова! Художник увидел все — берег, заходящее солнце, лес, горы и, конечно, корабли. Чуть позже он написал одну из лучших своих работ «Десант у Субаши». А ведь этому гению угрожала смертельная опасность во время высадки! Но Судьба берегла его для дальнейших свершений. Во время отпуска Айвазовского ждало еще путешествие по Кавказу, и напряженная работа над превращением этюдов в настоящие полотна. Но он справился с честью. Как и всегда, впрочем.

Вернувшись в Петербург, Айвазовский получил звание художника 14 класса. Обучение в Академии закончилось, Ованес перерос всех своих учителей и ему дали возможность путешествовать по Европе, естественно, с государственным содержанием. Уезжал он с легкой душой: заработки позволяли помогать родителям, да и самому жить достаточно комфортно. И хотя сначала Айвазовский должен был посетить Берлин, Вену, Триест, Дрезден — больше всего его тянуло в Италию. Там было столь любимое южное море и неуловимая магия Апеннин. В июле 1840 года Иван Айвазовский со своим другом и однокашником Василием Штернбергом отправились в Рим.



Эта поездка в Италию была очень полезной для Айвазовского. Он получил уникальную возможность изучать работы великих итальянских мастеров. Часами он простаивал у полотен, срисовывал их, пытаясь понять тот тайный механизм, который делал творения Рафаэля и Боттичелли шедеврами. Старался бывать во многих

интересных местах, например, доме Колумба в Генуе. А какие пейзажи он находил! Апеннины напоминали Ивану его родной Крым, но со своим, другим шармом. Да и чувства родства с землей не было. Зато сколько возможностей для творчества — ну а Айвазовский всегда пользовался возможностями ему предоставленными. О уровне мастерства художника красноречиво говорит примечательный факт: картину “Хаос” захотел купить сам Папа Римский. Кто-кто, а понтифик привык получать только лучшее! Сметливый художник отказался от оплаты, просто подарив “Хаос” Григорию XVI. Папа не оставил его без награды, вручив золотую медаль. Но главное — это эффект подарка в мире живописи — имя Айвазовского прогремело на всю Европу. В первый, но далеко не последний раз.





Кроме работы, однако, у Ивана была еще одна причина посетить Италию, точнее Венецию. Именно там на острове св. Лазаря жил и работал его брат Габриэль. Пребывая в сане архимандрита, он занимался исследовательской работой и преподаванием. Встреча братьев прошла тепло, Габриэль много расспрашивал о Феодосии и родителях. Но вскоре они расстались. В следующий раз они встретятся в Париже через несколько лет. В Риме Айвазовский познакомился с Николаем Васильевичем Гоголем и Александром Андреевичем Ивановым. Даже здесь, на чужой земле, Иван умудрялся находить лучших представителей земли русской!





В Италии проходили и выставки картин Айвазовского. Публика неизменно приходила в восхищение и живо интересовалась этим молодым русским, который сумел передать всю теплоту юга. Все чаще Айвазовского стали узнавать на улицах, приходили к нему в мастерскую и заказывать работы. “Неаполитанский залив”, “Вид на Везувий в лунную ночь”, “Вид на Венецианскую лагуну” — эти шедевры были квинтэссенцией итальянского духа пропущенного через душу Айвазовского. В апреле 1842 года он отсылает часть картин в Петербург и уведомляет Оленина о намерении посетить Францию и Нидерланды. Иван уже не просит разрешения на поездку — ему

хватает денег, он громко заявил о себе и будет радушно принят в любой стране. Просит только об одном — чтобы его жалование отправили матери.

Картины Айвазовского были представлены на выставке в Лувре и настолько поразили французов, что ему была вручена золотая медаль французской Академии. Но одной Францией он не ограничился: Англия, Испания, Португалия, Мальта — везде, где можно было увидеть столь дорогое сердцу море, художник побывал. Выставки пользовались успехом и Айвазовского единодушно осыпали комплиментами критики и неискушенные посетители. Больше не было недостатка в деньгах, но Айвазовский жил скромно, отдаваясь работе в полной мере.



Не желая затягивать свой вояж, уже в 1844 году он возвращается в Санкт-Петербург. 1 июля его награждают орденом святой Анны 3 степени, а в сентябре того же года Айвазовский получает звание академика Петербургской Академии художеств. Кроме того, его причисляют к Главному Морскому штабу с правом ношения мундира! Мы-то знаем с каким пиететом относятся моряки к чести мундира. А тут его носит штатский, да еще и художник! Тем не менее это назначение приветствовали в Штабе, а Иван Константинович (можно его уже и так называть — художник с мировым именем как-никак!) пользовался всеми возможными привилегиями этой должности. Он требовал чертежи кораблей, для него стреляли корабельные пушки (чтобы он мог лучше рассмотреть траекторию ядра), Айвазовский даже участвовал в маневрах в Финском заливе! Словом, не просто отбывал номер, а работал прилежно и с желанием. Естественно, полотна были тоже на уровне. Скоро картины Айвазовского стали украшать резиденции императора, дома знати, государственные галереи и частные коллекции.



Следующий год был очень напряженным. В апреле 1845 года Ивана Константиновича включили в состав русской делегации, которая направлялась в Константинополь. Побывав в Турции, Айвазовский был сражен красотами Стамбула и прекрасным побережьем Анатолии. Через некоторое время он вернулся в Феодосию, где купил земельный участок и начал строить свой дом-мастерскую, который спроектировал лично. Многие не понимают художника — любимец государя, популярный художник, почему бы не жить в столице? Или за границей? Феодосия ведь дикая глушь! Но Айвазовский так не считает. Он устраивает в новопостроенном доме выставку своих картин, над которыми работает денно и нощно. Многие гости отмечали, что несмотря на вроде бы домашние условия, Иван Константинович осунулся и побледнел. Но, несмотря ни на что, Айвазовский заканчивает работу и отправляется в Петербург — он все же служивый человек, нельзя относиться к этому безответственно!



Смотрите «Девятый вал» с высоким разрешением.

В 1846 году Айвазовский прибыл в столицу и остался там на несколько лет. Причиной тому были постоянные выставки. С периодичностью в пол-года они проходили то в Питере, то в Москве в совершенно разных местах, то денежные, то бесплатные. И на каждой выставке обязательно было присутствие Айвазовского. Он получал благодарности, заходил в гости, принимал подарки и заказы. Свободное время

в этой суতোлке выдавалось редко. Была создана одна из самых известных картин — “Девятый вал”.

Но стоит заметить, что в Феодосию Иван все же ездил. Причина этого была архиважная — в 1848 году Айвазовский женился. Неожиданно? До 31 года у художника не было возлюбленной — все его эмоции и переживания оставались на полотнах. А тут такой неожиданный шаг. Впрочем, южная кровь горячая, да и любовь вещь непредсказуемая. Но еще более удивительна избранница Айвазовского — простая служанка Юлия Грейс, англичанка, дочь лейб-медика, служившего императору Александру. Конечно, этот брак не прошел незамеченным в светских кругах Петербурга — многие удивлялись выбору художника, многие его откровенно критиковали. Устав, по-видимому от пристального внимания к своей личной жизни, Айвазовский с супругой и в 1852 году уезжает домой, в Крым. Дополнительной причиной (или может основной?) было то, что младшей дочери Ивана Константиновича, Елене было уже три года, а младшей Марии — всего год. В любом случае, Айвазовского ждала Феодосия.



Дома художник пытается организовать художественную школу, но получает от императора отказ в финансировании. Вместо этого он вместе с женой начинает археологические раскопки. В 1852 году в семье рождается третья дочь — Александра. Не оставляет Иван Константинович, конечно, и работу над картинами. Но в 1854 году в Крыму высаживается десант, Айвазовский спешно увозит семью в Харьков, а сам возвращается в осажденный Севастополь к давнему знакомому Корнилову. Но тот приказывает художнику покинуть город, спасая его от возможной гибели. Айвазовский повинуется. Вскоре война заканчивается. Для всех, но не для Айвазовского — он еще несколько будет писать блистательные картины на тему Крымской войны.

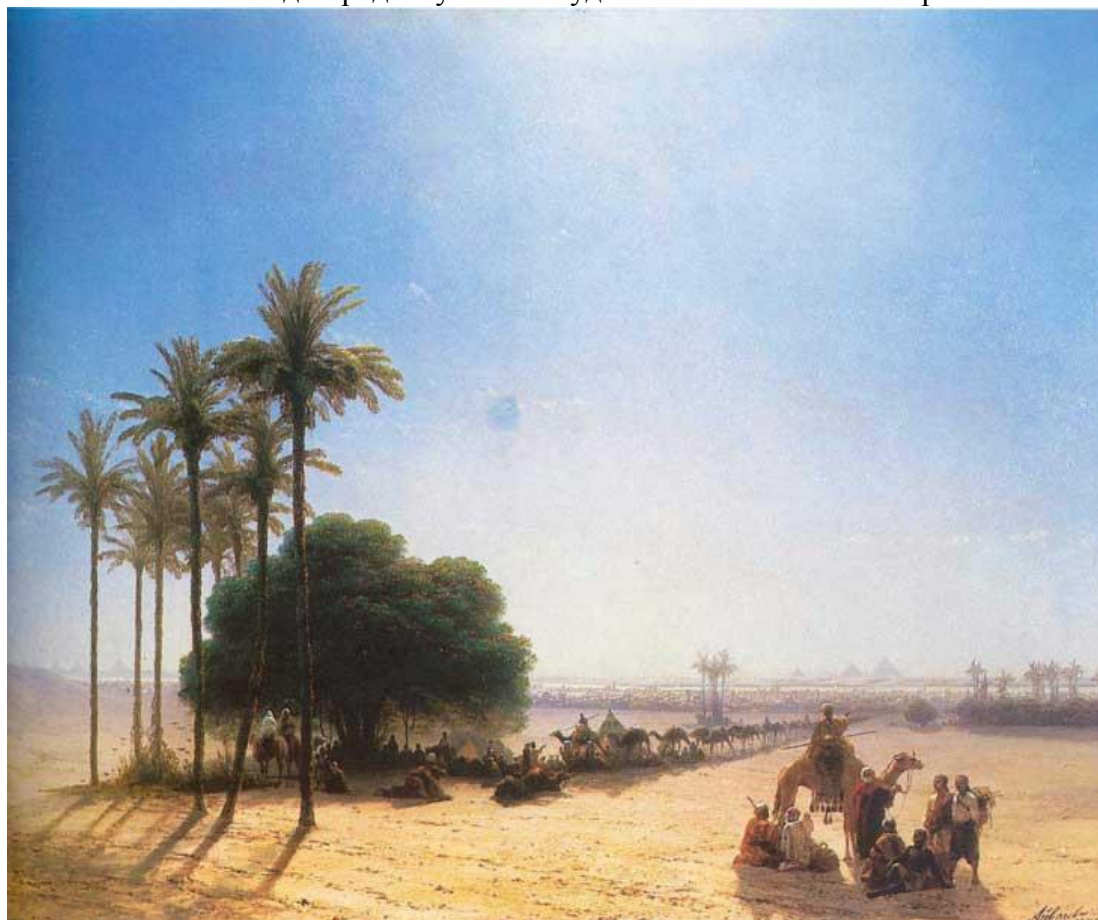


*И. К. Айвазовский и Ю. Я. Гревс с дочерьми  
(слева направо: Александра, Мария, Елена, Жанна)*

Последующие годы проходят в сумятице. Айвазовский регулярно ездит в столицу, занимается делами Феодосии, едет в Париж на встречу с братом, открывает там школу художеств. В 1859 рождается четвертая дочь — Жанна. Но Айвазовский постоянно занят. Несмотря на разъезды, больше всего времени отнимает творчество. В этот период создаются картины на библейские темы, батальные полотна, которые регулярно появляются на выставках — в Феодосии, Одессе, Таганроге, Москве, Петербурге. В 1865 году Айвазовский получает орден Св. Владимира 3 степени.

Но Юлия недовольна. Зачем ей ордена? Иван игнорирует ее просьбы, она не получает должного внимания и в 1866 году отказывается возвращаться в Феодосию. Распад семьи Айвазовский переживал тяжело, и чтобы отвлечься — весь уходит в работу. Он пишет картины, путешествует по Кавказу, Армении, уделяет все свободное время студентам своей художественной академии. В 1869 году он едет на открытие Суэцкого канала, в этом же году устраивает очередную выставку в Санкт-Петербурге, а в следующем получает титул действительного статского советника, который соответствовал званию адмирала. Уникальный случай в русской истории! В 1872 году

ему предстоит выставка во Флоренции, к которой он готовится несколько лет. Зато эффект превзошел все ожидания — он был избран почетным членом Академии изящных искусств, а его автопортрет украсил галерею дворца Питти — Петр Константинович встал в один ряд с лучшими художниками Италии и мира.



Через год, устроив очередную выставку в столице, Айвазовский уезжает в Стамбул по личному приглашению султана. Этот год выдался плодотворным — для султана было написано 25 полотен! Искренне восхищенный турецкий правитель жалует Петру Константиновичу орден Османие второй степени. В 1875 году Айвазовский покидает Турцию и направляется в Петербург. Но по пути он заезжает в Одессу — повидаться с женой и детьми. Поняв, что теплоты от Юлии ждать не приходится, он предлагает ей вместе с дочерью Жанной в следующем году отправиться в Италию. Жена принимает предложение. Во время путешествия супруги посещают Флоренцию, Ниццу, Париж. Юлии приятно появляться с мужем на светских приемах, Айвазовский же считает это второстепенным и все свободное время посвящает работе. Поняв, что былого супружеского счастья не вернуть, Айвазовский просит церковь разорвать брак и в 1877 году его просьбу удовлетворяют. Вернувшись в Россию, он едет в Феодосию вместе с дочерью Александрой, зятем Михаилом и внуком Николаем. Но обжиться на новом месте дети Айвазовского не успели — началась очередная русско-турецкая война. В следующем году художник отправляет дочь с мужем и сыном в Феодосию, а сам едет за границу. На целых два года. Он побывает в Германии и Франции, навестит вновь Геную, будет готовить картины для выставок в Париже и Лондоне. Постоянно выискивает перспективных художников из России, отправляя прошения в Академию об их содержании. Болезненно он воспринял известие о смерти брата в 1879 году. Чтобы не хандрить — по привычке ушел в работу.

Вернувшись на Родину в 1880 году, Айвазовский сразу же едет в Феодосию и начинает строительство специального павильона для картинной галереи. Он проводит много времени с внуком Мишей, подолгу гуляя с ним, аккуратно прививает

художественный вкус. Каждый день несколько часов Айвазовский посвящает ученикам художественной академии. Он работает вдохновенно, с необычайным для возраста энтузиазмом. Но и требует со студентов много, строг с ними и немногие выдерживают учебу у Ивана Константиновича.





В 1882 году случилось непостижимое — 65-летний художник женился второй раз! Избранницей его стала 25-летняя Анна Никитична Бурназян. Поскольку Анна недавно овдовела (собственно, именно на похоронах ее мужа на нее обратил внимание Айвазовский), художнику пришлось немного обождать, прежде чем делать предложение замужества. 30 января 1882 года Симферопольской св. Успенской церкви “действительный статский советник И. К. Айвазовский, разведенный по указу Эчмиадзинского синоида от 30 мая 1877 г. N 1361 с первой женой от законного брака, вступил вторично в законный брак с женой феодосийского купца вдовой Анной Мгртчян Сарсизовой, оба армяно-григорианского исповедания”. Вскоре супруги едут в Грецию, где Айвазовский опять работает, в том числе пишет портрет жены. В 1883 году он постоянно пишет письма министрам, защищая Феодосию и всячески доказывая, что ее расположение как нельзя лучше подходит для постройки порта, а чуть позже ходатайствует о замене городского священника. В 1887 году выставка картин русского художника проходит в Вене, на которую, правда, он не поехал, оставшись в Феодосии. Вместо этого он отдает все свободное время творчеству, жене, ученикам, строит картинную галерею в Ялте. С помпой было отпраздновано 50-летие художественной деятельности Айвазовского. Весь высший свет Санкт-Петербурга пришел приветствовать профессора живописи, ставшего одним из символов русского искусства.

В 1888 году Айвазовский получает приглашение посетить Турцию, но не едет по политическим мотивам. Тем не менее несколько десятков своих картин он отправляет в Стамбул, за что султан заочно награждает его орденом Меджидие первой степени. Через год художник с супругой отправляется на персональную выставку в Париж, где его награждают орденом Иностранного легиона. На обратном пути супружеская чета все-таки заезжает в так любимый Иваном Константиновичем Стамбул. В 1892 году Айвазовскому исполняется 75. И он едет в Америку! В планах художника освежить свои впечатления от океана, увидеть Ниагару, посетить Нью-Йорк, Чикаго, Вашингтон и презентовать свои картины на Всемирной выставке. И все это на восьмом десятке! Ну сиди себе в чине статского советника в родной Феодосии в окружении внуков и молодой жены! Нет, Иван Константинович прекрасно помнит благодаря чему он поднялся так высоко. Трудолюбие и фантастическая преданность делу — без этого

Айвазовский перестанет быть самим собой. Впрочем, надолго в Америке он не задержался и в том же году вернулся домой. Вернулся чтобы работать. Таков уж был Иван Константинович.



И совершенно неудивительно, что в мир иной он отошел сидя перед мольбертом. Это случилось 19 апреля (2 мая) 1900 года. Великий Айвазовский ушел, но оставил нам самое ценное — отпечаток своей души, который можно найти на каждом полотне великого мастера.

Шишкин (Иван Иванович) - один из даровитейших русских пейзажистов, живописец, рисовальщик и гравёр-аквафортист, сын купца, родился 13 (25 по нов. стилю - прим. авт. сайта) января в Елабуге (Вятской губ.) в 1832 г., двенадцати лет от роду был определен в ученики 1-ой казанской гимназии, но, дойдя в ней до 5-го класса, оставил ее и поступил в московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Окончив курс этого заведения, он с 1857 г. продолжал свое образование в академии художеств, где числился учеником проф. С. М. Воробьева.

Не довольствуясь занятиями в стенах академии, Шишкин в это время усердно рисовал и писал этюды с натуры в окрестностях СПб, и на о-ве Валааме, чрез что приобретал все большее и большее знакомство с ее формами и умение точно передавать ее карандашом и кистью. Уже в первый год пребывания его в академии были присуждены ему две малые серебряные медали за классный рисунок и за вид в окрестностях СПб.

В 1858 г. он получил большую серебряную медаль за вид на Валааме, в 1859 г. - малую золотую медаль за пейзаж из окрестностей СПб. и, наконец, в 1860 г. - большую золотую медаль за два вида местности Кукко, на Валааме. Приобретя, вместе с этою последнею наградою, право на поездку за границу в качестве пенсионера академии, он отправился в 1861 г. в Мюнхен, посещал там мастерские известных художников, между прочим мастерские Бено и Франца Адамов, пользовавшихся большою популярностью, а затем, в 1863 г., перебрался в Цюрих, где, под руководством проф. Коллера, считавшегося тогда одним из лучших изобразителей животных, срисовывал и писал последних с натуры. В Цюрихе Шишкин попробовал впервые гравировать крепкою водкою. Отсюда он сделал экскурсию в Женеву с целью ознакомиться с работами Диде и Калама, а потом переехал в Дюссельдорф и написал там по заказу Н. Быкова "Вид в окрестностях этого города" - картину, которая, будучи прислана в СПб., доставила художнику звание академика.

За границую, помимо живописи, он много занимался рисунками пером;

произведения его в этом роде приводили в удивление иностранцев, и некоторые были помещены в дюссельдорфском музее рядом с рисунками первоклассных европейских мастеров. Затосковав по отечеству, Шишкин, в 1866 г., возвратился в СПб. до истечения срока своего пенсионерства. С той поры он нередко предпринимал путешествия с художественною целью по России, почти ежегодно выставлял свои произведения сначала в академии, а потом, после того, как учредилось товарищество передвижных выставок, на этих выставках производил рисунки пером, и с 1870 г., примкнув к образовавшемуся в СПб. кружку аквафортистов, принялся снова за гравирование крепкою водкою, которое уже не покидал до конца своей жизни, посвящая ему почти столько же времени, сколько и живописи.

Все эти работы с каждым годом увеличивали за ним репутацию одного из лучших русских живописцев пейзажа и бесподобного, в своем роде, аквафортиста. В 1873 г. академия возвела его в звание профессора за приобретенную ею мастерскую картину "Лесная глушь".

После вступления в действие нового устава академии, в 1892 г. Шишкин был приглашен руководить ее учебной пейзажной мастерской, но, по различным обстоятельствам, исполнял эту должность недолго. Он умер скоропостижно, 8 марта 1898 г.

Среди русских пейзажистов Шишкин бесспорно принадлежит место самого сильного рисовальщика.

Во всех своих произведениях он является удивительным знатоком растительных форм, воспроизводящим их с тонким пониманием как общего характера, так и мельчайших отличительных черт всякой породы деревьев, кустов и трав. Брался ли он за изображение соснового или елового леса, отдельные сосны и ели, точно так же, как и их совокупность, получали у него свою истинную физиономию, без всяких прикрас или убавок, - тот вид и с теми частностями, которые вполне объясняются и обуславливаются почвою и климатом, где художник заставлял их расти. Изображал ли он дубы или березы, они принимали у него донельзя правдивые формы в листе, ветвях, стволах, корнях и во всех подробностях. Самая местность под деревьями - камни, песок или глина, неровности почвы, поросшие папоротниками и другими лесными травами, сухие листья, хворост, валежник и пр. - получала в картинах и рисунках Шишкина вид совершенной действительности. Но эта реалистичность нередко вредила его пейзажам: во многих из них она заслоняла собою общее настроение, сообщала им характер картин, задуманных не с целью возбудить в зрителе то или другое чувство, а случайных, хотя и превосходных этюдов.

Должно также заметить, что с Шишкиным повторилось то, что бывает почти со всяким особенно сильным рисовальщиком: наука форм далась ему в ущерб для колорита, который, не будучи у него слабым и не гармоничным, все-таки не стоит на одном уровне с мастерским рисунком. Поэтому талант Шишкина иногда гораздо ярче выказывается в одноцветных рисунках и офортах, чем в таких работах, в которых он пользовался многими красками. Картины и рисунки его столь многочисленны, что указание даже на важнейшие из них заняло бы слишком много места; особенно много разошлось их между любителями искусства после устроенной в 1891 г. ретроспективной выставки работ художника за сорок лет его деятельности и распродажи после его смерти того, что осталось в его мастерской.

Достаточно будет упомянуть о Шишкинских произведениях, находящихся в публичных коллекциях. Всего богаче ими московская Третьяковская галерея. В ней имеются картины: "Рубка леса", "Полдень в окрестности Москвы", "Сосновый лес", "Горелый лес", "Рожь", "Дебри", "Пасека", "Еловый лес" и "Утро в сосновом лесу", и, кроме того, семнадцать мастерских рисунков. Музей имп. Александра III владеет картинами: "Корабельная роща", "Полянка с соснами", "Лесная глушь" и "Поляна", пятью этюдами и двумя рисунками. В московский публичный музей недавно

поступили, по завещанию К. Солдатенкова, картина "Вид в окрестностях Москвы" и один рисунок.

Загадки биографии Архива Ивановича Куинджи начинаются еще с даты его рождения. В архивах хранятся сразу три его паспорта, и какой же из них наиболее подлинный, не ясно до сих пор. В одном из них рождение отмечено 1841 годом, во втором - 1842-м, а в третьем - 1843-м. Наиболее вероятная дата рождения - 1842 год. К такому выводу склоняют документы, в разное время выданные Куинджи управой города Мариуполя, в котором он родился, Советом Академии художеств и другими учреждениями.

Предки Куинджи проживали в предгорной части Крыма в районе Бахчисарая и занимались хлебопашеством. Греческая христианская община, окруженная поселениями татар, постоянно испытывала на себе их давление. Греки не были отуречены, но многие усвоили татарский язык и приняли турецкие фамилии. Куинджи по-турецки «золотых дел мастер». Очевидно, кто-то в родне Куинджи был ювелиром. В метрике он значился под фамилией Еменджи, что означает «трудовой человек». Понятие «трудовой человек» не расходится с профессией отца Архипа Ивановича - Ивана Христофоровича, сапожника, занимавшегося к тому же хлебопашеством. А.И. Менделеева вспоминает слова самого художника, будто фамилия его Шаповалов. Это, видимо, результат недоразумения. Шаповалова - девичья фамилия жены Архипа Ивановича, носившей также и татарскую фамилию Кетчерджи. Куинджи считал себя русским, предками своими называл греков, которые со времен античности населяли Причерноморское побережье Крыма. Они стойко сохраняли православную веру и культуру от турецкой и татарской ассимиляции. После завоевания Екатериной II Тавриды часть греков была переселена в степи реки Кальчика (Калки), где некогда произошла жестокая битва русских с татарами. Кстати говоря, переселение было поручено воинским подразделениям во главе с А.В. Суворовым. Так предки Куинджи оказались в городе Павловске, где греческая колония существовала с 1770 года. В 1780 году Павловск переименовали в Мариуполь. Здесь, в Мариупольском предместье Карасевке, родился будущий художник. В 1845 году неожиданно умер отец, вскоре и мать. Осиротевшие дети воспитывались у брата и сестры умершего Ивана Христофоровича. Юному Архипу не довелось получить образование. Родственники пытались обучить его грамоте у преподавателя, слегка знавшего греческую грамматику. После этого «домашнего» обучения Архипа отдали в городскую школу. По воспоминаниям школьного товарища Куинджи - Каракаша, Архип учился плохо, зато рисовал постоянно.

К десятилетнему возрасту «курс наук» был завершен. Началась трудовая жизнь. Видно, семья дяди жила бедно, если малолетнего Архипа определили к подрядчику по строительству церкви - Чабаненко. Мальчику выдали карандаш и книги для ведения подсчета приема кирпича. Архип, вовсе не увлеченный строительным делом, постоянно рисовал в книге. У окружающих вызвал восхищение портрет церковного старосты Бибелли, удивлявший редким сходством. От строительного подрядчика Куинджи перешел к хлеботорговцу Аморетти в новой для него роли прислуги, комнатного мальчика. По всей видимости, и здесь юный Куинджи поражал окружающих своими рисунками, ибо знакомый Аморетти, хлеботорговец Дуранте, посоветовал Архипу отправиться в Феодосию к знаменитому Айвазовскому. Куинджи прибыл в тихую Феодосию, по-видимому, летом 1855 года. Юноша был поражен Черным морем, экзотической красотой земли, где некогда жили его предки.

С высоты открывалось море. Цвет его был разным. В одно и то же время тусклозеленым у побережья, изумрудным с серыми полосами - вдали. Айвазовского в это время в Феодосии не было. Устройством Куинджи занялся Адольф Фесслер, ученик и копиист Айвазовского. Жил Архип во дворе под навесом в

ожидании маэстро. Коренастый юноша с копной густых черных волос и сладкими черносливыми глазами показался окружающим застенчивым малым. Вид его, если нельзя назвать комичным, безусловно, был необычен. Обращали на себя внимание выгоревшая рубашка и особенно жилет. Ставшие короткими панталоны в крупную клетку пузырились на коленях. Голову прикрывала соломенная шляпа. Таким запомнила Куинджи дочь Айвазовского. Приезд в Феодосию имел для Архипа огромное значение. Впервые он соприкоснулся с настоящим искусством, которое его поразило и восхитило.

Профессиональная среда, которую олицетворял пока что один Фесслер, заставила серьезно взглянуть на труд художника. Фесслер давал некоторые указания в живописи. Приезд Айвазовского не внес существенных изменений в жизнь Куинджи. Мастер доверил начинающему художнику лишь тереть краски, а однажды - окрасить забор. Существует другая версия (возможно, она относится к 1865 году, когда Айвазовский открыл мастерскую для желающих учиться под его руководством), согласно которой Куинджи четыре месяца копировал картины мариниста под наблюдением Фесслера. Во всяком случае, в 1855 году, не получив, видимо, поддержки великого мариниста, юный Куинджи вернулся в Мариуполь, где поступил ретушером к местному фотографу. Но вскоре переехал в Одессу, где прожил два или три года, также работая ретушером в фотографии. Вероятно, шумная Одесса привлекла внимание активной художественной жизнью. В городе имелось Общество изящных искусств. В 1865 году при нем основана была рисовальная школа. Однако в числе учеников имени Куинджи не значится. По некоторым сведениям, в начал 1860-х годов (а вернее, не позднее 1866) Куинджи переехал в Петербург, рассчитывая поступить в Академию художеств. Однако учеником Академии он так и не стал. В его личном деле хранится экзаменационный лист, относящийся к лицам, «подвергавшимся словесному испытанию для получения различных академических званий». Очевидно, Куинджи был «вольноприходящим» и самостоятельно готовился к сдаче экзамена.

В это время он познакомился с учениками Академии: Ильей Репиным, Виктором Васнецовым, Константином Савицким, Василием Суриковым и другими художниками, ставшими его приятелями.

В 1868 году Куинджи сделал попытку получить звание свободного художника. Он выставил на конкурс картину *Татарская деревня при лунном освещении на южном берегу Крыма*, которую, как он сообщил, писал с натуры. В картине явно просматривается влияние Айвазовского. В то время он опять работал ретушером. Кстати, в юные годы ретушерами работали многие известные художники, к примеру, Виктор Васнецов и Иван Крамской.

Позже Николай Рерих вспоминал слова Куинджи: «Когда я служил ретушером в фотографии, работа продолжалась от десяти до шести, но зато все утро от четырех до десяти было в моем распоряжении». Пятнадцатого сентября 1868 года Совет Академии художеств удостоил Куинджи звания свободного художника. Но получить диплом он мог только после сдачи экзаменов. Сделать это было довольно трудно, так как Куинджи не имел никакого образования. Посему он подал в Академический Совет прошение (30 августа 1869 года) о присвоении ему степени классного художника: «Прося о сем, имею честь присовокупить, что не был учеником Академии и, не слушав читающих лекций, нахожусь в крайнем затруднении относительно требующегося экзамена из вспомогательных предметов Академического курса, почему и осмеливаюсь просить небольшого снисхождения, а именно - разрешить мне держать экзамен из одних лишь главных и специальных предметов...». Разрешение было дано, и Куинджи занялся подготовкой к экзаменам. В это время он жил на углу 5-й Линии и Большого проспекта Васильевского острова на квартире

Мазановой, где квартировали многие ученики Академии. Кухмистерская ее была превращена в своеобразный дискуссионный клуб. Жена Репина Н.Б. Нордман-Северова вспоминала, как приходили к Куинджи Репин и Васнецов и «втроем, бывало, кричали и спорили до двух часов ночи».

Искусство Куинджи развивалось волнами. Первое увлечение пейзажем проходило под влиянием Айвазовского. Эта короткая волна породила такие, ныне не сохранившиеся произведения Куинджи, как *Татарская деревня при лунном освещении на южном берегу Крыма* (1868), *Рыбачья хижина на берегу Азовского моря*, *Буря на Черном море при закате солнца* (обе -1869), *Вид реки Кальчик в Екатеринославской губернии* (1870), а также *Вид Исаакиевского собора при лунном освещении* (1869, Смоленский областной музей изобразительных и прикладных искусств).

О ней художник Рафаил Левицкий, побывав на академической выставке, писал Василию Поленову: «Какой-то Куинджи выставил пейзаж Невы с Исаакиевским собором, но какой он там ни Куинджи, а Исаакиевский собор отлично написано, до обмана».

Реалистическому осмыслению действительности начало было положено в *Осенней распутице* (1870, ГРМ). Кажется, трудно найти произведение того времени, которое бы так точно и проникновенно отразило унылое российское бытие.

Художник превосходно написал мгlistое дождливое небо в легких тоновых переливах серого цвета, погрузил в воздушную среду необъятные горизонты, в туманном мареве легко наметил тающие очертания хат и цепочку тянущегося обоза.

Для сдачи экзаменов в Академии Куинджи понадобился вид на жительство, и в марте 1870 года он отправился в Мариуполь. Двадцать второго марта городская управа снабдила его таковым, сообщив, что он на год «уволен в разные города и селения Российской империи для собственных надобностей». Мариупольская управа оставила нам точный словесный портрет «Екатеринославской губернии мариупольского мещанина из привилегированных греков Архипа Ивановича Куинджи:

Лета 28

Рост 2 аршина, 6 вершков

Волосы, брови темно-русые

Глаза карие

Нос, рот, подбородок умеренные

Лицо чистое».

В мае 1870 года «привилегированный грек» с чистым лицом и умеренным подбородком, освобожденный от экзаменов всеобщей и русской истории, закона божьего, географии и русского языка, набрал необходимую сумму баллов, даже выше минимальной нормы. По истории изящных искусств профессор И.И. Горностаев выставил ему 3 1/2 балла, по архитектуре академик Р.А. Гедике - 4 балла, по анатомии - 3 1/2 и по перспективе - 4 балла. После этого Куинджи получил диплом, удостоверяющий присвоение ему звание неклассного художника.

В 1870-1872 годах Куинджи, как и многие его товарищи, посетил живописный остров Валаам и работал там с натуры. После второй поездки Куинджи написал картину *На острове Валааме* (1873, ГТГ). Репин писал Третьякову в Москву: «... всем она ужасно нравится, и еще не дальше как сегодня заходил ко мне Крамской - он от нее в восторге». Реалистическая передача природы в картине тесно переплелась с романтической условностью - тревожной светотенью, патетичностью грозного неба, таинственным мерцанием сумрака на дальнем плане.

Реалистический подход к действительности проявился и в последующих картинах художника. К примеру, в *Забитой деревне* (1874, ГТГ), где состояние убожества российской деревни выражено соответствующим унылым цветом. Скупая и сумрачная охристая гамма оставляет за гранью образа всякое поэтическое чувство. Природа

воспринята только в связи с мрачным, разоренным бытием человека. Эту тему Куинджи продолжил в *Чумацком тракте в Мариуполе* (1875, ГТГ), где мастерство художника, несомненно, возросло. Картина утрачивает цветовую монотонность *Забитой деревни*.

Красочная гамма *Чумацкого тракта* более разнообразна, колористическая задача усложнена. Переходы цвета от холодного к теплomu ослабляют ощущение трагической обреченности, сообщая картине оттенок сочувствия, сострадания к жизни народа. Вот что писал о картине Куинджи Всеволод Гаршин: «... грязь невлазная, дождь, дорога, мокрые волаы и не менее мокрые хохлы, мокры пес, усердно воющий у дороги о дурной погоде. Все это как-то щемит в сердце». Первые работы Куинджи были встречены демократической прессой с великим одобрением в 1875 году его приняли в члены Товарищества передвижников. Главный урок, вынесенный и работы над двумя названными картинами, - это убеждение, что красота не всегда сочетается с этикой. Социальная идея как понятие внехудожественного порядка способна вытеснить красоту. С 1870 до 1875 года Куинджи находился во власти идей передвижников, а в 1876 году решительно и безвозвратно порвал с ними.

В 1875 году Куинджи совершил поездку во Францию. В Париже он встретился с Репиным и объявил ему о своем намерении жениться. Архип Иванович был увлечен предстоящей свадьбой, он упросил Репина проводить его к хорошему портному, где намеревался заказать фрак с цилиндром, как подобает приличному человеку. Год посещения Куинджи Парижа совпал со смертью Камиля Коро и посмертной выставкой Мариано Фортунни. Красочный, мажорный Фортунни, любимец французской публики, не произвел на Архипа Ивановича впечатления. Репину он сказал, что не понимает, что в нем находят. Ведь Фортунни только играет живописной формой, не имея глубины мысли. Особое его внимание, видимо, привлекли барбизонцы. Впоследствии, будучи преподавателем, Куинджи рекомендовал внимательно приглядеться к Диасу де ла Пенья. Из Франции Куинджи умчался к невесте. В Мариуполе он обвенчался с Верой Кетчерджи. Молодая жена — тоже гречанка, уже обрусевшая. Даже фамилия у нее двойная – Кетчерджи - Шаповалова.

В Петербург Архип Иванович вернулся в августе. Женитьба удивила его друзей. Но сразу же по возвращении он отправился в свадебное путешествие на Валаам.

К концу 1870-х годов в России явно изменялись общественные настроения, а также отношение художественной критики к задачам искусства. Эстетическим идеям Николая Чернышевского противостояли более нейтральные взгляды критиков и теоретиков второй половины 1870-х годов. Так, видный общественный деятель Константин Кавелин выступал против тенденциозности искусства: «Пусть художник воспроизводит жизнь, правду, а не пишет в картинах приговоров».

Другой авторитетный критик и историк искусства Адриан Прахов задачи искусства усматривал в совершенной форме, красоте, требовании «каким бы то ни было способом закрепить, вырвать из постоянно изменяющейся действительности поразившее нас прекрасное явление». Куинджи, часто посещавший дом Прахова, чутко реагировал на идеи молодого профессора. Перемены в творчестве художника совпали со сложной общественной ситуацией, вызвавшей переориентацию народнического движения, сменившего бунтарские призывы к переустройству общества на мирное хождение в народ.

В предисловии Марины Цветаевой к воспоминаниям Сергея Волконского есть замечательное наблюдение: «...не ошибка ли русских в том, что они за корнями («нутром») не только забывали вершину (цветение), но еще считали ее некоей непозволительной роскошью».

В 1876 году Куинджи написал «непозволительно роскошную» *Украинскую ночь* (1876, ГТГ). Восторженные воспоминания оставил о ней Михаил Нестеров: «*Украинская ночь* Куинджи, перед которой была все время густая толпа совершенно пораженных и восхищенных ею зрителей. Она даже в отдаленной мере не была тогда похожа на изменившуюся за много лет теперешнюю "олеографическую" картину этого большого мастера». В нестеровском высказывании примечательно и другое. Приводя стихи Пушкина «Тиха украинская ночь / Прозрачно небо, звезды блещут...», Нестеров угадывает в картине светлую пушкинскую поэзию и ставит куинджиевскую поэтичность на уровень пушкинской. В этом полотне Куинджи-художник победил в себе моралиста.

В *Украинской ночи* мир воспринимается как благо, доставляющее человеку красоту и богатство впечатлений. Зримый мир полон роскоши, но роскоши не экзотической, а земной, доступной даже обыденному человеческому сознанию. Начатый *Украинской ночью* романтический период в творчестве Куинджи обретал новое значение. Работы отличались от прежних экзотичностью изображения. Куинджи ввел яркий цвет, основанный на системе дополнительных цветов. Новаторство Куинджи признавали его современники. Крамской писал: «...У нас в России, в отделе пейзажа... никто не различал в такой мере, как он, какие цвета дополняют и усиливают друг друга». Именно особый колорит стал средством достижения красоты, и раньше в русском искусстве это средство не применялось. Эта эстетика расходилась с эстетикой Чернышевского, Писарева и некоторых передвижников. Они подменяли искусство такими науками, как социология, история, социальная психология. Между тем феномен искусства возникает не благодаря идейному содержанию, а посредством художественной формы, которая преобразует идеи и тем самым сотворяет новую реальность.

Однако Куинджи не ограничился по-новому понятым колоритом. Он уплощает предметы, усиливая тем самым иллюзию глубины. Глубинность пространства достигает в его творчестве совершенства, становится едва ли не главным выразительным средством в создании мира природы. Новые изобразительные средства приводили к невиданной еще искусством оригинальной системе декоративной пластики.

В другой картине - *Березовая роща* (1879, ГТГ) нет и намека на «народность» сюжета. Радостно-томительный солнечный день запечатлен в картине в чистых, звучных красках, блеск которых достигнут контрастом, сопоставлением цветов, очищенных до белизны. Необычайную гармонию придает картине зеленый цвет, проникающий в голубой цвет неба, в белизну березовых стволов, в синеву ручья на ровной поляне. Эффект контраста, при котором цвет не обеззвучен, а форсирован, создает впечатление ясности мира.

Цвет доведен до физической осязаемости. Можно сказать, что в *Березовой роще*, так же как в *Украинской ночи*, Куинджи добился декоративного эффекта и этим неведомым еще в русском пейзаже пластическим качеством достиг возвышенного образа мира.

Этюды 1870 — 1880-х годов замечательны тонкой наблюдательностью природы, сложной «скульптуры» облаков. В картинах эти качества исчезают, потому что художник преследует одну истину - красоту земного блага, достигаемую им путем обобщения натуральных впечатлений.

Энергия природы, переменчивые состояния небесных сфер проходят параллельной темой пейзажа Куинджи 1870-х годов. Ощущение мощи мира, вечное его движение, драматические коллизии, совершающиеся в природе художник сохранит и в дальнейшем. Тема грозы, непогоды, яростного порыва небесных сил увлекают Куинджи на протяжении 1880-1890-х годов. Наряду с полотном *После дождя* он создал массу этюдов и эскизов - подготовительных работ к картине *Радуга* (1870-1872, ГТГ),

задуманной, видимо, в это же время, но завершённой лишь в начале XX века. Цвет в этих работах становится ярче, естественней. Манера письма - легкая, свободная. Художник не гнушается эскизными прописями, прибегает к эффекту просвечивающегося холста, употребляет самые разнообразные выразительные приемы. Следует напомнить, что в 1870-е годы реализм все больше «вникал» в таинства природы, зрел и развивался, осваивал пленэр и воздушную среду. Куинджи в этом процессе принадлежит одна из ведущих ролей. Ввиду того, что в это же время он применял декоративную живопись, ставшую самой примечательной особенностью куинджевского творчества, оставались в тени замечательные успехи художника в реалистической живописи. Пожалуй, только Федор Васильев в незаконченной работе *Осень* приблизился к живописной свободе картины *После дождя*.

Популярность укрепила положение художника в Товариществе передвижников. 21 марта 1879 года на общем собрании Товарищества передвижных художественных выставок в ревизионную комиссию были избраны Куинджи и Михаил Клодт. Имя Клодта оказалось роковым для Куинджи: вместе избранные в начале года, в конце его оба выбыли из Товарищества. История началась со статьи в газете *Молва*, напечатанной в марте, сразу по открытии выставки. Неизвестный критик резко высказался о творчестве Куинджи, а также о Товариществе передвижников. О Куинджи было заявлено, что он однообразный талант, суть живописи которого в особом освещении, которым он часто злоупотребляет. Статья утверждала, что похвалы Товариществу - это мода, нечто вроде дешевого либерализма, в то время как столь же серьезного одобрения заслуживают академические выставки. Общество выставок художественных произведений, созданное Академией художеств, - идейный противник передвижников - вступило в борьбу с демократическим искусством. Активные действия общества начались с вытеснения передвижных выставок из залов Академии художеств, где они обычно устраивались.

Двухгодичная «бездомность», окончившаяся арендой зала Академии наук, поставила передвижников перед необходимостью постройки выставочного помещения. Однако на свой запрос в Петербургскую городскую управу Товарищество получило уведомление об отказе предоставить место для постройки выставочного зала. Отношения с академическим обществом продолжали обостряться. Автором статьи в *Молве* мог быть художник и критик А.З.Ледаков. Он уже неоднократно выступал в газетах, где высказывался за объединение передвижных и академических выставок, нападал на Владимира Стасова, обвиняя его в провоцировании раскола в среде художников. Было еще одно обстоятельство, указывающее на авторство Ледакова. Он упрекал Куинджи в чрезмерном употреблении эффекта, благодаря чему художник «перезеленяет» свои картины (имелись в виду *Украинская ночь* и *Березовая роща*). Анонимный автор *Молвы* бросал те же упреки *Березовой роще*. С течением времени имя неизвестного критика было выяснено. Ко всеобщему изумлению, им оказался Клодт.

Узнав об этом, Куинджи потребовал удаления Клодта из Товарищества передвижников. Однако сделать это оказалось не так просто.

Клодт, заслуженный передвижник, пользовался уважением общества, состоял профессором Академии художеств. Архип Иванович был неумолим. Убедившись, что Клодта не думают исключать, он сам подал заявление о выходе из Товарищества. Из Москвы в Петербург приехал Репин и два дня уговаривал Куинджи остаться передвижником, но результата не добился.

Десятого декабря член Правления Товарищества Николай Ярошенко направил Клодту резкое письмо, в котором отметил, что побуждение написать статью продиктовали не «любовь и интерес к искусству, не искание истины, а мотивы чисто личные, мелкое самолюбие, зависть и недоброжелательство к художнику, обладающему гораздо более свежим и сильным талантом, чем владеете вы». Касаясь

утверждения Клодта, будто похвалы Товариществу - это дешевый либерализм, Ярошенко продолжал: «Разумеется, такое заявление должно было понравиться академическому начальству и, вероятно, упрочило Ваше служебное положение, но Вы поймете, что оно не может упрочить уважение к Вам со стороны Товарищества... Ваша статья не делает Вам чести и лишает меня возможности относиться к Вам с уважением». Клодт, только в марте избранный кандидатом в члены Правления, был вынужден подать заявление о выходе из Товарищества.

Трудный и завистливый характер Клодта отмечался многими передвижниками. Пять лет назад Крамской удачно заметил, что оба Клодта (пейзажист и жанрист) так и останутся маленькими художниками с тою разницей, что «пейзажист съеден собственной злостью». Выйдя из Товарищества, Клодт не смог создать ни одной значительной работы.

Четвертого марта 1880 года общее собрание Товарищества передвижных художественных выставок довело до сведения членов о выходе Куинджи и Клодта. Из письма Крамского к Репину мы узнаем, что вопрос о возвращении Куинджи в Товарищество, видимо, неофициально обсуждался. Результат был отрицательный: Клодту решено было сообщить, что не обратили внимание на его заявление, а «Куинджи надо подождать. Он имеет теперь такой колоссальный успех, что если бы мы написали ему что-нибудь, то это имело бы вид заискивания, а это нежелательно». Что же Куинджи? По всему видно, он был доволен выходом из Товарищества, и не только Клодт тому причиной. Клодт явился только предлогом. В разговоре с Крамским, к которому Куинджи продолжал навещаться в гости - они были соседями, — он путанно объяснил, что все равно вышел бы из общества. Причины? Их несколько. Куинджи осознавал размах своей популярности. Товарищество не только не способствовало теперь его успеху, но даже сдерживало его. Он мог бы устраивать персональные выставки, как Айвазовский. От покупателей не было отбоя, можно было продавать свои работы из мастерской. Куинджи вскоре организовал собственную выставку. Третьяков и Крамской обменялись по этому поводу мнениями.

Третьяков: «А Куинджи прав! Никогда бы он не достиг такой славы оставаясь в Товариществе, потому что на товарищеских выставках говорили бы о нем и рассматривали ее в связи с другими, теперь же отдав всецело ему одному». Крамской: «Бог с ним, с Куинджи. Пусть его прославляется. Для меня давно вещь решенная, что все выходящие из ряда вон люди несоциальны. Обыкновенные смертные нуждаются друг в друге, а не силачи».

Очевидно, Куинджи внутренне осознавал противоречивость свое положения в Товариществе. Его искусство, содержащее романтического настроения, с особым эмоциональным, духовным и пластическим своеобразием подталкивало художника к независимому положению.

В Париже в 1878 году открылась Всемирная выставка. В ее художественном отделе демонстрировались произведения Куинджи. Архип Иванович вместе с Верой Леонтьевной присутствуют при открытии. Критики единодушно отметили успех работ Куинджи, их национальную самобытность. Действительно, в Европе еще не наметилась романтическая возвышенность, подобная *Ночи на Украине*. В газете *Temps* Поль Манц писал: «Истинный интерес представляют несколько пейзажистов, особенно г. Куинджи. Ни малейшего следа иностранного влияния или, по крайней мере, никаких признаков подражательности: *Лунная ночь на Украине* - удивляет, дает даже впечатление ненатуральности».

Известный критик Эмиль Дюранти, отстаивавший и защищавший творчество импрессионистов, отмечал: «...г. Куинджи, бесспорно, самый любопытный, самый интересный между молодыми русскими живописцами. Оригинальная национальность чувствуется у него еще более, чем у других». Высокие оценки творчества помогли

Куинджи уяснить свои успехи, но также осознать свое значение в европейском искусстве.

В череде картин конца 1870-х годов, обозначивших новое направление пейзажа, были решительно раздвинуты границы художественной образности. Обогащенная неслыханной для того времени живописью, все более утверждалась идея «цветения» жизни. Богатейшие красоты природы стали источником не только восторженного вдохновения, но и наслаждения, чего недоставало прежнему передвижническому пейзажу. Историческая ошибка русской демократической эстетики, признававшей только тусклые серенькие пейзажи, была преодолена.

Идея цветения жизни вовсе не являлась поздней обмолвкой Цветаевой. В 1870-х годах рядом с народническим нравственным императивом достаточно крепко укоренился эстетический гуманизм Аполлона Григорьева, Кавелина, Достоевского. В побуждении «к истине, правде и душевной красоте», которая выдвигается на первое место, Кавелин прибегает к аналогичной метафоре. «Дерево (культуры. - В.М.), - пишет он, - цветет, а корни его гниют». Перестав скорбеть о мрачной российской действительности, Куинджи воспринял жизнь как благо и в своих работах наслаждался сочностью природных красок, таинственностью лунной ночи, яркостью вечеряющего дня, живым дыханием грозových стихий и слепящим солнечным светом. Но он не просто репродуцировал на холст красоту и богатство природы, как это делали Иван Шишкин или Владимир Орловский, но преображал эту красоту в формах, расходящихся с достоверностью натуры. Привыкший к мглистым краскам Крамской писал Третьякову о картине *Вечер на Украине*:

«... Что-то в его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное; быть может, это совершенно новый живописный принцип... Еще его "Лес" я могу понять и даже восхищаться, как чем-то горячечным, каким-то страшным сном, но его заходящее солнце на избушках решительно выше моего понимания. Я совершенный дурак перед этой картиной. Я вижу, что самый цвет на белой избе так верен, что моему глазу так же утомительно на него смотреть, как на живую действительность: через пять минут у меня в глазу больно, я отворачиваюсь, закрываю глаза и не хочу больше смотреть. Неужели это творчество?

Неужели это художественное впечатление? Короче, я не совсем понимаю Куинджи».

Для современников трудность правильной оценки творчества Куинджи, по сути дела, являлась трудностью распознавания предложенных художником новых принципов романтического искусства. Куинджи до крайности сократил резерв между угасающим академическим романтизмом и появлением нового романтического искусства. Не прошло и десяти лет, как он отказался от заветов Айвазовского, которым он следовал в ранних произведениях, особенно в картине *Вид Исаакиевского собора при лунном освещении*, и, испытав себя на путях реалистического творчества, вышел к романтическому искусству нового этапа в полотнах *Украинская ночь*, *Вечер на Украине* (1879) и *Лунная ночь на Днепре* (1880, обе - ГРМ).

Концы и начала почти сомкнулись. Впечатление непрерывности романтизма подкреплялось тем, что в 1870-х годах еще процветал и казался неизбывным академический романтизм Аполлинария Горавского, Александра Мордвинова, Александра Гине, Логгина Фрикке, Айвазовского. В живописи Куинджи свободно варьировал освещенность, полутона, валёры, яркость. Он намеренно активизировал, звучно сопоставлял дополнительные цвета.

Куинджи обладал особой чувствительностью зрения. О его зоркости слагались легенды. Имелись неопровержимые свидетельства Репина: «Есть прибор - измеритель чувствительности глаза к тонким нюансам тонов; Куинджи побивал рекорд в чувствительности до идеальных точностей».

Сама по себе чувствительность глаза еще не дала бы художественного эффекта, если бы не знание гармонии цветов, колорита, тона, которые Куинджи постиг в совершенстве. Эта его способность в полной мере проявилась в картинах 1879 года и последовавших за ними произведениях.

Крамской не мог принять свечения до боли в глазах куинджиевских красок, полагая, что это не цвет, а физиологическое раздражение в глазу. Но Куинджи вовсе не предлагал фокус, как думали некоторые его современники. Неслыханное экспонирование одной картины в затемненном зале при свете лампы еще больше усиливало открытый им эффект красочного свечения, построенного на системе дополнительных цветов. В дело была введена новая живописная техника, способная обогатить образ живой и трепетной природы. Художник применил почти эскизную манеру письма, лишив таким образом живопись былой лощености. Чуткий мазок картины *После дождя* дышит влагой, свежестью промытого луга. Вмазанность краски в холст, перетекания цвета, придающие лиловым тучам впечатление движения, тоже явились значительным новшеством. Может показаться неубедительным утверждение о чуткости мазка, когда смотришь на многослойную лессировочную живопись *Украинской ночи* или *Березовой рощи*. Но в том-то и дело, что Куинджи пользовался и старой академической системой письма, предоставлявшей ему возможность передать иллюзию глубины, и эскизной манерой, видимой в изображении ручья и зарослей переднего плана *Украинской ночи*, в просвечивающем незакрашенном холсте картины *После дождя*, в бурных просветах подмалевка, заметного в изображении корневищ и стволов деревьев *Березовой рощи*.

Повсюду ощутима свобода и абсолютная несвязанность устоявшимися приемами. Образы совсем иного смысла, чем в передвижническом пейзаже, потребовали еще одного примечательного нововведения — декоративности, проявившейся в плавных и изящных, почти силуэтных очертаниях *Березовой рощи*, в контрастной интенсивности цвета *Вечера на Украине* и сияющих снежных вершин Эльбруса, без которых художник не смог бы воплотить чудесный мир природы. Куинджи вернул пейзажу восторженное чувство красоты и необычности мира, отказавшись от поэтизации прозы медленно текущей жизни. Достоверности природы он предпочел преобразование природы. Очевидно, следует отметить еще одно принципиальное расхождение передвижнического пейзажа с подходами к пейзажу Куинджи. Передвижники в пейзаже делали непрекращающиеся попытки истолковать жизнь. Куинджи отклонил всякое намерение исследовать действительность, заменив его открытым и откровенным желанием наслаждаться сущим. Конечно, художник не мог совершенно избежать интерпретации жизни. Но он не столько ее истолковывал, сколько перетолковывал согласно своим представлениям о прекрасном. Природа осмысливалась как часть космических сил, способных нести красоту. Художник же или извлекал ее из реальности, или ради красоты преобразовывал реальность. Кажется, что именно к Куинджи относимы слова Аполлона Григорьева: «...все идеальное есть не что иное, как аромат и цвет реального».

С течением времени Куинджи стало свойственно созерцательное, философское восприятие мира, наполняющее человека сознанием величия земного бытия. В отличие от прежних работ художник мыслит другими масштабами, в других измерениях. Его привлекают не драматические состояния природы и даже не ее прекрасные материальные качества, а нечто значительное и вечное, ощущение мироздания как целостного бытия природы и человека, как дыхания миров.

Торжественный фосфоресцирующий цвет *Лунной ночи на Днепре* настраивал на высокий слог, раздумья о жизни, о земном существовании, о небесном мире, успокоившемся в медлительном течении. Живописная новизна художника - в достижении предельной иллюзии света. Эффект этот достигнут благодаря многослойной живописи лессировками, световому и цветовому контрастам. Куинджи и

в этой картине воспользовался дополнительными цветами. Теплый цвет земли оттеняет холодное, изумрудное, словно фосфоресцирующее отображение лунного света на поверхности Днепра. Композиция строится на спокойных параллелях, лишь кое-где нарушенных вертикалями. Необычайная уравновешенность композиции сообщает плавное течение цвету, словно завораживающему человека в своем томительном излиянии.

В картине *Лунная ночь на Днепре* космические и человеческие начала не тождественны. Они измерены разными мерами. Человеческая природа несопоставима своими малыми величинами с мировым порядком. Эти два восприятия проникают друг в друга. Они неразрывны. Но ощущение громадности мира, таинственности его горизонтов, глубины его завораживающего света, его притягательной силы как бы подавляет человеческую жизнь, ее следы на земле.

Для достижения новых, эффектных цветосочетаний Куинджи проводил эксперименты с красочными пигментами. Особенно интенсивно он применял битум. Впоследствии оказалось, что асфальтовые краски непрочны, под воздействием света и воздуха они разлагаются и темнеют. Более опытные и осторожные художники воздерживались от применения новых красок. Словно предчувствуя последующую участь *Лунной ночи на Днепре*, Крамской писал издателю *Нового времени* Алексею Суворину: «Меня занимает следующая мысль: долговечна ли та комбинация красок, которую открыл художник?»

Быть может, Куинджи соединил вместе (зная или не зная — все равно) такие краски, которые находятся в природном антагонизме между собой и по истечении известного времени или потухнут, или изменятся и разложатся до того, что потомки будут пожимать плечами в недоумении: от чего приходили в восторг добродушные зрители?.. Вот во избежание такого несправедливого к нам отношения в будущем, я бы не прочь составить, так сказать, протокол, что его *Ночь на Днепре* вся наполнена действительным светом и воздухом, его река действительно совершает величественное течение и небо настоящее, бездонное и глубокое...».

Время оставило нам такой протокол в многочисленных восторженных воспоминаниях, газетных заметках, статьях толстых журналов. *Лунная ночь на Днепре* обрела легендарную славу.

В мастерскую к Куинджи на Малом проспекте степенно поднимался Иван Сергеевич Тургенев. Он увидел картину одним из первых и остался ее ревностным пропагандистом. Яков Полонский «не мог оторвать от нее глаз». Дмитрий Иванович Менделеев пришел от картины в восторг. Мастерскую посетили Крамской и Павел Чистяков. Крамской обо всем информировал Третьякова. Неясно, почему Павел Михайлович остался равнодушен к покупке картины. Зато начатую Куинджи картину *Днепр утром* (1881, ГТГ), увиденную в мастерской, он приобрел за пять тысяч рублей. К *Лунной ночи на Днепре* приценивался Козьма Солдатенков, известный коллекционер, издатель, купец. Куинджи предложил ему новую картину, вариант *Березовой рожи*.

Судьба приобретения *Лунной ночи на Днепре* повернулась неожиданной стороной: Куинджи продал ее великому князю Константину.

После показа в мастерской, где художник устроил подобие выставки, он экспонировал *Лунную ночь на Днепре* в зале Общества поощрения художеств. Невиданное в России событие - выставка одного-единственного произведения. Куинджи оказался изобретательным экспозиционером, представил картину так, как никто и никогда еще не делал. Критики сообщали, что красная стена на противоположной стороне Морской, бросавшая в окно зала красные отсветы, побудила Куинджи завесить окна и осветить картину лампой. Ни одна выставка не видела столь многочисленной толпы желающих: «Выставочный зал не вмещал публики, образовалась очередная очередь, и экипажи посетителей

тянулись по всей Морской улице». И это несмотря на дождливую погоду. По мнению Чистякова, картина проиграла от света лампы, «но все-таки в своем роде единственное произведение в Европе». *Лунная ночь на Днепре* экспонировалась в октябре - ноябре 1880 года. «Какую бурю восторгов поднял Куинджи!.. Эдакий молодец - прелесть!». Владелец картины, отправляясь в кругосветное плавание, пожелал взять ее с собой на фрегат. Мысль дикая с точки зрения сохранности произведения. Но об этом не думалось. Тургенев, находившийся в это время (январь 1881 года) в Париже, пришел в ужас.

«Нет никакого сомнения, что она вернется оттуда совершенно погубленной благодаря соленым испарениям моря», - возмущенно писал он Дмитрию Григоровичу.

Тургенев посетил великого князя в Париже, пока фрегат стоял в Шербурском порту, и уговорил его прислать картину на короткое время в Париж, надеясь, что удастся оставить картину на выставке. Но надежды не оправдались. В Париже *Лунная ночь на Днепре* выставлялась в галерее Зедельмейера, за краткостью времени публикой не была замечена и вскоре отбыла с князем. Предчувствия Тургенева оправдались: картина стала необратимо темнеть.

Несмотря на кажущуюся натуралистичность изображения, в образах Куинджи явственно прочитывается почти мистическая завороченность созерцаемым миром. Таинственный свет становится доминирующим смыслом романтического образа. Это он погрузил мир в некую неподвижность в *Вечере на Украине*, затем в *Лунной ночи на Днепре*, *Дарьяльском ущелье* (ГТГ) и лунных пейзажах Эльбруса. Созерцая свет луны или заходящего солнца на белых отрогах скалистых вершин, Куинджи апеллирует к космосу. Земное и планетарное сливаются в целостном понятии мироздания. Величие мира наполняет душу человека торжественным звучанием. Музыка переливчатого цвета уподобляется хоралу. Земное, прозаическое как бы очищается вечным. Здесь следует подчеркнуть музыкальность куинджиевской живописи. Большую роль играют ритмы картинных плоскостей, своего рода паузы между цветовыми напевами, протяженные линии горизонта, певучие перспективы и, конечно, томительный свет, словно замерший в пространстве и времени.

В творчестве Куинджи романтическое мышление воплотилось наиболее последовательно. Но образная концепция мира обновлялась. В ней более сказывались размышления о реальности, чем сама реальность. При попытке проникнуть в тайны мироздания художника словно одолела оторопь перед открывающимися безднами, и он обратился к земным проявлениям космического духа.

Тенденция к преображению выступила у Куинджи гораздо сильнее, чем в реалистическом пейзаже, что знаменовало переход его творчества на принципиально другой уровень. Передвижники, истолковывая жизнь, искали ее смысла. Куинджи пытался постичь конечное значение вещей. Эта перемена ориентиров особенно заметна в картинах *Лунная ночь на Днепре*, *Дарьяльское ущелье*, *Ночное* (1905-1908, ГРМ), *Красный закат* (1905-1908, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), видах Эльбруса при лунном и вечернем освещении и других. Изменившаяся стилистика Куинджи входит в согласие с новой поэтикой. Великая непостижимость вселенной притягивает художника.

Предметом его пейзажей становится не только бытие природы, но и жизнь духа, невидимая, но постоянно ощущаемая в полыхании и сиянии светил, в особой ностальгической настроенности *Украинской ночи*, *Вечера на Украине*, *Ночного*. Видимо, поэтому завороченный свет можно рассматривать как эманацию духа, а не только в качестве физической принадлежности материального мира. Русский пейзаж второй половины XIX века психологичен, но не так идеален, как в романтическом искусстве Куинджи. Чем дальше от 1882 года, тем более цвет светится таинственным мерцанием, тем сильнее он сплавляется со светом. Однако эта спаянность не преследовала эффекта иллюзии.

Некое превышение реальности, гипербола цвета акцентирует внимание на духовно-идеальных началах. *Христос в Гефсиманском саду* (1901, Алупкинский дворец-музей) как бы завершает формирование философского пейзажа в творчестве Куинджи и в русском пейзаже XIX века.

Рассекретить неявный смысл куинджиевских произведений достаточно трудно. Художник нигде не оставил даже намеков на содержание и тайный замысел своих работ. Остались косвенные свидетельства, к примеру, Репина, заметившего, что Куинджи «большой философ». Склонность к философствованию отмечает Анна Комарова - биограф Шишкина, сообщившая, что оба художника обсуждали проблему искусства как религию будущего.

Ответы на вопросы, хотя и не прямые, дает философия того времени. Выйти за пределы умонастроения эпохи трудно не только художникам, но и мыслителям, тем более, что они-то и определяют эти умонастроения. Русская философия 1870-1880 годов представляла, по верному замечанию Василия Зеньковского, не только мировоззрение. Философия охватила разные стороны человеческого творчества - науку, искусство, литературу, идеологию и даже обыденное сознание — и растворилась в нем.

Остаться не вовлеченным в этот поток сознания было невозможно. Художники разделяли идеи своего времени. Исследователи отмечают несколько специфических особенностей русской философии второй половины XIX века. Рядом с этической проблематикой не менее важное место заняла космология. Заряженность эпохи проблемами бытия, проблемами мира, культуры — очевидна. Нет сомнения, что повышенное внимание Куинджи к вопросам мироздания, его размышления о месте в нем человека - это своего рода реакция искусства на мировоззренческую проблематику.

Созерцание неба окрашивалось у Куинджи теургическими мотивами. Он словно хотел проникнуться таинствами неба. Бездонный мир открывался ему непознанной тайной, загадочностью своего бытия. Однако искусство Куинджи не пыталось создать некий аналог философским утверждениям. Но связь его с умонастроениями философов XIX века очевидна. Кажется, что размышления архиепископа Никанора о том, что «природа заложила совершеннейший отпечаток космического разума в сокровенный разум человеческой души в виде смутных ощущений и предощущений неуловимых, но стимулирующих идей...», прямым образом относятся к пейзажам Куинджи. Как будто художнику, а не философу свойственно «живое видение абсолютного бытия».

Не менее примечательны слова другого философа-народника Николая Чайковского, словно адресованные Куинджи с его побуждениями проникнуться тайнами вселенной: «Когда душа в своем оживлении сливается с душой целой вселенной, тогда-то мы и слышим Бога — прежде всего в самих себе, потом в других, и в природе, и в небе, то есть, чувствуем и мыслим космос как одно целое». Нет сомнения не только в философской тональности пейзажей Куинджи, но также в их романтическом соответствии философии его времени, с ее смутными ощущениями, жаждой тайны и ускользающей мыслью, что и составило поэтику куинджиевского романтизма, смысл его образов и особенность сотворенной им красоты.

В 1882 году Куинджи исполнилось сорок лет. Эта круглая дата разделяет его жизнь на две половины. В 1882 году художник прекратил свою публичную выставочную деятельность и, как казалось, закончил творческую работу. В июне он приехал в Москву. На Кузнецком мосту в доме Солодовникова экспонировались два его произведения - *Лунная ночь на Днепре* и *Березовая роща*. Куинджи поселился в Большой московской гостинице, рядом с рестораном Тестова, против Иверской часовни.

Человек практичный, он специально выбрал эту дешевую гостиницу, где платили полтора рубля за комнату. Несмотря на большие доходы он не изменил своим скромным запросам.

Пребывание в Москве совпало со скорбным событием. Десятого июня умер один из зачинателей русского демократического искусства, крупная фигура критического реализма 1860-х годов Василий Григорьевич Перов. Смерть его явилась событием в художественном мире. На похоронах присутствовали представители Академии художеств, Общества поощрения художеств, передвижники, московские и петербургские художники.

Куинджи шел в толпе провожающих весь путь от церкви Флора и Лавра на Мясницкой до Данилова монастыря. Михаил Нестеров так вспоминал похороны большого и уважаемого художника: «Наступили последние минуты. Из толпы отделился Архип Иванович Куинджи. На могильный холм поднялась его крепкая, небольшая, с красивой львиной головой фигура. Куинджи говорил недолго, говорил от лица старых товарищей-передвижников.

Его речь не была ораторской, но сказал ее Куинджи - автор *Украинской ночи* и *Забывтой деревни* - и его благоговейно слушали».

Когда слава Куинджи достигла апогея, он совершил неожиданный шаг. Он замолк. До конца жизни, в продолжение тридцати лет, Куинджи не выставил ни одного произведения. Затворившись в мастерской, он никого не пускал к себе, сделав загадкой свою дальнейшую творческую деятельность. Отказаться от шумной известности, от потока денег, действительно, мог не каждый. Очевидно, имелась какая-то глубокая нравственная причина такого загадочного молчания.

Лет через пятнадцать о Куинджи говорили уже как об исчерпавшем себя художнике, а ведь он в то время тайком работал... Работал, скрывая от посторонних новые произведения. В первые годы «молчания» на вопросы о мотивах ухода из искусства он отшучивался. К концу жизни он пытался как-то объяснить Якову Минченкову - директору передвижных выставок - свой уход в творческое подполье: «...художнику надо выступать на выставках, пока у него, как у певца, голос есть. А как только голос спадет - надо уходить, не показываться, чтобы не осмеяли. Вот я стал Архипом Ивановичем, всем известным, ну, это хорошо, а потом я увидел, что больше так не сумею сделать, что голос стал, как будто спадать. Ну вот, и скажут: был Куинджи и не стало Куинджи». Доля истины в этих бесхитростных словах определенно имеется, но они не охватывают всех мотивов куинджиевского молчания. Действительно, Куинджи как целостная личность, как самобытный оригинальный художник занял свое место в истории искусства. Но охлаждение публики ко второму варианту *Березовой рожи* и особенно *Днепру утром* показало, что общественное внимание можно завоевать только новыми живописными эффектами, в то время как чувство художника, поэта противилось этому.

В период «молчания» он был занят интенсивной творческой работой. Небольшая ее часть уделялась поискам новых пигментов и грунтовой основы, которые сделали бы краски стойкими к влиянию воздушной среды и сохранили бы первозданную яркость. Куинджи пользовался асфальтом, что со временем привело к потемнению красок. Асфальт регенерировал. В Европе многие художники производили опыты с красками. Картины некоторых из них необратимо потемнели, как у австрийца Ханса Макарта, или «поплыла» асфальтовая основа, как у немца Ханса фон Маре. Но главная магистраль творческой жизни Куинджи пролегалла, естественно, в поисках выразительных образных решений. В этом смысле огромное его наследие, около пятисот живописных и трехсот графических работ, завещанных художником Обществу имени А.И. Куинджи, располагается пластами, одни из которых указывают на область новых творческих интересов, другие продолжают и усугубляют старые. Случалось, Куинджи делал «заготовку» на рубеже 1870—1880-х годов, а «развертывал» подготовленный материал в картину в начале XX века. Так произошло с капитальными произведениями *Радуга*, *Вечер на Украине*, *Дубы*.

Вынашивая идею, художник мог воплотить ее уже в новых условиях, на уровне другого мировоззрения, чем это представлялось при ее зарождении.

Несмотря на то, что Куинджи немало заработал на жизнь продажей картин, он вряд ли мог прожить тридцать оставшихся лет, не имея источников дохода. Тем более что он активно участвовал в общественной жизни, жертвуя на благотворительность большие суммы. Куинджи, наделенный незаурядной предприимчивостью, купил с торгов доходный дом, отремонтировал его и с прибылью использовал. На протяжении двух десятилетий в его доме жили даже некоторые приятели, что давало им повод называть его капиталистом. Приятели не грешили против правды. Продажа картин по баснословным ценам дала в руки Архипа Ивановича капитал, который обеспечил ему свободу творчества.

В 1886 году он купил в Крыму под Кикенеизом участок в 245 десятин за небольшую по тем временам сумму в тридцать тысяч рублей. Он поселился с Верой Леонтьевной в шалаше и жил первое время совершенно уединенно. С детства усвоенный татарский язык помогал им объясняться с местными жителями. Оригинальность поведения Архипа Ивановича в глазах окружающего населения породила легенды о мудром отшельнике. Но в конце 1890-х годов имение Сара Кикенеиз ожило. Ежегодно Куинджи приезжал с многочисленными учениками Академии художеств для проведения летней практики на пленэре. Знаменитый мыс Узун-Таш можно встретить в этюдах не только Куинджи, но и его учеников Аркадия Рылова, Константина Врублевского, Евгения Столицы и других.

Студенческая касса взаимопомощи в значительной мере поддерживалась Куинджи. Исаак Бродский свидетельствует: «В Академии я был избран Архипом Ивановичем в качестве посредника между ним и нуждающимися студентами. Периодически он выдавал мне довольно большую сумму денег, и я раздавал их тем, кто особенно нуждался... Когда я приносил ему расписки моих товарищей в получении денег, он не смотрел их и тут же рвал, а затем уходил за новой суммой...». Особенно настойчив был Куинджи в мысли о поддержке талантливых художников. С этой целью он объявил конкурс, выделив для наград сто тысяч рублей. Двадцать четыре премии разного достоинства ежегодно присуждались на Весенних выставках.

Подходы к импрессионизму наметились у Куинджи на переломе 1870-1880-х годов. Они казались отдыхом от интенсивной декоративной живописи того времени, словно ее бледной тенью, своего рода слабым, едва намеченным подмалевком. Притом что все передвижники дружно осудили импрессионизм, Куинджи проявил к нему интерес. Однако у него нигде нет буквального применения импрессионистического метода. Отношение его к импрессионистической пластике было сложным.

Куинджи оказался близок к французским мастерам в живописных поисках 1890-х годов. По приезде из Франции он попытался освоить световоздушную среду так, как позволяла ему русская традиция. В условиях 1870-х годов его живописная речь не была реформаторской, подобно языку французских импрессионистов. На переломе 1870-1880-х годов Куинджи написаны *Днепр утром* (1881) и *Север* (1879). Импрессионистические попытки свидетельствовали о том, что Куинджи больше не удовлетворяли достигнутые успехи, что он желал постичь характер влияния воздушной среды на предметную окраску.

Это хорошо видно в многочисленных этюдах середины и второй половины 1870-х годов.

Увлеченность художника проблемой выражения воздушной среды, будто вибрирующей под действием авторского настроения, очевидна. Ранее художник писал небо широкими тоновыми заливками цвета. Теперь он отказался от красочной плотности, сменив ее на цветовую прерывистость. Однако в *Севере* Куинджи не просто пробовал свои силы «импрессиониста», соизмерял найденный пластический прием перламутрового мерцания цвета с импрессионистической вибрацией воздушной среды,

достигнутой разделением цветного мазка. Он преследовал параллельную задачу: добиться панорамного образа земли, убывающей в туманных далах. Земля созерцается «общим планом».

Она кажется задавленной небом, ибо композиционно состыкованные плоскости земли и неба отдают явное предпочтение небесному пространству. Легкое мерцание цветов неба не желает поглощать цвета каменистого плато. В картине словно борются две сферы: одна - далекая, другая - высокая, пространственная. Понятно, что в этой картине земных противостояний Куинджи не мыслит прямыми значениями предметов, а символизирует их.

Куинджи явно хотел утвердить свою философию мира. Он пробовал воплотить ее в ряде картин 1879 года и последующих лет. *Север* повторяет панорамные пейзажи, весьма распространенные в то время в творчестве Алексея Саврасова, Шишкина, Клодта, Арсения Мещерского. В картине *Днепр утром* Куинджи снова проявил заинтересованность в передаче цветовой среды. Мазок художника если не столь чуткий, как у импрессионистов, то порывистый и дробный. Он в полной мере соответствует принципу оптического смещения. Туман не скрадывает предметные очертания, как в *Осенней распутице*, а насыщается цветом, представляя собой подвижную густую массу.

Художник переосмыслил импрессионистическую живопись, замешивая движения цвета на тональной основе. В то же время он отказался от интимности, свойственной импрессионистскому видению, по-прежнему сохраняя классицистическую величественность образа.

В картине *Днепр утром* - туманное пробуждение великой реки. Серо-фиолетовый колорит лишен эффектности былых произведений художника. Есть что-то общее в стремлении импрессионистов и Куинджи многократно варьировать переменчивые состояния одного и того же вида. Куинджи пишет Днепр ночью, утром, в знойный день или в ненастье, каждый раз ставя совершенно не похожие на предыдущие живописные задачи, меняя цветовое решение.

*Днепр утром* - это прощание с прошлой монохромной живописью *Распутиц* и *Валаама*. Одновременно картина - начало будущего, когда Куинджи задался поисками световоздушной среды, изменчивого и мимолетного облика природы.

Насыщенный влагой туманный воздух в картине свидетельствует о знании творчества импрессионистов. Но, в отличие от импрессионистической живописи, воздушная среда Днепра утром не пронизана рефлексам, не осложнена цветовой вибрацией. Куинджи перенял у импрессионистов подвижный мазок, но воздух он передает средствами слегка измененной тональной живописи. Художник отступил от своего прежнего принципа построения пространства световыми потоками.

Попробовав в начале 1880-х годов освоить воздушную среду методом близким импрессионистам в картинах *Север* и *Днепр утром*, Куинджи в последующие годы не оставил этого интереса, хотя одновременно его волновали другие проблемы. В импрессионизме его интересовала тончайшая игра цвета на световом фоне. Задолго до лондонских туманов Клода Моне Куинджи разрабатывал эту область пластики, расширяя выразительные возможности живописи.

Александр Бенуа высказался о Куинджи как о грубом и неотесанном самородке, пришедшем к импрессионизму ничуть не позже, чем сами импрессионисты. Он сравнил значение Куинджи для русского искусства с ролью Клода Моне - для французского. Однако Бенуа не мог правильно оценить Куинджи, не видя его «затворнических» произведений. В период «молчания» импрессионистические поиски Куинджи не вышли за рамки этюдов. Правда, художник предпринял попытку создать

по многочисленным этюдным разработкам картину *Туман на море* (1905-1908, ГРМ), оставшуюся незаконченной. И, видимо, неспроста.

«Туманный» импрессионистический материал, располагающий к тихому интимному переживанию мира, не мог создать панорамную картину мира, широкоформатную композицию. Но даже в незавершенной картине видно, как тонко уловил художник движение воздушных потоков, как логично распределил он по плоскости холста сгущение воздушных масс, концентрацию света, формирование облаков, как передал малейшие световые переливы. Это внимание к теме зарождения и движения воздушных стихий, интерес к небесным сферам как особой области освоения и размышления передались его ученикам, прежде всего Константину Богаевскому и Николаю Рериху.

Среди этюдов Куинджи имеются такие, которые, подобно саврасовскому *Дворуку*, чутко передают состояние погоды: сырость, таяние снега, слякоть или влажный воздух, растворяющий очертания предметов (*Зима*, 1885-1890; *Зима*, 1908-1909; *Зима*, 1890-1895, все - ГРМ), увиденных через влажный воздух. Эти маленькие этюды, примечательные легкостью исполнения на бумаге, изумительны по меткости и точности передачи ощущения, как бы фиксирующего эмоциональные состояния человека.

Однако Куинджи привлекала также сама воздушная среда как предмет живописного постижения, ее «поведение» под действием света, ее цветовая структура, медлительное колыхание воздуха, переживание его человеком. Он не шел вослед импрессионистической динамичности, его воздух застывает в медлительном дыхании, останавливает движение и воспринимается как живая природа, таящая свое загадочное бытие. Так своеобразно интерпретировал Куинджи импрессионизм в маленьких этюдах *Зима. Туман* (1890-1895), *Закат на море*, *Море. Крым*, (оба - 1898-1903), *Узун-Таш. Крым*, *Туман в горах. Кавказ* (1898-1908, все - ГРМ) и других. В них появился ранее невиданный цветовой регистр: сиреневый, фиолетовый, желтый, красный, бирюзовый, лиловый - цветовая гамма, любимая художниками рубежа XIX-XX веков.

Импрессионизм не стал для Куинджи целью, как это произошло в произведениях Константина Коровина, Игоря Грабаря, Василия Переплетчикова и Николая Мещерина, а лишь средством совершенствования декоративной пластики. Импрессионистический опыт маленьких этюдных и эскизных работ Куинджи представляется как бы примериванием к послевоенной фазе реалистического освоения природы.

Известность Куинджи была широка. Необычность его яркой живописи привлекала к нему внимание ученых. Особенно дружен он был с великим химиком Дмитрием Ивановичем Менделеевым. При встречах они играли в шахматы, чувствуя друг в друге достойного партнера. Менделеев выделял Куинджи среди художников за уникальные эффекты экспонирования его картин. Напомним впечатление очевидца - архитектора Константина Быковского: «Сама обстановка картины вполне необычна. Вы входите в темную обширную комнату, слабый свет едва проникает при входе, но глубина помещения потонула в ночном мраке. В этой глубине, вдали за силуэтами голов зрителей ярко светится, подобно транспаранту, блестящий цветной прямоугольник. На нем сразу выделяются горящие ярким цветом стволы берез. Перед вами что-то совсем не похожее на картину. Наталкиваясь в темноте на зрителей, вы подвигаетесь вперед до преграды...». Чему равно это впечатление: фокусу или художественному открытию?

В заметке *Перед картиной Куинджи* Менделеев отметил существующую связь искусства с наукой. Словам этим следует придать особое значение. Уже во второй половине 1870-х годов Куинджи осознал, что совершенствовать живописные эффекты возможно путем использования новых химических и физических открытий,

касающихся закономерностей взаимодействия света и цвета, а также свойств красочных пигментов.

Передвижники, близкие к Менделееву, ввели Куинджи в круг ученых. В тесном общении с художниками находился также известный физик, профессор Петербургского университета Федор Петрушевский. Важное место в его исследованиях занимали вопросы света и цвета, особенно применительно к живописи. Петрушевский, прекрасно осведомленный о трудах Гельмгольца, Шеврея и Руда, познакомился с живописью импрессионистов и несколько позже - дивизионистов.

Он проделывал опыты по определению средней светосилы живописных поверхностей, разрабатывал и изучал красочные пигменты и свойства красок, популяризировал учение о дополнительных цветах. Контакты передвижников с Петрушевским не только не вызывают удивления, они закономерны. Потребность в правдивом воплощении общественных явлений, природы привела реализм, как всякое новаторское течение, к осознанному изучению физических законов природы, к научной разработке технологии живописи. В этом смысле, очевидно, и надо понимать приведенные выше слова Менделеева.

Был ли Куинджи знаком с Петрушевским? Несомненно — да. Проблемы, поднимаемые известным физиком в научных изысканиях и лекциях, больше других относятся к творчеству Куинджи, хотя в лекциях Петрушевского его имя не упоминается. Прямое свидетельство общения двух знаменитостей встречаем в воспоминаниях Репина: «В большом физическом кабинете на университетском дворе, мы, художники-передвижники, собирались в обществе Д.И. Менделеева и Ф.Ф. Петрушевского для изучения под их руководством свойств разных красок». Отсюда видна не только причастность Куинджи к научным занятиям с Петрушевским, но и особая, исключительная предрасположенность его к восприятию цвета. Между примерами, приведенными Петрушевским в лекциях 1883 года, и живописными работами Куинджи так много аналогий, что хочется сделать предположение о раннем знакомстве художника и ученого. Во всяком случае, отнести его ко времени общения с Петрушевским Крамского, то есть не позже 1876 года.

Основные куинджиевские эффекты: яркость, красочность его картин, иллюзия глубины пространства — соответствуют предложенной Петрушевским системе дополнительных цветов и замечаниям его о закономерности света и цвета. Несомненно, Куинджи воспользовался достижениями научной мысли в своем творчестве. В этом отношении его роль подобна дивизионистам во Франции, обратившимся, несколько позже него, к достижениям науки. Не исключена совместная разработка Петрушевским и художниками вопросов тона («... в одном роде художественных произведений — пейзаже, тон играет одинаковую, если не главнейшую, роль с рисунком») и цветных теней.

Усвоив научные открытия Петрушевского, Куинджи попытался использовать их в своей художественной практике. В этом отношении стоит возвратиться к истории с оригинальным, всех поразившим экспонированием *Березовой рощи* и *Лунной ночи на Днепре* в темноте, при ламповом освещении. И вовсе не красная стена соседнего дома заставила плотно закрыть окна, дабы не мешали красные рефлекссы, как писали об этом событии корреспонденты петербургских газет. Избежать красных отсветов соседней стены можно было простым занавешиванием окон светлой прозрачной материей. Первый вариант *Березовой рощи* Куинджи вывесил на той же Морской, показывая картину при дневном свете, и никакая стена не могла тогда затмить впечатление поразительной солнечной живописи.

Очевидно, дело заключалось в другом. Стоит обратиться к тому же Петрушевскому, чтобы стала понятна причина лампового освещения: «Опыт показывает, что иные картины имеют лучший вид при огне, чем при дневном освещении... Картины, изображающие лунное сияние, отраженное водой, часто

представляются лучшими или, по крайней мере, более блестящими вечером, чем днем, так как светлые тона получают перевес над фиолетовыми, синеватыми и другими тонами воды. Особенно хороший вид принимают при огне картины, изображающие яркое дневное освещение или солнечное вечернее освещение белых и желтых предметов, например, стволов берез и сосен.

Тона этих предметов отражают много лампового света, а темная сравнительно листва деревьев не способствует своим цветом отражению, через что усиливается противоположность между освещенными и теневыми местами предметов, изображенных в картине». Эти строки, написанные в 1883 году, вовсе не относились к произведениям Куинджи, но в них чувствуется впечатление, произведенное *Лунной ночью на Днепре и Березовой роццей*. Нет полной ясности, привел ли Куинджи Петрушевского к подобному анализу зависимости цвета от освещения или все произошло наоборот.

Впрочем, это не имеет существенного значения. В обоих случаях Куинджи представляется нам новатором и в творчестве, и в экспозиционном деле, думающим о максимальном впечатлении, которое можно извлечь из цвета, по-особому освещая картину.

Изучение цветовых возможностей красок не могло не подвести Петрушевского, так же, впрочем, как и Менделеева, к мысли об их взаимосвязи с эстетическими категориями искусства, с художественным методом.

Современников поражала в работах Куинджи обобщенность форм, выявляющая основные смысловые акценты пейзажа. Куинджиевские обобщения становятся понятными в свете взглядов, достаточно ясно выраженных в приведенном Петрушевским утверждении Гельмгольца: «... живопись разрешает задачу, которую могла бы поставить себе наука, а именно: какие из признаков предметов наиболее существенны для охарактеризования их свойств». В лекциях о законах света и цвета Петрушевский не пренебрегал и «эстетической идеей», считая, что наука помогает ее наиболее полному выражению. Он отмечал необходимость гармонического сочетания художественного таланта с научными познаниями.

Взгляды Петрушевского на искусство содержат много общего с художественной практикой Куинджи. Прежде всего, это общее сказывается в повышенном интересе художника и ученого к выразительным потенциям цвета: «... дар цветовых ощущений есть такого рода роскошь, которая возвышает человека. Будучи одарены этой способностью, мы можем себе представить, какой мир духовных наслаждений они в состоянии внести в существование человека».

Петрушевский теоретически, так же как Куинджи практически, хотел возратить зрителю способность наслаждения цветом, красочной гармонией. Ученый видел смысл искусства в создании возвышенных образов, в стремлении к идеалу: «Искусство должно быть, как и наука, чисто. Если же и признать за искусством служебное значение, то разве в том смысле, что оно имеет силу, перенося мысль и чувства от материальной действительности, изображаемой им, прямо или косвенно к той отдаленной и возвышенной до недостижимости цели, которая одна должна бы служить двигателем наших дел».

Возвышенность образов произведений Куинджи, отмеченных романтическим взглядом на мир, очевидно, и нужно сопоставить с мыслями Петрушевского о «возвышенной цели» искусства, долженствующей стать главным стержнем художественного творчества.

Новый этап романтического творчества Куинджи относится ко второй половине 1870-х - 1880-м годам. Куинджи первым вернулся к поискам романтического образа, но уже на другой содержательной и пластической основе, чем романтизм первой половины XIX века.

И, наконец, третий этап относится к рубежу XIX-XX веков. Медленная эволюция декоративной живописи, ее созревание в творчестве Куинджи позволили ему создать романтический образ, опирающийся на новые живописные достижения. После двадцатилетнего молчания, когда считалось, что он прекратил творческие занятия, Куинджи неожиданно решил показать некоторые новые работы немногочисленной публике. Демонстрация проходила у него в мастерской. Осенью 1901 года Куинджи ознакомил с произведениями учеников, затем, недели две спустя - избранных друзей. Преемник Куинджи по мастерской пейзажа Александр Киселев писал Константину Савицкому: «А, Куинджи! Можешь себе представить, что он показал нам (академистам) четыре новых картины, очень хороших после двадцатилетней забастовки!

Это просто удивительно. Оказывается, он все это время работал, и не без успеха». Иероним Ясинский опубликовал статью под интригующим названием *Магический сеанс у А.И. Куинджи*, где описывал, как четвертого ноября художник пригласил Менделеева с женой, художника Михаила Боткина, писательницу Екатерину Леткову, архитектора Николая Султанова и некоторых других посмотреть новые произведения. Кроме *Вечера на Украине* Куинджи показывал *Христа в Гефсиманском саду*, *Днепр утром* и третий вариант *Березовой рощи*.

О новых работах заговорили в обществе, пресса моментально оповестила читателей о таинственных сеансах в мастерской Куинджи. На квартире художника побывало достаточно народа, чтобы автор мог проверить себя, испытать реакцию публики. Передавая отзвуки впечатлений от посещения мастерской Куинджи, ходящие по Петербургу, Репин писал в Москву Илье Остроухову: «А про Куинджи слухи совсем другие: люди диву даются, некоторые даже плачут перед его новым произведением - всех они трогают, я не видел».

В ноябре 1901 года состоялась последняя попытка художника выставить, хотя и для ограниченного обозрения, свои работы долгих лет затворничества. Затем опять наступило молчание, на этот раз до конца дней. Виктор Кривенко, будучи очевидцем демонстрации картин Куинджи, объяснял его испуг перед открытым экспонированием произведений скептической реакцией некоторых посетителей.

Система дополнительных цветов была применена еще в одной картине, показанной Куинджи в 1901 году, - *Христос в Гефсиманском саду*. В картине нет драматизма аналогичных произведений Николая Ге. Идея добра и зла разрешена здесь живописным порядком: эффект фосфорического горения белого одеяния Христа, окрасившегося бирюзовым цветом на фоне темно-бурых теплого оттенка деревьев, сообщает образу удивительно яркое впечатление. Таких декоративных эффектов в русском искусстве начала XX века никто не достигал. И дело здесь не в иллюзии солнечного излучения или лунного сияния, а в дистанции, которую она удерживала между реальностью и фактом искусства. Живопись Куинджи сохраняла себя как искусство, сотворенное по законам пластического движения, а не механического воспроизведения предметного мира. Это обстоятельство особенно отчетливо просматривается на примере эскиза *Осень* (1890-1895, ГРМ), где использован другой декоративный прием: плоскостное сопоставление планов и яркое преобразование цвета.

*Осень* Куинджи написана цветовыми пятнами: желтыми, оранжевыми, красными цветами осени, оттененными интенсивно голубым небом и яркой зеленью леса и луга, создающими мозаично-ковровый эффект. Все возрастающая декоративность как средство активизации образа — таков путь движения искусства Куинджи. В реальности художник искал необычайный образ мира. Его он пытался найти, созерцая величественные горные вершины, в которых поражает почти неземное освещение. В наследии художника много работ, посвященных теме гор: *Эльбрус. Лунная ночь* (1890-1895, ГТГ); *Снежные вершины гор. Кавказ*; *Снежная вершина. Кавказ* (обе - 1890-

1895, ГРМ); *Эльбрус днем*; *Вершина Эльбруса, освещенная солнцем*; *Эльбрус днем. Стадо овец на склонах*, *Эльбрус вечером* (все — 1898-1908, ГРМ), *Эльбрус днем* (1898-1908, Симферопольский художественный музей) и многие другие. Восприимчивость Куинджи к цветовым нюансам так совершенна, его зрительная память так безукоризненна, что эскизы порой трудно отличить от этюдов. В некоторых из работ удивительно тонко запечатлена воздушная среда, размывающая очертания горных склонов. В других он интенсифицирует цвет, благодаря чему освещенные снежные вершины высвечиваются фосфоресцирующими красками.

Впервые на Кавказ художник попал в 1888 году по приглашению Николая Ярошенко, имевшего дачу в Кисловодске. Первая же поездка была отмечена встречей с поразительным феноменом, как бы предзнаменовавшим последующую красочность кавказских пейзажей. В Бермамыте Куинджи и Ярошенко посчастливилось увидеть редчайшее явление в горах - Брокенский призрак. На поверхности радужно окрашенного облака они заметили отражение своих увеличенных фигур. Романтический пафос, которым пронизано изображение горных кражей, сияющих недоступных вершин, манящих притягательной силой и влекущих человека к познанию неизведанного, перерастает в некий символ прекрасного и недостижимого мира. Спустя тридцать лет увлеченность Куинджи темой мироздания поразит воображение Рериха и перейдет в его гималайские сюжеты.

После реформы Академии художеств 1893 года Куинджи совместно с Шишкиным получил предложение возглавить мастерскую пейзажа. Преподавательская деятельность Куинджи составила яркую страницу в истории русского искусства.

Художник стимулировал яркие индивидуальности, не подчиняя их своему пониманию искусства. В его мастерской занимались Константин Богаевский, Константин Вроблевский, Виктор Зарубин, Николай Химона, Николай Рерих, Аркадий Рылов, Вильгельм Пурвит, Фердинанд Рушиц, Александр Борисов, Евгений Столица, Николай Калмыков и другие. Все они оставались преданными учителю до конца жизни. Рерих впоследствии вспоминал: «Куинджи любил учеников. Это была какая-то особенная любовь, которая иногда существует в Индии, где понятие учителя-гуру облечено особым пониманием».

Мастерская художника помещалась на верхнем этаже. Из нее был выход на крышу дома. Куинджи трогательно любил птиц, особенно больных и покалеченных. На крыше он устроил лазарет, где лечил птиц. Куинджи любил музицировать. Он играл на скрипке, жена - на фортепьяно. Был человеком общительным, добрым. Жизнь свою подчинил искусству.

Несмотря на большое состояние, Куинджи жил крайне скромно, почти аскетично. Когда после его смерти описывали имущество, то обнаружили и занесли в опись: «Гостиная: один диван, два кресла и восемь стульев мягких, один рояль. Столовая: один буфет, обеденный стол и двенадцать стульев. Мастерская: четыре мольберта, один этюдник, стенное зеркало в деревянной раме, скрипка в футляре». Вот и все, а умер миллионер.

На рубеже XIX-XX веков творчество Куинджи испытало явственное влияние эстетических настроений современного искусства. Об этом можно судить по многочисленным эскизам, где несколькими пятнами и точными мазками намечается необыкновенный эффектный образ природы.

В эскизе *Поляна в лесу. Туман* (1898-1908, ГРМ) непонятно откуда льющимся светом высвечена лужайка «ирреального» цвета. Зелено-серый, разной тональности просвет в темных кулисах леса создает впечатление загадочного слабого свечения цвета.

Многие эскизы отличает театральность композиции — освещенный центр окружен темными кулисами леса: *Роца*, *Солнце в лесу*, *Осень* (все - 1898-1908, ГРМ). Но особенно - третий вариант *Березовой роци* (1901, Национальный художественный

музей Республики Беларусь, Минск). Найденный романтический образ - это некая мечта о прекрасной земле, словно специально созданной для лицезрения. Романтическое искусство Куинджи создавало поэтический мир, замкнутый в границы вымысла. Эта тенденция весьма характерна для искусства и литературы начала XX века.

Создание особого, вымышленного мира, наполненного символическими значениями, загадками, прозрениями, — далеко не полный идейно-тематический круг русского символизма. Куинджи в этом потоке влечений сохранял связь с землей; земное казалось ему исключительным явлением.

Мир как некий волшебный храм природы, расположенный где-то в другом, неземном измерении, - таковым предстает образ третьего варианта *Березовой рощи*. В этом варианте художник как бы вспоминал начало своего пути, но не дублировал его. Романтика *Лунной ночи на Днепре* и *Украинской ночи* преобразовалась в новую версию, где связь с реальностью подменяется чистой грезой.

«Лунный» пейзаж картины исключает общественную проблематику. Разумеется, он сохраняет актуальность духовного самочувствия общества того времени и в этом плане пейзаж являет его ясно выраженный образец. Романтическое искусство 1880-х годов, связанное со вселенскими размышлениями Куинджи, преобразуется в *Березовой роще* 1901 года в отвлеченную романтику элегического тона.

В творчестве Куинджи проявилась еще одна страсть, которую он настойчиво пытался реализовать в полыхающих солнцем картинах. Куинджи можно считать наиболее значительным после Айвазовского «солнцепоклонником». Его печальные, минорные закаты (*Закат*, 1876-1890; два одноименных этюда *Закат в степи на берегу моря*, *Закат*, все - 1898-1908, ГРМ) прописаны густой пастозной краской. Густой фиолетовый цвет задавлен светлым желтым или оранжевым. Эти необычайно красивые и естественные цветосочетания соответствуют реальной природе солнечного освещения.

Если в горных пейзажах цвета перерастали в декоративную живопись, то «солнечный» цикл сохраняет все обаяние натурального цвета. В этюдных работах закаты спокойны, так же тихо созерцательны, как и другие произведения Куинджи. Некоторые закаты можно понять метафорически: как тихое угасание природы, как завершение естественного кругооборота жизни.

Минорное угасание света, пепельное покрытие ярких красок, траурное смещение фиолетовых, бордовых и сиреневых цветов свойственны были и горным этюдам художника. К этому времени относятся несколько замечательных произведений Куинджи, как бы сконцентрировавших его элегическое мировосприятие. Оно впервые появилось в картине *Вечер* (1888), где минорные краски холодного фиолетового регистра создают печальное настроение, какое-то ностальгическое чувство по угасающей жизни природы.

Этюд *Сумерки* (1890-1895, ГРМ) наполнен тревожными предчувствиями, фиолетовые и желтые цвета звучат предостережением. Беспокойные ощущения заложены в сопоставлениях оранжевого и фиолетового, в сумеречных полутонах земли и неба. Минорные ощущения в картинах Куинджи возникают из игры полутонов, из их перетекания и переливов. В основе эмоционального строя лежит личное переживание художника, но оно обретает в *Сумерках* всеобщее значение, необычайно созвучное эпохе.

Оно смыкается с настроениями разочарованности, с осознанием тщеты человеческого бытия. Несколько позже Александр Блок в цикле *Ante Lucem* выведет лирического героя - запоздалого путника, печально бредущего по бесконечной дороге жизни. Мотив дороги, любимый и широко распространенный в русской поэзии и

живописи, интерпретирован Куинджи согласно доминирующим общественным настроениям.

Дороги человеческой судьбы, созерцание неба и одиноких в своем величии кавказских вершин, с которыми человек ведет мысленную беседу, - излюбленные темы Куинджи рубежа XIX-XX веков. Но чтобы выразить это умонастроение времени, художнику пришлось «наработать» массу этюдов на тему солнечных закатов. Они не были проходными или подготовительными. Они представляли самостоятельную художественную ценность.

Художественными перлами воспринимаются натурные работы, где угасание светила, подернутого сумеречным пеплом, кажется трудным для изображения такого быстротечного явления природы, как закат (*Закат, Закат зимой. Берег моря*, оба - 1876-1890, ГРМ).

Зато в центральной картине «солнечного цикла», в *Красном закате* (1905-1908, Музей Метрополитен, Нью-Йорк), Куинджи предстает солнцепоклонником. В элегических закатных мотивах художник кажется угомоненным язычником. Полыхание красок расплавленного солнца, залившего мир напряженным цветом, тем не менее создает впечатление если не умиротворения, то лирического созерцания мощного дневного светила, смиряемого силами приближающейся ночи.

В стихиях природы Куинджи старался познать противоположные их начала: ночь и день, порыв и покой, немощь и силу. Лунная ночь представлялась бездонным мирозданческим пространством. Солнце, напротив, все было на поверхности небесной сферы. Оно трактовалось двояко: умиротворенным, погибающим, гаснущим или буйно полыхающим, яростной стихией.

Солнце дарует жизнь. Поэтому, видимо, *Красный закат* плотно сомкнулся с фольклорными представлениями, где солнце воспринимается как источник жизни и красоты.

В долгий период творческого «молчания» Куинджи продолжал сохранять связи с общественной жизнью. Несмотря на выход из Товарищества передвижных художественных выставок, он по-прежнему дружил с некоторыми передвижниками, присутствовал на их общих собраниях.

Можно сказать, делом жизни стало для Куинджи создание общества художников, необходимого для творчества и взаимопомощи. Он встретил такое же желание у Константина Крыжицкого. Шестого ноября 1908 года на квартире у Куинджи собрались учредители и было решено в знак заслуг Куинджи присвоить обществу его имя. Архип Иванович внес в его основание миллионный капитал. К 1910 году, году смерти Куинджи, общество насчитывало 101 человека.

Умер Куинджи 11 июля 1910 года. Заболел он в Крыму воспалением легких. Спустя некоторое время с разрешения врачей Вера Леонтьевна перевезла его в Петербург. Но сказалось больное сердце, которое не справлялось с болезнью. Куинджи звал учеников, но летом они были в разъезде. У постели больного присутствовали Рерих и Химона.

В завещании весь свой капитал художник передал обществу имени Куинджи. Вере Леонтьевне завещал 2500 рублей ежегодно. Детей у них не было. Позаботился о ком только мог. Вспомнил брата, глубокого старика, у которого жил мальчиком, не забыл племянников и их детей. Отрядил церкви, в которой крестился, дабы организовали школу его имени.

Остался в памяти человеком добрым, вспыльчивым, буйного темперамента, человеком оригинального мышления, не столь тонко воспитанным, но цельным, искренним и, как высказался однажды Репин, «необычайно умным». Одно из самых значительных явлений в русской живописи второй половины XIX века – это творчество **Василия Дмитриевича Поленова**.

Многогранное творчество художника, где он стремился, применить все свои

дарования не знали границ. Он живописец и театральный художник, архитектор и музыкант, во многих отношениях выступал как новатор.

Родился Василий Дмитриевич Поленов в Петербурге 20 мая (1 июня) 1844 года в культурной дворянской семье. Его отец - Дмитрий Васильевич Поленов, сын академика по отделению русского языка и словесности, - был известным археологом и библиографом. Мать будущего художника, Мария Алексеевна, урожденная Воейкова, писала книги для детей и занималась живописью. Способности к рисованию были свойственны большинству детей Поленовых, но наиболее одаренными оказались двое: старший сын Василий и младшая дочь Елена, ставшие впоследствии настоящими художниками. У детей были педагоги по живописи из Академии художеств. Встреча с одним из преподавателей - П.П. Чистяковым - стала определяющей для жизненного пути Поленова. Чистяков обучал рисунку и основам живописи Поленова и его сестру в 1856-1861 годах. В то время он требовал от своих учеников пристального изучения природы. "Натура, - вспоминал впоследствии Поленов, - устанавливалась надолго, и рисунок вырабатывался систематично, не условным приемом, а тщательным изучением и, по возможности, точной передачей природы". "Не подумавши, ничего не начинать, а, начавши, не торопиться", - советовал педагог Поленову. Очевидно, Чистяков сумел передать своему ученику главное - профессиональный подход к живописи, понимание того, что настоящее искусство может возникнуть лишь в результате тяжелой работы и, что не мало важно Поленов это смог усвоить.

После долгих колебаний в 1863 году он, окончив гимназию, поступает вместе со своим братом Алексеем на физико-математический факультет (естественный разряд) Петербургского университета. Одновременно по вечерам в качестве вольноприходящего ученика он посещает Академию художеств, причем занимается не только в рисовальных классах, но так же с интересом слушает лекции по предметам анатомии, строительному искусству, начертательной геометрии, истории изящных искусств. Не прекращает Поленов и занятий музыкой. Он не только был постоянным посетителем оперного театра и концертов, но и сам пел в студенческом хоре Академии. Перейдя в натурный класс Академии художеств уже в качестве постоянного ученика, Поленов на время оставляет университет, целиком погрузившись в занятия живописью. Сделав тем самым правильный выбор, ведь уже в 1867 году он заканчивает ученический курс в Академии художеств и получает серебряные медали за рисунки и этюд. Вслед за этим участвует в двух конкурсах на золотые медали по избранному им классу исторической живописи и с января 1868 года вновь становится студентом университета, но теперь уже юридического факультета.

В 1871 году он получает диплом юриста и, одновременно с Ильей Ефимовичем Репиным, большую золотую медаль за конкурсную картину "Воскрешение дочери Иаира". Поленов стремится создать произведение высокого стиля, придать возвышенный характер изображенному, мастерская компоновка и решение цвета, она носила черты жанровости, но была не доработка в замысле этой картины. Многие отмечали большую теплоту чувства, выраженного Поленовым в образе девочки, тянущей худенькую руку к Христу.

Однако прошло еще несколько лет, прежде чем Поленов действительно обрел себя как художник. Василий отправляется на длительное время стажироваться в Париж, и написал там, в числе прочего картину «Арест графини д'Этремон», обеспечившую ему в 1876 г. звание академика. Реалистические устремления художника, укреплявшиеся под влиянием И.Репина и А.Боголюбова, полнее проявились в его тонких пленэрных пейзажах и этюдах. После возвращения на родину Поленов становится убежденным приверженцем национально-демократического искусства. Он пишет правдивые, проникнутые любовью к людям из народа портреты

сказителя былин Н.Богданова (1876 г.), деревенского мальчика Вахрамея (1878 г.), картину из крестьянской жизни «Семейное горе» (1876 г.).

Возвратившись в 1876 г. в Россию, вскоре отправился на театр русско-турецкой войны, в продолжение которой состоял официальным художником при главной квартире наследника-цесаревича (впоследствии императора Александра 3). По окончании войны поселился в Москве. После много путешествовал.

Наиболее сильное впечатление произвела на него "Venezia la Bella" (красавица Венеция), представляющаяся (по его словам) "проезжему путнику чем-то фантастическим, каким-то волшебным сном". Восхищение Поленова Венецией усиливалось оттого, что она была родиной его любимого художника Паоло Веронезе покорившего его еще в период обучения в Академии художеств. С тех пор увлечение Веронезе не проходило, становясь, год от году все более осмысленным и целенаправленным. Поленов с его задатками колориста поражал огромный колористический дар венецианского художника, сила его живописи. "Какое тонкое чувство красок, - восхищался Поленов, - какое необыкновенное умение сочетания и подбора тонов, какая сила в них, какая свободная и широко развернутая композиция, при всем этом легкость кисти и работы, как я ни у кого не знаю!". Преклоняясь перед красотой колорита полотен Веронезе. После проследовал в Рим, но он его разочаровал. "Сам Рим... какой-то мертвый, отсталый, отживший, - делился своими наблюдениями Поленов с Репиным. - Существует он ... сколько веков, а даже и типичности нету, как в немецких средневековых городах... Нет в нем жизни своеобразной, собственной, а весь он как будто существует для иностранцев... О художественной жизни в современном смысле и помину нет, художников много, а толку мало; работают все замкнуто, каждая национальность отдельно от другой, студии их хотя и отперты, но главным образом опять же для богатых заморских покупателей, так что и искусства подгоняются к их вкусу... Римский художник уже в первой своей картине является рутинным подражателем. Старые итальянцы меня тоже не увлекают...". Поэтому в Риме не было создано ни одной картины.

Период пенсионерской командировки помог Поленову понять, что не историческая живопись является его настоящей стихией. Взоры Поленова безраздельно обратились к пейзажу. Таков был итог его исканий за границей.

Гуманистическое дарование Поленова наконец-то раскрывается в свою полную силу и раскрывается именно на русской почве, обнаруживая при этом именно свой русский склад. Ему предстояло, овладев пленэрной живописью, добиться при этом полноты и богатства красок, их эмоциональной насыщенности, что и было достигнуто в следующих за "Московским двориком" произведениях, написанных со всем блеском живописного мастерства - картинах "Бабушкин сад" и "Заросший пруд".

Например, картина "Бабушкин сад" была экспонирована на VII Передвижной выставке в 1879 году. В рецензии на выставку Стасов назвал "Бабушкин сад" в числе лучших вещей, отметив его отличающуюся "свежестью тонов" живопись. Она действительно, прежде всего, покоряет именно своей живописью. Ее пепельно-серые с сиреневатым и голубоватым отливом, бледно-розовые, песочные, серебристо-зеленые всевозможных оттенков тона, гармонически сочетаясь, друг с другом, образуют единую колористическую гамму. Образ, созданный в картине художником, лишен одноплановости; в нем естественность и гармонично сочетаются разные аспекты восприятия жизни, ее осмысления. Изображая старый барский особняк и его дряхлую владелицу, Поленов, в отличие от Максимова с его картиной "Все в прошлом", ничего не рассказывает зрителю о стиле этой жизни. Слияние человека с природой, которое показывает здесь Поленов, роднит изображенных с обитателями московского дворика. И те, и другие живут тихо и естественно, одной жизнью с природой, что сообщает их существованию смысл и поэзию. Это ощущение гармонии и красоты жизни пробуждает в зрителе то светлое умиротворенно-радостное настроение, которым

разрешается его элегическое раздумье над сценкой, запечатленной художником.

А вот картина "Московский дворик" - первая картина Поленова, экспонированная у передвижников, делу которых он давно сочувствовал. К своему дебюту у передвижников художник относился с чувством большой ответственности и потому страшно терзался, что из-за нехватки времени дает на выставку такую "незначительную" вещь, как "Московский дворик", написанную как бы шутя, по вдохновению, без серьезного и длительного труда. "К сожалению, я не имел времени сделать более значительной вещи, а мне хотелось выступить на передвижную выставку с чем-нибудь порядочным, надеюсь в будущем заработать потерянное для искусства время", - сетовал Поленов. Однако Поленов заблуждался в оценке своей картины, не подозревая, какое будущее, ждёт это произведение, что именно она окажется в числе жемчужин русской школы живописи, станет этапным произведением в истории русского пейзажа. В этой картине автор воспроизвел типичный уголок старой Москвы - с ее особнячками, церквями, заросшими зеленой травой двориками, с ее почти провинциальным стилем жизни. Утро ясного солнечного дня в начале лета (по воспоминаниям самого художника). Легко скользят по небу облака, все выше поднимается солнце, нагревая своим теплом землю, зажигая нестерпимым блеском купола церквей, укорачивая густые тени... Дворик оживает: торопливо направляется к колодцу женщина с ведром, деловито роются в земле у сарая куры, затеяли возню в густой зелени травы ребяташки, вот-вот тронется в путь запряженная в телегу лошадь... Эта будничная суета не нарушает безмятежной ясности и тишины.

В дальнейшем развитие Поленова-пейзажиста в эпоху 90-х годов неразрывно связано с его жизнью на берегу Оки, которая стала в эти годы неиссякаемым источником его творческого вдохновения. Мечтая поселиться "на природе", Поленов приобрел в 1890 году небольшое имение "Бехово" в бывш. Алексинском уезде, Тульской губернии. Там им был построен по собственному проекту дом с мастерскими для друзей-художников. Усадьба была названа "Борок". Выбор нового места для жительства счастливо совпал с направлением творческих поисков Поленова 90-х годов и можно сказать, во многом способствовал успешности этих поисков. Природа района благоприятствовала развитию у Поленова влечения к эпическому пейзажу. Художник очень быстро нашел свою тему в пейзаже и с этого момента стал настоящим поэтом Оки.

Последние годы жизни Поленов провел в Борке. Он продолжал постоянно работать, вдохновляясь пейзажами Оки, где были написаны многие пейзажи мастера, он собрал художественную коллекцию для открытия общедоступного музея. Сейчас там Музей-усадьба В. Д. Поленова.

Восемнадцатого июля 1927 года художник скончался в своей усадьбе и был похоронен на кладбище в Бехове.

### **Биография:**

**И. Е. Репин** родился в г. Чугуеве, расположенном на территории Харьковской губернии, в 1844 году. И никому тогда в голову не могло даже прийти, что этот обычный мальчишка из бедной семьи станет великим русским художником. Мать первая заметила его способности в то время, когда он помогал ей, готовясь к Пасхе, расписывать яйца. Как ни радовалась мать такому таланту, на его развитие денег у нее не было. Илья стал посещать уроки местной школы, где учились топографии, после закрытия которой поступил к иконописцу Н. Бунакову, в его мастерскую. Получив в мастерской необходимые навыки в рисовании, пятнадцатилетний Репин стал частым участником росписи многочисленных церквей в селах. Так продолжалось четыре года, после чего с накопленными ста рублями будущий художник отправился в **Петербург**, где собрался поступить в Академию художеств.

Провалив вступительные экзамены, он стал слушателем подготовительной художественной школы при Обществе поощрения художеств. Среди первых его преподавателей в школе был **И. Н. Крамской**, который еще долго был верным наставником Репина. На следующий год Илью Ефимовича приняли в Академию, где он стал писать работы академические, а заодно и несколько произведений написал по собственному желанию.

Академию повзрослевший Репин закончил в 1871 году уже состоявшимся во всех отношениях художником. Дипломной его работой, за которую он получил Золотую медаль, стала картина, названная художником «Воскрешением дочери Иаира». Эта работа была признана самой лучшей за все время, что существовала Академия искусств. Еще будучи юношей, Репин начал уделять внимание портретам, написал в 1869 году портрет молодой В. А. Шевцовой, которая спустя три года стала его женой.

Но широко известным великий художник стал в 1871 году, после написания группового портрета «Славянские композиторы». Среди 22 изображенных на картине фигур изображены композиторы России, Польши и Чехии. В 1873 году во время путешествия в **Париж** художник познакомился с французским искусством импрессионизма, от которого не пришел в восторг. Через три года, вернувшись вновь в Россию, он сразу же отправляется в родной Чугуев, а осенью 1887 года уже становится жителем Москвы.

В это время он познакомился с семьей Мамонтовых, проводя время, общаясь с другими молодыми дарованиями в их мастерской. Тогда и началась работа над известной картиной «**Запорожцы**», завершившаяся в 1891 году. Работ, которые на сегодняшний день достаточно известны, было написано еще немало, среди них и многочисленные портреты выдающихся личностей: химика Менделеева, М. И. Глинки, дочери своего знакомого Третьякова А. П. Боткиной и многих других. Имеется множество работ и с изображением Л. Н. Толстого.

1887 год стал для И. Е. Репина переломным. Он развелся со своей супругой, обвиняя в бюрократизме, покинул ряды Товарищества, занимавшегося организацией передвижных выставок художников, к тому же значительно ухудшилось здоровье художника.

С 1894 года по 1907 занимает должность руководителя мастерской в художественной Академии, а в 1901 году получает большой заказ от правительства. Посещая множественные заседания совета, спустя всего пару лет, он представляет готовое полотно «**Государственный совет**». Эта работа, имеющая общую площадь 35 квадратных метра, стала последней из больших произведений.

Женился Репин второй раз в 1899 году, выбрав спутницей Н. Б. Нордман-Северову, с которой они переехали в местечко Куоккала и прожили там три десятка лет. В 1918 году из-за войны с белофиннами он потерял возможность посещать Россию, но в 1926 году получает правительственное приглашение, от которого отказался по состоянию здоровья. В сентябре 1930 года, 29 числа, художника Ильи Ефимовича Репина не стало.

### *Биография Василия Сурикова*

**СУРИКОВ, ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ (1848–1916)**, русский художник, мастер русской исторической картины; соединил традиции исторического романтизма с живописным новаторством. Родился в Красноярске 12 (24) января 1848 в семье канцелярского служащего, выходца из старинного казачьего рода. Первые уроки рисования получил у школьного учителя Н.В.Гребнева. В 1868 отправился в Петербург, где в 1869 поступил в Академию художеств; окончив Академию в 1875, с 1877 жил в Москве. Постоянно наезжал в Сибирь, бывал на Дону, Волге, в Крыму. В 1880–1890-е годы посетил Францию, Италию и ряд других стран Европы. Испытал особое влияние

мастеров венецианского и испанского Возрождения и барокко, в особенности П.Веронезе и Д.Веласкеса.

Уже в студенческие годы проявил себя как мастер историко-ассоциативных образов (романтический пейзаж Вид памятника Петру I в Петербурге, 1870, Русский музей, Петербург). В 1876–1877 создал эскизы на тему четырех вселенских соборов для украшения храма Христа Спасителя (ныне – в Русском музее). Переезд молодого художника в Москву, впечатления от старинной архитектуры «первопрестольной» сыграли важную роль в формировании его первого шедевра Утро стрелецкой казни, завершено в 1881 (Третьяковская галерея, Москва). Избрав темой трагический итог первого стрелецкого бунта 1698 – казнь мятежников на Красной площади под личным присмотром Петра I, Суриков по сути показал великий конфликт русского Средневековья и русского Нового времени, из которого ни одна из сторон не выходит победительницей. При этом правда найденных в натуре деталей и типажей (каждый такой типаж – вроде стрельца с молитвенной свечой в руке – становился для художника предметом истовых поисков) лишь укрепляет «древний дух» образа (подмеченный И.Н.Крамским в письме к В.В.Стасову, 1884).

Свой дар выдающегося живописца-историка Суриков подтвердил в полотнах Меншиков в Березове (1883) и Боярыня Морозова (1887; обе картины – там же), тоже своего рода сложных и в то же время впечатляюще-целостных визуальных романах – о сибирской ссылке некогда могущественного петровского царедворца и об увозе в острог старообрядческой подвижницы. Красочная выразительность деталей сочетается с виртуозностью общей режиссуры. Всем этим трем «хоровым картинам» (как называл такого рода многофигурные сцены Стасов) не уступает и Взятие снежного городка (1891, Русский музей), посвященное уже целиком современной народной жизни – масленичной игре, представленной как веселая и в то же время сокрушительно-грозная стихия. Последующие «хоровые» полотна (Покорение Сибири Ермаком, 1895; Переход Суворова через Альпы, 1899; Степан Разин, 1903–1907; все в Русском музее) уже представляют определенного рода спад. Эпические сцены экспансии России в Сибири, антифранцузской кампании в Швейцарских Альпах и, наконец, эпизод из жизни любимого героя народных песен написаны виртуозно, но уже без того сложного и полифоничного драматизма, который отличает лучшие произведения мастера. Стремясь добиться максимальной убедительности образного действия, в поздних вещах Суриков уменьшает число фигур, параллельно усиливая выразительность красочной фактуры (Посещение царевной женского монастыря, 1912, Третьяковская галерея; Благовещение, 1914, Художественная галерея, Красноярск). В последнем случае мастер всецело примыкает к стилю модерн в его религиозном варианте.

Лучшие вещи Сурикова всегда выделялись своим замечательным – в высшей мере конструктивным, а не только декоративным – колоритом. Цветовой экспрессией впечатляют его поздние акварели, в особенности созданные в Испании, куда он в 1910 ездил со своим зятем, художником П.П.Кончаловским. Здесь он выступает предтечей новых течений в искусстве. О широте его взглядов свидетельствует и дружба с поэтом-символистом М.А.Волошиным, создавшим яркий очерк о творчестве мастера (впервые опубликован в журнале «Аполлон» в 1916). В поздние годы старый художник написал ряд лучших своих портретов (Автопортрет, 1913, Третьяковская галерея; и др.). Умер Суриков в Москве 6 (19) марта 1916.

Виктор Михайлович Васнецов прожил большую, красивую и многотрудную жизнь. Один из самых знаменитых русских художников XIX века, он знал восторженное преклонение и холодно-сдержанное, до полного неприятия, отношение к своему творчеству, огромный успех и резкую, граничащую с хулой, критику своих работ.

Его называли "истинным богатырем русской живописи". Это определение родилось не только благодаря образной связи с "богатырской" темой его живописи, но

благодаря осознанию современниками значительности личности художника, пониманию его роли как родоначальника нового, "национального" направления в русском искусстве. Значение творчества Васнецова не только в том, что он первым среди живописцев обратился к былинно-сказочным сюжетам. Хотя именно этот Васнецов - автор "Алёнушки", "Богатырей", "Ивана-Царевича на Сером Волке", широко репродуцируемых в течение многих лет огромными тиражами в школьных учебниках, на календарях, ковриках, конфетных и папиросных коробках, - вошел в массовое сознание, заслонив истинное лицо художника.

Васнецов был одним из первых мастеров русской живописи, кому стали тесны рамки станковой картины и кто "обратился к украшению жизни", взялся за самые разнообразные области искусства - театральную декорацию, архитектуру, прикладное искусство и иллюстрацию, что было в то время для многих необъяснимо и воспринималось как "разменивание таланта". Таким путем Васнецов пришел к решению принципиально новых задач, центральной из которых была задача создания единого, охватывающего разные виды искусства, стиля, основанного на национальных традициях. Впоследствии он говорил: "Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще каком бы то ни было произведении искусства - образа, звука, слова - в сказках, песне, былине, драме и прочем сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим". Именно поэтому художник в своем творчестве обращался к уже найденным в русском фольклоре, древнерусском искусстве и архитектуре способам выражения, прежде всего к образной системе русского искусства, а затем и к его стилистике.

В становлении нового общественного идеала огромную роль играло происхождение художника и его детские и юношеские годы.

Виктор Васнецов родился в Вятском крае 15 мая (по новому стилю) 1848 года в семье сельского священника Михаила Васильевича Васнецова. Мать, Аполлинария Ивановна, родила шестерых сыновей, из которых Виктор был вторым. В доме Васнецовых соседствовали уклады деревенской и городской жизни. По материальным условиям жизнь многодетной семьи Васнецовых напоминала скорее быт крестьянина-середняка. Одновременно Михаил Васильевич, сам широко образованный человек, старался дать детям разностороннее образование, развить в них пытливость и наблюдательность. В семье читали научные журналы, рисовали, писали акварелью. Здесь получили первое признание рано проявившиеся художественные наклонности будущего живописца. Мотивами его первых натуральных зарисовок стали деревенские пейзажи, сцены из деревенской жизни.

Село Рябово, где жили Васнецовы стояло на живописной, окаймленной густыми хвойными лесами речке Рябовке, с холмистых берегов которой открывались тянущиеся на десятки верст до уральских гор горизонты. Вятский край с его суровой и живописной природой, своеобразным укладом, сохраняющим устои далекого прошлого, с древними народными поверьями, старинными песнями, сказками и былинами стал основой для формирования ранних жизненных впечатлений Васнецова.

Вятский край был богат и ремесленничеством - резчиками по дереву, мастерами вятской игрушки, умельцами, расписывающими жилища и домашнюю утварь, среди которых жил с ранних лет художник. Позднее он так формулировал свои наблюдения: "Меня поразило длительное бытование ряда предметов в жизни народа. Как они могли сохраниться на протяжении столетий. Такая приверженность говорит о каких-то твердых основах народного понимания прекрасного". Впоследствии попытка Васнецова выразить национальные представления о добре и красоте будет основываться именно на этом детском восприятии крепких основ крестьянской жизни с их вековыми художественными традициями.

"Я жил в селе среди мужиков и баб и любил их не "народнически", а по-просту как своих друзей и приятелей, слушая их песни и сказки, заслушивался, сидя на

посиделках при свете и треске лучины", - рассказывал впоследствии Васнецов. Свое ощущение захватывающей таинственности, состояние сопереживания он выразил в рисунках "Бабушкины сказки" (1871) и "Сказки деда" (1870). Здесь, на этих посиделках, художник впервые. К прочувствованной теме единения слушателя и рассказчика он потом не раз возвращался в своем творчестве, начиная с первой жанровой картины "Нищие певцы" (1873) до большого позднего полотна "Баян" (1910), где сказитель и слушающие его песни воины охвачены общим эмоциональным порывом.

В 1858 году он едет учиться в Вятку - вначале в духовном училище, затем в духовной семинарии: детей священников принимали туда бесплатно.

Духовная семинария в Вятке была высокоразрядным учебным заведением. В семинарии Васнецов изучал летописные своды, хронографы, четьи минеи - жития святых, притчи и другие произведения. Древнерусская литература, ее поэтика также направляли интерес будущего художника к русской старине. "Я всегда только Русью и жил", - вспоминал позднее художник. Из семинарии Васнецов вынес глубокое знание сложной православной символики, которое использовал потом в монументальной живописи, в своих храмовых росписях.

Виктор провел в Вятке девять лет, но потребности в служении церкви не испытал.

Он все больше времени отдает рисованию. По воскресеньям ходит в город, на базар, рисовать "типы", изучает характеры. Его семинарские тетради полны зарисовок по памяти.

Через несколько лет он настолько преуспел в рисунке и живописи, что был приглашен в качестве помощника для декорирования вятского кафедрального собора. Тогда же, в 1866-1867 годах, он выполнил семьдесят пять рисунков на темы русских народных пословиц и поговорок для "Собрания русских пословиц" этнографа Николая Трапицина. В них он просто и точно отобразил черты деревенского быта Вятского края. Хотя книжка не вышла, Васнецов бережно сохранил рисунки. В 1912 году они были изданы в роскошном альбоме под названием "Русские пословицы и поговорки в рисунках В. М. Васнецова".

Занимается Виктор и живописью. В первых известных нам картинах "Молочница" и "Жница" уже виден почерк будущего искателя идеальной женской русской красоты. Две названные картины были проданы с аукциона, который организовали друзья и почитатели юного дарования.

В августе 1867 года с благословения отца Виктор Васнецов оставил семинарию за полтора года до ее окончания и с вырученными от лотереи деньгами уехал в Петербург поступать в Академию художеств.

Первый год Васнецов не учился в Академии по недоразумению: после сдачи экзаменов он не понял, что был принят. Зимой 1867-1868 годов он занимался в Школе Общества поощрения художеств, где преподавал Иван Крамской, ставший впоследствии его другом и советчиком. Начав в следующем году учебу в Академии, Васнецов познакомился с Репиным, общение с которым переросло и крепкую дружбу, сблизился с Архипом Куинджи, Василием Максимовым, Василием Поленовым, Василием Суриковым, Марком Антокольским, братьями Праховыми. Тесное дружеское общение с ними имело большое значение для развития молодого художника.

После года учебы в академии Васнецов получает две малые серебряные медали за рисунок "Два обнаженных натурщика" и этюд с натуры, а через два года удостоивается большой серебряной медали за рисунок "Христос и Пилат перед народом". Время это для Васнецова очень трудное. Он переживает смерть отца, печется о брате Аполлинарии, будущем художнике, который приезжает из Вятки, много работает ради заработка. В эти годы он выполнил около двухсот иллюстраций к "Народной азбуке", "Солдатской азбуке" Столпянского, к "Русской азбуке для детей"

Водовозова. Им были иллюстрированы сказки "Конек-Горбунок", "Жар-птица и другие".

Вне академии, "для себя", он, как прежде, рисует "типы", теперь городские, столичные. Это в основном курьезные сценки на улице, в театре, в трактире, на рынке и т.п. В умении "выразить тип" художник был близок известному жанристу Владимиру Маковскому. Рисунки 1870-х годов исполнены выразительными, уверенными, хотя иногда и эскизными штрихами.

В 1874 году за рисунки "Книжный лавочник" и "Мальчик с бутылкой вина" Васнецов получает бронзовую медаль на Всемирной выставке в Лондоне.

В том же 1874 году впервые участвует в III выставке Товарищества передвижных художественных выставок картиной "Чаепитие в трактире", и критика считает, что в будущем он будет "одним из лучших русских художников". Все картины того времени - и "Нищие певцы", и "Книжная лавка", и "С квартиры на квартиру" говорят о Васнецове как о мастере бытового жанра, тонком психологе, знатоке народных типов.

Центральной темой картины "Книжная лавка" стал лубок, роль народного искусства в жизни крестьян. По словам Федора Буслаева, знатока древнерусской литературы и фольклора, лубок "значил для русского народа больше, чем Сикстинская мадонна для итальянцев". Сам Васнецов довольно рано начал собирать лубок, видя в нем эстетическое выражение народных понятий о добре и красоте. В картине эти понятия соединены в нравоучительной сцене объяснения священником морали лубка "Страшный суд" крестьянину, зачарованно разглядывающему яркую картинку. По своей искренности, жизнерадостности и безмятежности эта картина с ярким весенним солнцем, освещающим толпу крестьян, со стайкой голубей на крыше и ребятишками, сосредоточенно рассматривающими разложенные картинки, сродни настроению, традиционно присущему народному творчеству. Стремление раскрыть эстетику народной художественной традиции, использовать ее поэтику вскоре полностью завладело художником, стало существом его творческой индивидуальности. Недаром он говорил Стасову, что резкого перехода в конце 1870-х годов от бытового жанра к былинно-сказочным сюжетам у него не было. "Как я стал из жанриста историком (несколько на фантастический лад), - писал он, - точно ответить не сумею. Знаю только, что во время самого яркого увлечения жанром, в академические времена в Петербурге, меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы... Противоположения жанра и истории в душе моей не было, а стало быть, и перелома или какой-либо переходной борьбы во мне не происходило. Некоторые из картин последующего периода, московского, были задуманы мною еще в петербургский период...".

Постепенно Васнецов охладевал к учению в академических стенах. "Хотелось писать картины па темы из русских былин и сказок, а они, профессора, этого желания не понимали. Вот мы и расстались", - позднее объяснял он. На самом деле главную трудность для Васнецова в то время представляла, видимо, необходимость противопоставить уже формирующуюся свою трактовку народной поэзии академической. Переход к былинно-сказочным сюжетам означал бы для художника и отказ от бытовой живописи, в которой с самого начала 1870-х годов васнецовский талант проявился достаточно ярко.

В то время как Васнецов обретал творческие силы для работы с фольклорной тематикой, в русском обществе нарастало начавшееся еще в 1850-е годы внимание к национальной старине и истории, что проявилось в росте собирательства, изучении и публикациях памятников письменности и фольклора.

В середине XIX века вышли капитальные сборники фольклора: "Пословицы русского народа" В.И. Даля (1861-1862), "Народные русские сказки" А.Н. Афанасьева (1855-1864), "Песни", собранные П.Н. Рыбниковым (1861-1867), "Онежские былины" А.Ф. Гильфердинга (1873) и другие. В 1864 году было организовано Московское

археологическое общество, и с середины 1860-х годов наука все активнее сосредотачивала усилия на изучении "древностей государства Российского", включая и устное народное творчество.

Особенное значение для художника имели исторические исследования русского быта XVI-XVII веков в трудах Ивана Забелина. Ученый, с которым Васнецов был знаком лично, был близок ему тем, что видел в народном искусстве проявление "живой души его создателей".

В художественной практике 1860-1870-х годов эти устремления нашли выражение в историко-бытовой живописи Вячеслава Шварца, в работах Василия Максимова - "Бабушкины сказки" (1867), "Приход колдуна на крестьянскую свадьбу" (1875), в интересе Василия Перова к сказочным сюжетам в конце 1870 - начале 1880-х годов. Эти, в общем-то эпизодические, увлечения свидетельствовали, между тем, о движении изобразительного искусства к национальному наследию. Мотивы фольклора и народного искусства использовались в оперных произведениях композиторов "Могучей кучки" - Александра Бородина, Александра Даргомыжского, Модеста Мусоргского, архитектурных работах Виктора Гартмана и Ивана Ропета. Эмоциональным толчком для начала работы Репина над его картиной Садко (1876), например, послужила статья Стасова о Гартмане с подробным анализом его работ, которую художник прочел в Париже, и, по его словам, у него просто "душа разгорелась: захотелось ехать в Москву, в Россию, изучать нашу архитектуру и старую жизнь".

Весной 1876-го Васнецов уезжает на год в Париж, где уже работают И.Е. Репин и В.Д. Поленов. Он рисует французские типы с тем же удовольствием, с каким писал русские, находя в них сходные черты. А весной 1876 года участвует в парижском "Салоне" двумя картинами - "Чаепитие в трактире" и написанном на местный сюжет полотном - "Акробаты".

Завершенное Васнецовым во Франции полотном "Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа)" (1877) носило еще жанровый характер. Балаганное представление в окрестностях Парижа не могло не ассоциироваться у художника с вятскими ярмарками, с детскими ощущениями радостного нетерпеливого ожидания, которое предшествовало началу ярмарочного спектакля. Потому-то, изображая типичную для парижской окраины толпу, идущую в вечерний цирк, Васнецов проявил не только талант типиста, но сумел передать то ощущение романтически приподнятого настроения, которое охватывает людей перед началом представления.

Благодаря Репину Васнецов по приезду в Париж тотчас был вовлечен в изучение и уяснение насыщенной, наполненной острой художественной жизни французской столицы. "Вчера после Лувра делали большую прогулку в St. Cloud (Полен[ов], Васнец[ов], Крамск[ой] и я", - рассказывал Репин Стасову. Из того же письма: "Сегодня всей компанией были в салон". Споры, жаркие дебаты, затеянные на выставках, переносились в мастерскую А. П. Боголюбова, где часто собирались русские живописцы. Все это интенсивно подвигало российских художников к мыслям о национальной живописной школе. Парижское полотно Репина "Садко в подводном царстве" (1876), где Васнецов позировал для Садко, хоть и осталось у него единичным в этой тематике, ясно говорило о возможных путях национальных исканий. В свою очередь Васнецов, зайдя однажды в парижскую мастерскую Поленова, быстро написал знаменитый эскиз "Богатырей" (1876), выплеснув как вполне зрелое и сложившееся свою "грёзу" об эпической русской истории. Васнецов подарил этот эскиз Поленову, но тот согласился принять дар только после того, как будет закончено большое полотно. Это событие произошло в 1898 году, и с того времени эскиз находился в собрании картин Поленова в организованном им музее.

Васнецов вернулся на родину зрелым живописцем. Его кругозор расширился, он обогатил свою технику, а главное, твердо осознал свой путь.

Вместе с Репиным и Поленовым, немногим раньше переехавшими в Москву, Васнецов окупился в московскую жизнь. Все свободное время друзья тратили на знакомство с архитектурными памятниками, искусством и бытом первопрестольной, посещали монастыри в окрестностях Москвы, сельские ярмарки, народные гуляния. В этих прогулках, по словам художника, он "набирался московского духа".

Через Поленова Репин и Васнецов получили доступ в художественные коллекции Козьмы Солдатенкова, Дмитрия Боткина, Алексея Хлудова, в которых были собраны памятники прошлой и современной художественной культуры. Но главное их внимание сосредоточилось на галерее Павла Третьякова. Васнецов стал завсегдатаем музыкальных вечеров в доме Третьяковых. Москва конца 1870-х годов вообще была необычайно увлечена музыкой, в частности, народными мелодиями. На музыкальных вечерах в доме Третьяковых Васнецов сосредоточенно слушал Баха, Бетховена, Моцарта. Позже он говорил: "Без музыки я, пожалуй, не написал бы ни "Поля битвы", ни других своих картин, особенно "Аленушки и Богатырей". Все они были задуманы и писались в ощущениях музыки".

Важную роль в жизни художника сыграло знакомство с другой московской семьей - крупного промышленника и предпринимателя, известного мецената Саввы Ивановича Мамонтова, сумевшего объединить вокруг себя крупнейших русских художников в содружество, названное впоследствии Абрамцевским кружком. Музыкальные вечера, постановки живых картин и вечерние чтения драматических произведений и памятников народного эпоса, разговоры о проблемах искусства и обмен новостями соседствовали в доме Мамонтовых с лекциями историка Василия Ключевского о прошлом России. В мамонтовском сообществе Васнецов с новой силой ощутил эстетическую ценность русской культуры..

... В 1880 году он закончит одно из самых своих значительных полотен - "После побоища Игоря Святославича с половцами". Для зрителей все было ново в этой картине, а новое принимается не сразу. "Перед моей картиной стоят больше спиной", - горевал Виктор Михайлович. Но И. Крамской, совсем недавно уговаривавший Васнецова не оставлять бытовой жанр, назвал "После побоища..." "вещью удивительной... которая несомненно будет понята по-настоящему". Глубже всех понял суть картины художник и выдающийся педагог Павел Петрович Чистяков, он почувствовал в ней самую Древнюю Русь и в письме к Виктору Михайловичу взволнованно восклицал: "Самобытным русским духом пахло на меня!"

Темой картины было избрано поле после сражения и гибели полков Игоря Святославича, ставших богатырской заставой на рубежах родной земли, когда "пали стяги Игоревы и полегли русичи на поле незнакомом". Изобразительный ритм картины приближен к эпическому звучанию "Слова о полку Игореве". В трагическом пафосе смерти Васнецов хотел выразить величие и беззаветность чувств, создать просветленную трагедию. На поле битвы раскинулись тела не мертвых воинов, но, как в русском фольклоре, "вечно уснувших". В сдержанно строгих позах и лицах павших Васнецов акцентирует значительность и величавое спокойствие. Соответствует "Слову" и характер живописных образов, воссозданных Васнецовым. Они величавы и возвышенно героичны. Проникновенно-лирической нотой в торжественном строе картины звучит образ прекрасного отрока-княжича, навеянный описанием гибели юного князя Ростислава. Поэтическими строфами Слова о гибели мужественного Изяслава навеян образ покоящегося рядом богатыря - воплощение доблести и величия русского воинства. Для картины художник использовал все, что предстало перед ним в Историческом музее, когда он изучал здесь изукрашенные древние доспехи, оружие, одежду. Их формы, узорчатость и орнаментация создают на васнецовском полотне красивые добавочные мотивы декоративной композиции, помогающие передать аромат былинного сказа.

Васнецовское полотно было показано на VIII выставке передвижников, и мнения о нем разделились. Разногласия в оценке картины впервые обозначили различие взглядов среди передвижников на суть русского художественного процесса и дальнейшие пути развития русского искусства. Для Репина, безоговорочно принявшего полотно Васнецова, это была "необыкновенно замечательная, новая и глубоко поэтическая вещь. Таких еще не бывало в русской школе"<sup>1</sup>. Но другие художники, например, Григорий Мясоедов, видевший задачи реалистического искусства в жанрово-бытовом воспроизведении действительности и правдиво-точном отображении быта и типов в историческом сюжете, не только не приняли картины, но и решительно протестовали против принятия ее на выставку. Однако же мимо полотна не прошел Павел Михайлович Третьяков и приобрел его для своей галереи с VIII выставки передвижников.

В том же 1880 году Виктор Васнецов приступит к работе над тремя картинами-аллегориями. Заказал их Савва Иванович Мамонтов для украшения кабинета правления строящейся Донецкой железной дороги. Предложение Мамонтова совпало с дремавшими в Васнецове сюжетами. Он написал "Битву скифов со славянами", "Ковер-самолет", "Три царевны подземного царства". "Ковер-самолет" был показан на той же VIII выставке передвижников, где и полотно "После побоища Игоря Святославича с половцами".

Виктор Михайлович увлеченно воплощал прекрасную народную мечту о свободном полете. В чудесном небе своего детства написал он плавно, вольно, летящий как птица ковер и на нем сказочного героя-победителя.

В картине "Три царевны подземного царства" один из характеров - третьей, младшей царевны - получит дальнейшее развитие в женских образах. Затаенная душевная печаль этой смиренно-гордой девушки будет встречаться и в его портретах, и в вымышленных образах.

Правление не согласилось иметь у себя картины, посчитав их неуместными для служебного помещения, и тогда Мамонтов два полотна купил сам - "Ковер-самолет" и "Царевен", а его брат Анатолий Иванович приобрел "Битву скифов со славянами".

Показанные на VIII и IX выставках Товарищества в 1880 и 1881 годах эти картины вызвали столь же острую полемику, что и "После побоища". Между тем в этих произведениях Васнецов продолжил свои искания "историка немного на фантастический лад".

Поисками типа национальной красоты характеризуются многие портреты художника 1880-1890-х годов: Даши, горничной в доме Мамонтовых - "В костюме скомороха" (1882), Наталии Анатольевны Мамонтовой (1883), Татьяны Анатольевны Мамонтовой (1884), Бориса Васнецова, сына художника (1889), Елены Адриановны Праховой (1894), Веры Саввишны Мамонтовой (1896), Татьяны Васнецовой, дочери художника (1897) и другие. Образам Васнецова как мужским, так и женским присущи строгость и своеобразная самодостаточность, особенный, сдержанный лиризм. Васнецов никогда не писал заказных портретов, но лишь людей близких ему, дорогих или интересных какой-то своей характерностью.

Аленушка, Снегурочка, Елена Прекрасная - эти вымышленные образы и портреты близких Васнецову "по духу" женщин - Елены Праховой, Веры и Елизаветы Григорьевны Мамонтовых, портреты жены, дочери, племянницы с разных сторон высветляют то, что называется русская женская душа, которая становится для Васнецова олицетворением Родины, России.

Если портреты близких людей помогали Васнецову в создании идеала национальной красоты, национального типа, то в Абрамцево и его окрестностях с их характерными для средней полосы России дубовыми, еловыми, березовыми лесами и рощами, причудливо-извилистой с темными заводьями речкой Ворей, прудами,

поросшими осокой, глухими оврагами и веселыми лужайками и пригорками, выработывался тип национального пейзажа.

Здесь были задуманы и осуществлены полностью или частично многие произведения художника. Здесь была написана и "Аленушка", картина, в которой Васнецов наиболее полно и проникновенно воплотил лирическую поэзию родного народа. "Аленушка", - рассказывал впоследствии художник, - как будто она давно жила в моей голове, но реально я увидел ее в Ахтырке, когда встретил одну простоволосую девушку, поразившую мое воображение. Столько тоски, одиночества и чисто русской печали было в ее глазах... Каким-то особым русским духом веяло от нее". Васнецов обратился к сказке об Аленушке и ее братце Иванушке, по-своему, творчески претворив ее в живописи. По народным преданиям, природа оживает на исходе дня, обретая способность чувствовать в лад с человеком. Подобные ощущения в большой степени были присущи самому художнику, потому-то так органично согласованы в Аленушке состояние природы с чувствами героини. Фигуре Аленушки, задумавшейся над своей горькой судьбой, как бы вторит и бледно-серое небо, и пугающая своей темнотой поверхность омута с застывшими на ней желтыми листьями, и блеклые серые тона поникшей листвы осинки, и темная глубокая зелень елочек.

В начале 1885 года Виктор Михайлович Васнецов получает от А.В. Прахова приглашение принять участие в росписи только что построенного Владимирского собора в Киеве. Не сразу, но свое согласие художник дает. У него уже есть опыт - абрамцевская церковь Спаса, эпические полотна. Все это позволяет ему обратиться к росписи больших стен, созданию монументально-декоративного пространства. Верующий человек, в работе для церкви он начинает видеть свое настоящее призвание.

В огромном Владимирском соборе Васнецову надо было расписать главный неф и апсиду. Отразить самые основные сюжеты Ветхого и Нового заветов, изобразить русских исторических деятелей, причисленных к лику святых, украсить своды орнаментами.

Более десяти лет трудился Васнецов над росписью в соборе. Сам по себе факт столь грандиозной работы впечатляющ (около 400 эскизов, непосредственно стенопись при участии помощников - свыше 2000 кв. м), не имеет равных в русском искусстве всего XIX века.

Он вложил в эту работу всю страсть и "тревогу" своей души, в ней он попытался воплотить свой эстетический идеал создания искусства большого стиля, вернувшегося из замкнутого мира коллекций и музеев туда, где оно может служить массе простых людей в их повседневной жизни.

Основной идеей программы, разработанной Адрианом Праховым для внутренней отделки Владимирского собора, посвященного 900-летию крещения Руси, было осмысление религиозной истории России, ее включенности через Византию во всемирную историю культуры.

Готовясь к работам в храме, Васнецов знакомился с памятниками раннего христианства в Италии, изучал мозаики и фрески киевского Софийского собора, фрески Кирилловского и Михайловского монастырей в Киеве. За его плечами уже был опыт освоения традиций древнерусского искусства - памятников новгородского, московского, ростовского и ярославского зодчества, изучение московских старообрядческих икон, книжной миниатюры Древней Руси, народного творчества.

Работая в соборе, Васнецов, безусловно, не мог опираться лишь на свои собственные представления, художественный опыт и знания. Он должен был постоянно проверять согласны ли его работы с духом Церкви, с канонами и многое уже нарисованное он должен был отбрасывать, если эскизы казались ему недостаточно церковными. Ведь помимо всего, эскизы должны были приниматься церковным Советом.

Художник болезненно осознавал несоответствие своих сил грандиозности задачи: "...иной раз полно, ясно и прочувствованно, - писал он, - вполне излагается на словах то, что происходит в душе, но когда дело дойдет до осуществления того, о чем мечтал так широко, тогда-то до горечи ты чувствуешь, как слабы твои мечты, личные силы - видишь, что удастся выразить образами только десятую долю того, что так ясно и глубоко грезилось". Для Васнецова работа во Владимирском соборе была "путем к свету", путем постижения великих ценностей. "Вы удивительно хорошо сказали, - писал он в одном из писем Елизавете Григорьевне Мамонтовой из Киева, - что моя работа - "путь к свету", только это убеждает меня на этом подчас невыносимо тяжелом пути".

Ему было дано воплотить образ Божьей Матери по-новому, никого не повторяя, "с теплотой, искренностью и смелостью". Богоматерь, идущую по облакам с Младенцем, он написал в апсиде алтаря. Глубоко личные душевные переживания художника позволили ему с необыкновенной простотой и человечностью, воплотить в образе Богоматери красоту женственности, силу материнского чувства и проникновенную одухотворенность. Идеальный женский образ получил наконец свое завершение. Недаром Богоматерь Васнецова стала одним из любимейших образов сразу же после освящения Владимирского собора. Репродукции с него можно было встретить во многих домах России в конце XIX - начале XX века.

Работая над воплощением образов князей Владимира, Андрея Боголюбского, Александра Невского, Михаила Черниговского, Михаила Тверского, княгини Ольги, летописца Нестора, иконописца Алипия и многих, многих других, художник продолжил свои размышления об историческом прошлом России. Воинами, отстаивающими независимость родной земли, представлены облаченные в тяжелые доспехи Андрей Боголюбский и Александр Невский.

Народные представления об умных, волевых, решительных и непреклонных правителях воплотились в образах князя Владимира и княгини Ольги. К образу великого князя Владимира, во имя которого был освящен собор, Васнецов обратился трижды - в композиции Крещение Святого князя Владимира, Крещение киевлян и в иконописном образе Святого князя Владимира. При торжественности и некоторой патетичности, соответствующих значительности сцен, во всех трех случаях образ князя Владимира наделен ярко выраженными индивидуализированными чертами. "Чудесный памятник по себе оставит Васнецов русским людям, - писал М.В. Нестеров. - Они будут знать в лицо своих святых, угодников и мучеников, всех тех, на кого они хотели бы походить и что есть их заветный идеал".

В большинстве орнаментов, вобравших впечатления Васнецова от древних фресок и мозаик, от росписей московских и ярославских церквей, проявилась яркая одаренность художника в области орнаментальной импровизации. Именно эта особенность, очевидно, обеспечивала единство художественного впечатления от росписей, ибо все, писавшие о Владимирском соборе, отмечали, что стенопись сливается в зрелище яркое и праздничное, в единое декоративное целое подобно ростово-ярославским фрескам XVII века.

Когда сняли леса и в августе 1896 года в присутствии царской семьи и двора собор был освящен, вокруг работы Васнецова разгорелись яростные споры.

"Его душа рвется к небу, но прикреплена к земле", - сказал о Васнецове его искренний почитатель отец Сергей Булгаков, безоговорочно приняв его религиозную живопись.

Успех васнецовских росписей был огромен. Им была посвящена небывалая по многочисленности литература - исследования, статьи, заметки. В них видели начало возрождения русского религиозного искусства, а в Васнецове - "гениального провозвестника нового направления в религиозной живописи". Они приобрели

необыкновенную популярность и повторялись в конце XIX - начале XX века во множестве храмов в России.

Анализируя вклад Васнецова в решение новых живописных задач, художественный критик Сергей Маковский отмечал следующее. «Новый дух прорывается везде в образах Васнецова. Он перетолковал художественные традиции по-своему со всей непокорностью самостоятельного таланта; совершил волшебство – узкие рамки школьной иконописи, мертвенной иконописи, как мертвенно все, что неподвижно веками, расширились. Открылись новые пути, невиданные области для религиозного воображения. Византийская живопись была до сих пор строго церковной, в ней царило одно настроение непрерывной отвлеченности. Васнецов, соединив народный сказочный элемент с древними формами, вдохнул в византийское искусство новую жизнь. Наш народ – сказочник по натуре; он проникнут суеверием преданий и легенд, стремлением к чудесному. Глядя на образа Васнецова, понимаешь связь между русской сказкой и русской верой... Сделанная им попытка, попытка связать народно-фантастический элемент с церковным канонам, во всяком случае – интересное художественное явление. Васнецов действительно «расширил» рамки школьной иконописи, показал возможность «новых путей» для декоративного храмового искусства. Но он не справился с задачей».

Характерно сохранившееся в воспоминаниях мнение самого художника о своей деятельности в соборе, высказанное им уже в конце жизни: "Я сам думал, что я проник в дух русской иконы и что я выразил внутренний мир живописца того времени, что я постиг - это уже от гордости - технику этого старого времени. Оказалось, однако, что я глубоко заблуждался. Дух древней русской иконы оказался во много раз выше, чем я думал. Внутренний мир живописи того времени был гораздо более богатым в духовном смысле, чем дух нашего времени, или лично мой, или Нестерова, и нам далеко до их техники, до их живописного эффекта". Этот отзыв - мужественное признание мастера, считавшего, что "нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела как украшение храма".

По окончании работ в киевском Владимирском соборе Васнецов получил многочисленные заказы на оформление храмов в Петербурге, Гусь-Хрустальном, Дармштадте, Варшаве. Наиболее значительной среди них была декорировка церкви завода хрустального стекла в имении Нечаева-Мальцева в Гусь-Хрустальном в 1904 году. Художник создал там росписи не на стенах, как в Киевском соборе, а на холстах, укреплявшихся на стенах, - и сделал эскизы для мозаичных изображений. Васнецовский талант монументалиста-декоратора с наибольшей силой проявился в полотне "Страшный суд". В огромной композиции (700 x 690 см), посвященной теме последнего судилища, он воплотил рожденное его могучей фантазией представление о вселенной и человечестве. Он разделил полотно па три яруса и, как в сложных многофигурных иконах, легко и свободно заполнил его большими группами фигур. Масса эпизодов, сцен, фигур объединена здесь в цельную, строго симметричную и уравновешенную картину, согласованную с архитектурой церкви.

У Васнецова была особенность, не раз удивлявшая окружающих его людей. Он мог одновременно выполнять самые разнообразные, несовместимые на первый взгляд задания. Так, среди напряженной работы над росписями Владимирского собора он находил время и для размышлений над громадным полотном "Богатыри", которое перевез с собой из Москвы в Киев, и для работы над картиной "Иван-Царевич на Сером Волке", которую показал в 1889 году на выставке Товарищества передвижников в Петербурге; выполнял театральные эскизы и делал книжные иллюстрации, не говоря уже о многочисленных пейзажах и портретах, написанных им в годы "сидения в Киеве".

Так сложилось, что три десятилетия без малого пролегли между первым карандашным наброском (1871), более двух десятилетий - между парижским эскизом и

полотном "Богатыри" (1898), венчающим героический цикл работ живописца. Позже он вспоминал: "Я работал над Богатырями, может быть, не всегда с должной напряженностью... но они всегда неотступно были передо мною, к ним всегда влеклось сердце и тянулась рука! Они... были моим творческим долгом, обязательством перед родным народом...".

В соответствии с былинными образами Васнецов разработал характеры своих персонажей. В центре - Илья Муромец. Илья Муромец прост и могуч, в нем чувствуется спокойная уверенная сила и умудренность жизненным опытом. Сильный телом, он, несмотря на грозный вид - в одной руке, напряженно поднятой к глазам, у него палица, в другой копьё, - исполнен "благости, великодушия и добродушия". Богатырь справа, самый младший, "напуском смелый" - Алеша Попович. Молодой красавец, полный отваги и смелости, он "душа-парень", большой выдумщик, певец и гуслиар, в руках у него лук с копьём, а к седлу прикреплены гусли. Третий богатырь - Добрыня Никитич - в соответствии с былинами представитель и величав. Тонкие черты лица подчеркивают "вежество" Добрыни, его знания, культурность, вдумчивость и предусмотрительность. Он может выполнить самые сложные поручения, требующие изворотливости ума и дипломатического такта.

Герои, как это было принято в реалистической живописи и согласно творческому принципу Васнецова, конкретны, исторически точны костюмы, вооружение, кольчуги, стремяна. Богатыри наделены запоминающейся внешностью, яркими чертами характера. Только характеры эти не жанровые, а героические.

Сама живопись Васнецова в "Богатырях", ее монументальные формы, благородные декоративные качества подвигали к иному, чем прежде, отсчету достоинств в искусстве, к рождению новых завоеваний его "откровений и тайн". Можно сказать, что русская живопись двадцатого столетия вышла из "Богатырей" Васнецова.

В апреле 1898 года Васнецова посетил Павел Третьяков. Несколько минут молча он всматривался в картину, закрывавшую всю правую стену мастерской художника, и вопрос о приобретении "Богатырей" в галерею был решен. Картина заняла свое постоянное место в Третьяковской галерее. Это было одно из последних приобретений Павла Михайловича.

С окончанием картины стала насущной мысль о персональной выставке художника. Такая выставка была организована в марте-апреле 1899 года в помещении петербургской Академии художеств. На ней было представлено тридцать восемь произведений живописи. Центром же стало самое "капитальное", по словам Стасова, произведение - "Богатыри".

"Изумительный труженик", "большой умник и разумник", Васнецов, страстно искавший эстетический и нравственный идеал в национальном характере русского народа, в его духовных традициях, сумел пронести свой "символ веры" через все творчество, настойчиво внедряя его в сознание современного общества, в окружающую жизнь. Он находил живой отклик у своих современников. Его называли "первопроходцем". И как первооткрыватель, творчество которого является переходным, сочетающим в себе разные элементы, Васнецов вызывал у современников противоречивые чувства и оценки - недоумение и восторг, резкую критику и преклонение, но он никогда и никого не оставлял равнодушным, всегда был предметом размышлений и споров. "Ваше творчество, - писал ему известный деятель "Мира искусства" Сергей Дягилев, - и оценка его уже много лет - самое тревожное, самое жгучее и самое нерешенное место в спорах нашего кружка". И он же говорил художнику: "Из всего поколения наших отцов Вы ближе к нам, чем все остальные..." Мы не найдем другого художника, который был бы близок представителям самых противоположных эстетических течений, но каждому близок какой-то особой гранью своего творчества и никому не близок полностью, до конца. Одни отдавали ему дань

как "типисту" и видели его силу в жанровой живописи, другие ценили более всего его обращение к народному эпосу и сказке, третьи его главный вклад в развитие русского искусства видели в его роли "провозвестника нового направления в религиозной живописи", четвертые - в том, что "он первый из художников вновь обратился к украшению жизни". Но для всех деятелей русской культуры, размышлявших о путях развития национального искусства, Васнецов был одной из ключевых фигур в процессе перехода от эпохи передвижничества к искусству начала XX века и, конечно же, одним из главных деятелей русской художественной культуры XIX века. "Десятки русских выдающихся художников, - писал в 1916 году Михаил Нестеров, - берут свое начало из национального источника - таланта Виктора Васнецова".

**Исаак Ильич Левитан** (3 (15) октября 1860 или 18 (30) августа 1860 — 22 июля (4 августа) 1900) — русский художник, мастер «пейзажа настроения».

Исаак Ильич Левитан родился в местечке Кибарты Мариампольского уезда, Августовской губернии (с 1866 года — Сувалкской губернии), в образованной обедневшей еврейской семье. Датой рождения официально считается 18 (30) августа 1860 год. Отец Илья (Эльяшив-Лейб) Абрамович Левитан (1827—1877) — из раввинской семьи из Кайданова, местечка, примечательного сосуществованием еврейской и шотландской общин в Литве. Эляш учился в ешиве в Вильне. Занимаясь самообразованием, самостоятельно овладел французским и немецким языками. В Ковно он преподавал эти языки, а затем работал переводчиком во время постройки железнодорожного моста, которую вела французская компания.



Московское училище живописи, ваяния и зодчествана Мясницкой

Илья Левитан, стремясь улучшить материальное положение и дать детям образование, в начале 1870-х переехал с семьёй в Москву. В 1871 году старший брат Исаака, Авель Лейб, поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Осенью 1873 года в училище поступил и тринадцатилетний Исаак.

Его учителями были художники Перов, Саврасов и Поленов.

В 1875 году умерла мать Левитана, и серьёзно заболел отец. Вынужденный по болезни оставить работу на железной дороге, отец Левитана не мог содержать четверых детей репетиторством. Материальное положение семьи было таким, что училище время от времени оказывало братьям материальную помощь, а в 1876 году освободило их от оплаты обучения «ввиду крайней бедности» и как «оказавших большие успехи в искусстве». 3 февраля 1877 года умер от тифа отец. Для Левитана, его брата и сестёр наступает время крайней нужды. Художник учился тогда в четвёртом «натурном» классе у Василия Перова. Друг Перова, Алексей Саврасов, обратил внимание на Левитана и взял его к себе в пейзажный класс. В марте 1877 года две работы Левитана, экспонировавшиеся на выставке, были отмечены прессой, а шестнадцатилетний художник получил малую серебряную медаль и 220 рублей «для возможности продолжить занятия».

*«Левитану давалось всё легко, тем не менее, работал он упорно, с большой выдержкой»* — вспоминал его товарищ, известный живописец Михаил Нестеров.

В 1879 году, после покушения Александра Соловьёва, отнюдь не бывшего евреем, на царя Александра II, совершённого 2 апреля, вышел царский указ, запрещающий жить евреям в «исконно русской столице». Восемнадцатилетнего Левитана выслали из

Москвы и он на ближайшие пару лет вместе с братом, сестрой и зятем обосновался на небольшой даче в подмосковной Салтыковке (окрестности Балашихи). На деньги, вырученные от продажи картины «Вечер после дождя» (1879, частное собрание), спустя год снял меблированную комнату на Большой Лубянке.

В летние месяцы 1880—1884 годов он писал с натуры в Останкино. К этому времени относятся работы: «Дубовая роща. Осень» (1880, Нижегородский художественный музей), «Дуб» (1880, Третьяковская галерея), «Сосны» (1880, частное собрание), «Полустанок» (начало 1880-х гг., Дом-музей И. Левитана в Плесе), Художник создаёт пейзажи в Саввинской слободе под Звенигородом: «Последний снег. Саввинская слобода» (1884, Третьяковка), «Мостик. Саввинская слобода» (1884, Третьяковка).

*«Талантливый еврейский мальчик раздражал иных преподавателей. Еврей, по их мнению, не должен был касаться русского пейзажа. Это было дело коренных русских художников»,* — писал Константин Паустовский.

Весной 1885 года, в 24 года, Левитан окончил училище. Звания художника он не получил — ему был выдан диплом учителя чистописания.

Левитан вышел из Московского училища живописи и ваяния без диплома. Денег не было. В апреле 1885 года Левитан поселился неподалеку от Бабкина, в глухой деревне Максимовке. По соседству, в Бабкине в имении Киселёвых гостили Чеховы. А. С. Киселёв, племянник дипломата графа П. Д. Киселёва, служил в тех местах земским начальником; его жена — Мария Владимировна, дочь В. П. Бегичева. Левитан познакомился с А. П. Чеховым, дружба и соперничество с которым продолжались всю жизнь.

В середине 1880-х годов улучшилось материальное положение художника. Однако голодное детство, беспокойная жизнь, напряжённый труд сказались на здоровье — у него резко обострилась болезнь сердца. Поездка в 1886 году в Крым укрепила силы. По возвращении Левитан организует выставку пятидесяти пейзажей.



*Над вечным покоем (1894)*

В 1887 году художник, наконец, осуществил свою мечту: он отправился на Волгу, которую так проникновенно изображал его любимый учитель Саврасов (он почти уж собрался ехать туда в начале 1880-х годов, но не смог из-за болезни сестры). Первая встреча с Волгой не удовлетворила живописца. Стояла холодная, пасмурная погода, и река показалась ему «тоскливой и мертвой». Левитан писал Чехову: *«Чахлые кустики и, как лишаи, обрывы...»*

На следующий год он снова решил ехать на Волгу. Весной 1888 года Левитан вместе с друзьями-художниками Алексеем Степановым и Софьей Кувшинниковой отправился на пароходе по Оке до Нижнего Новгорода и далее вверх по Волге. Во время путешествия они неожиданно для себя открыли красоты маленького, тихого городка Плес. Они решили задержаться и пожить там некоторое время. В итоге Левитан провел в Плесе три чрезвычайно продуктивных летних сезона (1888—1890). В конце 1880-х — начале 1890-х годов Левитан возглавлял пейзажный класс в Училище изящных искусств художника-архитектора А. О. Гунста.

Около 200 работ, выполненных им за три лета в Плесе, принесли Левитану широкую известность, а Плес стал очень популярен у пейзажистов.

Существует мнение, что картина «Над вечным покоем» является «самой русской» из всех, когда-либо написанных на русскую тему картин.

В конце 1889 — в начале 1890 года Левитан впервые совершил поездку в Западную Европу, посетил Францию и Италию. Он хотел ближе познакомиться с современной живописью, широко представленной на проходившей в Париже Всемирной выставке. Вероятно, особенно интересовали его ретроспективная экспозиция давно любимых им художников барбизонской школы и произведения импрессионистов. По свидетельству Нестерова, *«там, на Западе, где искусство действительно свободно, он убедился, что путь, намеченный им раньше, верен»*.

В марте 1891 года Исаак Левитан стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. Московский меценат Сергей Морозов, увлечённый живописью и друживший с Левитаном, предоставил художнику очень удобную мастерскую в Трёхсвятительском переулке.

К весне 1892 года Левитан закончил картину «Осень» (начатую ещё осенью 1891 г.) и выставил её на XX Передвижной выставке вместе с ещё тремя картинами: «У омута», «Лето» и «Октябрь».



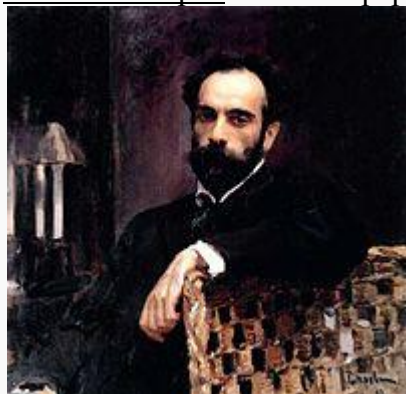
«Владимирка», 1892

В 1892 году Левитан как «некрещёный еврей» был вынужден покинуть Москву (выселению в 24 часа подверглись все евреи) и некоторое время жил в Тверской и Владимирской губерниях. Затем, благодаря хлопотам друзей, художнику «в виде исключения» позволили вернуться. К этому периоду относится его полотно «Владимирка» (1892), где изображена дорога, по которой гнали в Сибирь каторжан.

В 1892 году в истории дружбы Левитана и Чехова произошёл эпизод, ненадолго омрачивший их отношения и связанный с тем что, в сюжете рассказа «Попрыгунья» писатель использовал некоторые моменты взаимоотношений Левитана, его ученицы Софьи Кувшинниковой и её мужа, врача Дмитрия Кувшинникова.

В 1892-93 годах в мастерской в Трёхсвятительском переулке Серов написал известный портрет Левитана.

Валентин Серов пишет портрет Исаака Левитана в его доме-мастерской.



Портрет И. И. Левитана, Валентин Серов, (1893)

Лето 1893 года Левитан провёл в усадьбе Панафидиных в деревне Курово-Покровское Тверской губернии. Там он познакомился с В. Н. Ушаковым — владельцем усадьбы Островно Вышневолоцкого уезда Тверской губернии (ныне Порожжинского сельского поселения).

Летом 1894 года Левитан вместе с Софьей Кувшинниковой вновь приехал в эти места и поселился у Ушаковых в имении Островно, на берегу одноимённого озера. Там, на озере Удомля и Островенском озере, сформировался сюжет картины «Над вечным покоем».

В имении Ушаковых разыгралась любовная драма. Невольным свидетелем этой драмы стала Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, приглашённая Софьей Петровной. В соседнее имение Горка (в полутора километрах от Островно) приехала из Петербурга Анна Николаевна Турчанинова с двумя дочерьми, — семья заместителя градоначальника Санкт-Петербурга И. Н. Турчанинова, владевшего усадьбой Горка. У Левитана завязался роман с Анной Николаевной Турчаниновой. Расстроенная Кувшинникова вернулась в Москву и больше никогда не встречалась с Левитаном.

Т. Л. Щепкина-Куперник так описала завязку и развитие последующих событий:

«Идиллия нашей жизни к середине лета нарушилась. Приехали соседи, семья видного петербургского чиновника /Ивана Николаевича Турчанинова/, имевшего поблизости усадьбу. Они, узнав, что тут живёт знаменитость, Левитан, сделали визит Софье Петровне, и отношения завязались. Это была мать и две очаровательные девочки наших лет. Мать была лет Софьи Петровны, но очень сонливая, с подкрашенными губами (С. П. краску презирала), в изящных корректных туалетах, с выдержкой и грацией петербургской кокетки... И вот завязалась борьба.

Мы, младшие, продолжали свою полудетскую жизнь, а на наших глазах разыгрывалась драма... Левитан хмурился, всё чаще и чаще пропадал со своей Вестой /собакой/ „на охоте“. Софья Петровна ходила с пылающим лицом, и кончилось всё это полной победой петербургской дамы и разрывом Левитана с Софьей Петровной...

Но и дальнейший роман Левитана не был счастлив: он осложнился тем, что старшая дочка героини влюбилась в него без памяти и между ней и матерью шла глухая борьба, отравившая все последние годы его жизни.

А много лет спустя, когда ни Левитана, ни Кувшинниковой уже не было в живых, — я... описала их историю в рассказе „Старшие“, напечатанном в „Вестнике Европы“: теперь можно в этом сознаться!»

Исаак Ильич переселился в имение Турчаниновых. У впадения в озеро ручья, который разделял земли усадьбы Турчаниновых, специально для Левитана был построен двухэтажный дом под мастерскую, так как в усадьбе не было больших комнат для работы (мастерскую в шутку называли «синагога»). Мастерская сгорела, как вспоминают, ещё при Турчаниновых в начале 1900-х годов.

В январе 1895 года благодаря Щепкиной-Куперник Левитан помирился с Чеховым. Щепкина-Куперник, собираясь в Мелихово к Чеховым, заехала в московскую мастерскую Левитана посмотреть удомельские этюды и уговорила его ехать вместе. Друзья встретились, обнялись, и дружба возобновилась.

В 1895 году художник совершил поездку в Австрию и во Францию. В середине марта 1895 года Левитан снова приехал в Горку. Именно тогда за несколько сеансов он написал с дома Турчаниновых знаменитую картину «Март».

Но «сильнейшая меланхолия доводила его до самого ужасного состояния». 21 июня 1895 года Левитан симитировал попытку самоубийства — стрелялся. То, что «попытка самоубийства» было театральным жестом, свидетельствует и сообщение врача И. И. Трояновского, который, вспоминая об этом, писал 8 декабря 1895 года: «... я вообще следов раны у него не видал, слышал от него об этом, но отнёсся к этому, как к покушению „с негодными средствами“ или как к трагической комедии». По просьбе самого Левитана и последующей просьбе Анны Турчаниновой в Горки приехал и

навестил друга Чехов. Антон Павлович убедился, что опасности для жизни нет, погостил 5 дней и вернулся в Москву потрясённый происшедшим. После посещения усадьбы Горка, Чехов написал рассказ «Дом с мезонином» и пьесу «Чайка», вызвавшие обиду у Левитана.

В августе Левитан написал «Ненюфары», а осенью на реке Съеже в полукилометре от усадьбы — «Золотую осень».

Также в 1895 году Левитан переписал картину «Свежий ветер. Волга».

Картины Левитана «Март», «Золотая осень», «Ненюфары» и другие купил П. М. Третьяков.

В 1896 году в Одессе состоялась совместная выставка Исаака Левитана, Виктора Симова и Александра Попова.

Левитан на несколько недель ездил в Финляндию, где написал картины: «Крепость. Финляндия» (крепость Олавилинна в Савонлинне), «Скалы, Финляндия», «Море. Финляндия», «Пунка-Харью. Финляндия» (в частном собрании). В 1897 году художник закончил картину «Остатки былого. Сумерки. Финляндия».

В 1896 году после вторично перенесенного тифа усилились симптомы аневризмы сердца. Болезнь стала тяжёлой и неизлечимой.

В начале марта 1897 года в одном из писем Чехова появились строки: *«Выслушивал Левитана. Дело плохо. Сердце у него не стучит, а дует. Вместо звука тук-тук слышится пф-тук...»*. Левитан же в начале марта был в Москве, встречался с П. М. Третьяковым.

В мае 1897 года Левитан в Италии — в городке Курмайор<sup>[17]</sup>, вблизи Монблана.

В 1898 году Левитану было присвоено звание академика пейзажной живописи. Он начал преподавать в том самом училище, в котором учился сам. Художник мечтал создать «Дом пейзажей» — большую мастерскую, в которой могли бы работать все русские пейзажисты. Один из учеников вспоминал: *«Влияние Левитана на нас, учеников, было очень велико. Это обуславливалось не только его авторитетом как художника, но и тем, что Левитан был разносторонне образованным человеком... Левитан умел к каждому из нас подойти творчески, как художник; под его корректурой этюд, картины оживали, каждый раз по-новому, как оживали на выставках в его собственных картинах уголки родной природы, до него никем не замеченные, не открытые»*.

Дом-мастерская художника И. И. Левитана в Трехсвятительском переулке. Фото 1890-х годов.



Могила Левитана на Новодевичьем кладбище

Зимой 1899 года врачи послали Левитана в Ялту. В Ялте тогда жил и Чехов. Старые друзья встретились отчуждённо. Левитан ходил, тяжело опираясь на палку, задыхался, говорил о своей близкой смерти. Сердце его болело уже почти непрерывно.

Ялта не помогла. Левитан вернулся в Москву и почти не выходил из своего дома в Трёхсвятительском переулке. 8—17 мая 1900 года Чехов навестил тяжело больного Левитана. Всё лето, с июня, в русском отделе Всемирной выставки в Париже экспонировались картины художника.

22 июля (4 августа) 1900 года в 8 часов 35 минут утра Исаак Левитан умер. В его мастерской осталось около 40 неоконченных картин и около 300 этюдов. Последняя его работа — «Озеро. Русь» — осталась незаконченной.

Исаак Левитан был похоронен 25 июля 1900 года на старом еврейском кладбище, по соседству с Дорогомилловским кладбищем. На похоронах были художники Валентин Серов (приехавший на похороны из-за границы), Аполлинарий Васнецов, Константин Коровин, Илья Остроухов, Николай Касаткин, Леонид Пастернак, В. В. Переплётчиков, Константин Юон, Витольд Бялыницкий-Бируля, художественный критик П. Д. Эттингер, ученики, знакомые, почитатели таланта художника.

В 1901 году прошла посмертная выставка произведений Левитана в Петербурге и Москве. Кроме ранее экспонировавшихся, некоторые произведения были выставлены там впервые, среди них неоконченное полотно «Озеро. Русь» (1900).

Через 2 года, в 1902 году, Авель Левитан установил памятник на могиле брата.

22 апреля 1941 года прах Исаака Левитана был перенесён на Новодевичье кладбище<sup>[18]</sup>. С тех пор могила Исаака Левитана соседствует с могилами его друзей Чехова и Нестерова.

Вопреки распространённому мифу, Левитан не придерживался религиозного запрета на изображение людей. Он даже написал «Автопортрет» (1880).

В честь И. Левитана названа улица в Тель-Авиве. В Израиле хранится много произведений Левитана, о существовании которых долгое время было неизвестно в СССР, а затем и в России.

**Васи́лий Васи́льевич Вереща́гин (1842—1904)** — русский живописец и литератор, один из наиболее известных художников-баталистов.



В. Верещагин в период окончания Морского кадетского корпуса

Васи́лий Васи́льевич Вереща́гин родился 14 (26) октября 1842 года в Череповце (ныне Вологодской области) в семье предводителя дворянства. У него было три брата. Все были определены в военно-учебные заведения. Младшие, Сергей (1845—1878) и Александр (1850—1909), стали профессиональными военными; старший, Николай (1839—1907) — общественным деятелем.



В. Верещагин во время первой поездки на Кавказ

Василий в возрасте девяти лет поступил в морской кадетский корпус. По окончании этого заведения, после короткого периода службы вышел в отставку и поступил в петербургскую Академию художеств, где учился с 1860 по 1863 год у А. Т. Маркова, Ф. А. Моллера и А. Е. Бейдемана. Оставив Академию, уехал на Кавказ, где пробыл около года. Затем уехал в Париж, где учился и работал под руководством Жерома (1864—1865)

В марте 1865 года Верещагин вернулся на Кавказ и продолжил писать с натуры.

Осенью 1865 года Верещагин посетил Петербург, а затем вновь вернулся в Париж, чтобы продолжить учёбу. Зимой 1865—1866 годов он провёл, обучаясь в Парижской академии. Весной 1866 года художник вернулся на родину, завершив своё официальное обучение.

В 1867 году с радостью принял приглашение Туркестанского генерал-губернатора генерала К. П. Кауфмана состоять при нём художником. Приехав в Самарканд после взятия его русскими войсками 2 мая 1868 года, Верещагин получил боевое крещение, выдержав с горстью русских солдат тяжёлую осаду этого города восставшими местными жителями. Выдающаяся роль Верещагина в этой обороне доставила ему орден Святого Георгия 4-го класса (14 августа 1868 года)<sup>[3]</sup>, который он с гордостью носил, хотя вообще отрицал всякие награды:

Во время восьмидневной осады Самаркандской цитадели скопищами Бухарцев, прапорщик Верещагин мужественным примером ободрял гарнизон. Когда 3-го Июня неприятель в огромных массах приблизился к воротам и кинувшись на орудия успел уже занять все сабли, прапорщик Верещагин, несмотря на град камней и убийственный ружейный огонь, с ружьём в руках бросился и своим геройским примером увлёк храбрых защитников цитадели

В начале 1869 года он при содействии Кауфмана организует в столице «туркестанскую выставку», где демонстрирует свои работы, написанные в Ташкенте, Самарканде и Бухаре, в казахских степях и городе Туркестане. После окончания выставки Верещагин снова едет в Туркестанский регион, но через Сибирь.

На этот раз художник совершил путешествие по Семиречью и Западнему Китаю. Среди произведений Верещагина, посвящённых Семиречью и Киргизии — Богатый киргизский охотник с соколом, виды гор близ станицы Лепсинской, долины реки Чу, озера Иссык-Куль, снежных вершин Киргизского хребта, Нарына на Тянь-Шане. Пять этюдов Верещагин создал в горах близ Иссык-Куля, ярчайшее из них — «Проход Барскаун». Он делал зарисовки в Боомском ущелье, побывал на озере Алаколь, поднимался на высокие перевалы хребтов Алатау.

В то время в Западном Китае войска богдыхана умирляли дунган (китайских мусульман), поднявших знамя восстания в провинции Шэньси ещё семь лет назад. Чуть позже дунганский мятеж охватил и Кульджинский край. На улицах Новой Кульджи (Хуэй-Юань-Чэн) и Чугучака лежали горы пепла и груды человеческих костей. Верещагин с горечью рисовал развалины местных городов. Известная картина «Апофеоз войны» была создана под впечатлением рассказа о том, как деспот Кашгара — Валихан-торе казнил европейского путешественника и приказал голову его положить на вершину пирамиды, сложенной из черепов других казнённых людей.

В художественном отношении впечатления Верещагина от личного участия в этой обороне и других военных операциях в ходе завоевания Туркестана, а также от второго его путешествия туда в 1869 году, дали ему материал для таких ярких картин, как «Пусть войдут», «Вошли», «Окружили», «Преследуют», «Напали врасплох» и др., вошедших в состав громадной «Туркестанской серии», выполненной художником в Мюнхене в 1871—1874 годах и имевшей колоссальный успех в Европе и России.

В 1871 году Верещагин переезжает в Мюнхен и начинает работать над картинами по восточным сюжетам. В 1873 году он устроил персональную выставку своих туркестанских произведений в Хрустальном дворце в Лондоне. Весной 1874 года состоялась выставка в Петербурге. После этой выставки Верещагина обвинили в антипатриотизме и сочувствии к врагу. Лично ознакомившийся с полотнами Верещагина император Александр II, по официальной записи, «очень резко выразил своё неудовольствие». Однако это не помешало через месяц Императорской академии художеств присвоить Верещагину звание профессора, от которого Верещагин отказался.

«Злые языки» способствовали тому, что художник уничтожил несколько картин с выставки. Ф. И. Булгаков в своей книге о Верещагине писал следующее:

Уничтожение картин, в свою очередь, вызвало целый ряд новых слухов. Начали говорить, что будто Верещагин уничтожил свои картины вследствие неудовольствия самого Государя. Несмотря на то, что слух этот был чистойшей нелепостью, так как Государь, обходя выставку в 1874 г. и останавливаясь перед всеми лучшими картинами, в том числе и перед уничтоженными, выражал Верещагину свое восхищение и удовольствие, в «Голосе» отказались напечатать небольшую заметку В. В. Стасова, разъясняющую этот факт. Мало того, когда Мусоргский написал музыку на тему «Забытый» (слова гр. Голенищева-Кутузова) и издал её с посвящением В. В. Верещагину, все издание было уничтожено (позже ноты были напечатаны, но без посвящения). Насколько неправы были слухи, говорившие о неудовольствии Государя, удалось узнать В. В. Стасову год спустя после выставки: в 1875 году он встретился с графом П. А. Шуваловым и генерал-адъютантом А. Л. Потаповым, начальником III-го отделения Собственной Его Величества Канцелярии. В. Стасов рассказал им подробно всю историю сожжения картин и узнал от них, что Государь и не думал высказывать какого бы то ни было неудовольствия.

Затем Верещагин почти два года живёт в Индии, выезжая также в Тибет. Весной 1876 года художник возвращается в Париж.



Верещагин за мольбертом, 1902

Узнав весной 1877 года о начале русско-турецкой войны, он тотчас же отправляется в действующую армию, оставив в Париже свою мастерскую. Командование причисляет его к составу адъютантов главнокомандующего Дунайской армией с правом свободного передвижения по войскам, но без казённого содержания. Художник участвует в некоторых сражениях.

В июне 1877 года он получает тяжёлое ранение: Верещагин попросился в качестве наблюдателя на борт миноносца «Шутка», устанавливавшего мины на Дунае. Во время атаки на турецкий пароход, их обстреляли турки и шальная пуля пробила насквозь бедро.

В ожидании того, что вот-вот мы сейчас пойдём ко дну, я стоял, поставив одну ногу на борт; слышу сильный треск подо мною и удар по бедру, да какой удар! — точно обухом.

Ранение оказалось серьёзным, из-за неправильного лечения началось воспаление, появились первые признаки гангрены. Пришлось сделать операцию по вскрытию раны, после чего он быстро пошёл на поправку.

Думаю, не ошибаюсь, полагая, что было немножко ревности к русским собратьям со стороны докторов, помешавшей им сделать операцию тотчас по моем прибытии в госпиталь и заставившей приступить к ней только в последнюю минуту, когда промедление, хотя бы до вечера, могло иметь для меня самые печальные последствия

В 1882—1883 годах Верещагин снова путешествует по Индии. В 1884 году едет в Сирию и Палестину, после чего пишет картины на евангельские сюжеты.

Летом 1894 года Василий Верещагин с семьёй путешествует по Пинеге, Северной Двине, Белому морю и посещает Соловки.

В 1899 году, полтора летних месяца, был с семьёй в Крыму.

В 1901 году художник посетил Филиппинские острова, в 1902 — США и Кубу, в 1903 — Японию.

Когда началась русско-японская война, Верещагин поехал на фронт. Он погиб 31 марта 1904 года вместе с адмиралом С. О. Макаровым при взрыве на мине броненосца «Петропавловск» на внешнем рейде Порт-Артура.

**Алекса́ндр Андре́евич Ива́нов** (1806—1858) — русский художник, создатель произведений на библейские и антично-мифологические сюжеты, представитель академизма, автор грандиозного полотна «Явление Христа народу».

Могила Иванова в Некрополе мастеров искусств в Санкт-Петербурге.

Александр Иванов родился 16 (28) июля 1806 года в семье художника. Одиннадцати лет от роду поступил «посторонним» учеником в Императорскую Академию Художеств. Учился в академии при поддержке Общества поощрения

художников, учился под руководством своего отца, профессора живописи Андрея Ивановича Иванова<sup>[3][4]</sup>. Получив за успехи в рисовании две серебряные медали, был награжден в 1824 году малой золотой медалью за написанную по программе картину «Приам испрашивает у Ахиллеса тело Гектора». В 1827 году получил большую золотую медаль и звание художника XIV класса за картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару».



А. Иванов. Явление Христа народу

Покровительствовавшее Иванову общество решило послать его на свой счет за границу, для дальнейшего усовершенствования, но предварительно потребовало, чтобы он написал ещё одну картину на тему «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры». Выполнив это требование, Иванов в 1830 году отправился в Европу, и через Германию, с остановкой на некоторое время в Дрездене, прибыл в Рим.

В Италии первые работы Иванова состояли в копировании «Сотворения человека» Микеланджело в Сикстинской капелле и в написании эскизов на разные библейские сюжеты. Усердно изучая Священное Писание, в особенности Новый Завет, Иванов всё более увлекался мыслью изобразить на большом полотне первое явление Мессии народу, но прежде чем приступить к этой трудной задаче, хотел испытать свои силы над менее масштабным произведением. С этой целью он в 1834—1835 годах написал «Явление воскресшего Христа Марии Магдалине».

Картина имела большой успех как в Риме, так и в Санкт-Петербурге, где в 1836 году художник удостоился за неё звания академика.

Ободренный успехом, Иванов принялся за «Явление Христа народу» Работа затянулась на двадцать лет (1836—1857), и только в 1858 году Иванов решился отправить картину в Санкт-Петербург и явиться туда вместе с ней. Выставка самой картины и всех относящихся к ней эскизов и этюдов была организована в одном из залов Академии Художеств и произвела сильное впечатление на общественность

Иванов скончался 3 (15) июля 1858 года от холеры. Был похоронен в Санкт-Петербурге на Новодевичьем кладбище. В 1936 году перезахоронен с переносом памятника на Тихвинском кладбище Александро-Невской лавры.

**Па́вел Андрéевич Фёдóтов** (22 июня [4 июля] 1815, Москва — 14 [26] ноября 1852, Санкт-Петербург) — русский живописец и график, академик живописи, один из крупнейших представителей русского романтизма, родоначальник критического реализма в русской живописи.



«Вдовушка» (1851—1852, Третьяковская галерея, Москва)

Павел Андреевич Федотов родился в Москве 22 июня 1815 года в семье Андрея Илларионовича Федотова, служившего в армии во времена Екатерины и получившего при выходе в отставку чин поручика и дворянство, впоследствии обедневшего титулярного советника, и его жены Натальи Алексеевны Калашниковой. Крещён 3 июля в церкви Харитония в Огородниках, Никитского сорока. Помимо Павла, в семье было ещё несколько детей.



Павел Федотов, 1850-е гг.

В 11 лет был определён отцом в Первый Московский кадетский корпус, где благодаря хорошим способностям и примерному поведению обратил на себя внимание начальства. В 1830 году был произведён в унтер-офицеры, а в 1832-м — в фельдфебели, и в том же году окончил курс с отличием, причём по заведённому обычаю его имя было внесено на почётную мраморную доску в актовом зале корпуса. Его любимыми предметами были математика и химия, но в свободное от учёбы время он любил рисовать.

3 октября 1833 года был издан высочайший указ о производстве Федотова в первый офицерский чин. В январе 1834 года в звании прапорщика был направлен на службу в лейб-гвардии Финляндский полк в Санкт-Петербург, где прослужил 10 лет. Через 3-4 года службы в полку молодой офицер начал посещать вечерние уроки рисования в Академии художеств, где усердно изучал формы человеческого тела, срисовывая их с гипсовых моделей. В свободное от службы время упражнялся дома, рисуя акварельные и карандашные портреты своих сослуживцев, сцены полковой

жизни и карикатуры. Портреты всегда были очень похожими, но особенно хорошо изучил Федотов черты лица и фигуру великого князя Михаила Павловича, изображения которого, выходявшие из-под его кисти, охотно покупались продавцами картин и эстампов.

В феврале 1837 года в составе своего полка вместе со всем гвардейским корпусом участвовал в 167-вёрстном походе по маршруту Пулково — Ижора — Тосно — Царское Село — Гатчина — Красное Село — Петербург. За участие в этом походе вместе с другими офицерами получил высочайшую благодарность.

Летом 1837 года великий князь, вернувшийся в Санкт-Петербург из поездки за границу для лечения, посетил Красносельский лагерь, где обожавшие его гвардейцы встретили князя шумной овацией. Живописность встречи князя с военными произвела на Федотова большое впечатление, и всего за 3 месяца художник написал акварельную картину *«Встреча великого князя»* (для написания этой картины впервые за всё время службы Федотов получил отпуск). Картина была показана великому князю, который пожаловал художнику бриллиантовый перстень. Этой наградой, по словам Федотова, «окончательно припечаталось в его душе артистическое самолюбие». После этого художник начал картину *«Освящение знамён в Зимнем Дворце, обновлённом после пожара»*, но, с целью улучшения материального положения, решил представить неоконченную картину великому князю. Последний показал её своему августейшему брату, результатом чего было высочайшее повеление: «предоставить рисующему офицеру добровольное право оставить службу и посвятить себя живописи с содержанием по 100 руб. ассигнациями в месяц».

Павел Андреевич долго раздумывал, воспользоваться ли ему царской милостью, но, наконец, подал прошение об отставке, и 3 января 1844 году был уволен с чином штабс-капитана и правом носить военный мундир. Расставшись с эполетами, он очутился в тяжёлых жизненных условиях: на скудную пенсию в 28 рублей 60 копеек в месяц, пожалованную государем, надо было содержать себя, помогать впавшей в нужду семье, нанимать натурщиков, приобретать материалы и пособия для работы. Но любовь к искусству поддерживала в Федотове оптимизм, помогала ему бороться с трудными обстоятельствами и настойчиво идти к намеченной цели — стать настоящим художником.

Выйдя в отставку, в первое время Павел Андреевич избрал для себя батальный жанр как область искусства, в которой уже успешно попробовал свои силы и которая в николаевскую эпоху сулила почёт и материальное обеспечение. Поселившись в бедной квартире в одной из дальних линий Васильевского острова, довольствуясь 15-копеечным обедом из кухмистерской, он ещё усерднее прежнего принялся упражняться в рисовании и написании этюдов с натуры как дома, так и в академических классах.

Чтобы расширить круг своих батальных сюжетов, ограничивавшихся до этого пехотой, Павел Андреевич стал изучать скелет и мускулатуру лошади под руководством профессора Заурвейда. Из произведений, задуманных Федотовым в эту пору, но оставшихся только в эскизах, замечательнейшими, по отзыву его друзей, были *«Французские мародёры в русской деревне в 1812 г.»*, *«Переход егерей вброд через реку на манёврах»*, *«Вечерние увеселения в казармах по случаю полкового праздника»* и несколько композиций на тему *«Казарменная жизнь»*, сочинённых под влиянием Хогарта.

Остроумие, тонкая наблюдательность, умение подмечать типичные черты людей разных сословий, знание обстановки их жизни, способность передать характер человека — все эти свойства таланта, ярко проявлявшиеся в рисунках Федотова, указывали на то, что истинным призванием художника являлась жанровая живопись. В этом выборе художнику отчасти помогло письмо баснописца Крылова, который видел некоторые работы Федотова и посоветовал ему заняться жанровой живописью. Послушавшись этого совета, по имевшимся в его альбоме наброскам Павел Андреевич

написал маслом одну за другой две картины: «*Свежий кавалер*» (1848, другое название: «*Утро чиновника, получившего первый крест*») (1846) и «*Разборчивая невеста*» (1847, на сюжет басни Крылова).

Федотов показал их Брюллову, всеильному в те годы в Академии художеств, который пришёл в восторг. Советом Академии Федотов был выдвинут на звание академика и получил денежное пособие, что позволило ему продолжить начатую картину «*Сватовство майора*» (1848, 1851 — второй вариант). Эта картина была готова к академической выставке 1848 года, на которой и появилась вместе со «*Свежим кавалером*» и «*Разборчивой невестой*». (В настоящее время все три картины находятся в Третьяковской галерее, в Москве).

В 1848 году Совет Академии единогласно признал художника академиком, и после выставки имя Федотова стало известно широкой публике, в журналах появились хвалебные статьи критиков. Популярности Федотова способствовало то обстоятельство, что почти одновременно со «*Сватовством майора*» стало известно стихотворение, объяснявшее смысл этой картины, сочинённое самим художником и распространившееся в рукописных копиях. Федотов с юных лет любил писать стихи, басни, элегии, альбомные пьесы, романсы, которые сам перелагал на музыку, и, в пору своего офицерства, солдатские песни.

Поэзия Федотова гораздо ниже созданий его карандаша и кисти, однако и ей присущи те же достоинства. Федотов не придавал большого значения своим стихам и не печатал, позволяя переписывать их только знакомым. Стихотворение к «*Сватовству майора*» справедливо считалось его знакомыми самым удачным произведением федотовской поэзии.

Академическая выставка 1848 года доставила Павлу Андреевичу, кроме почёта и известности, небольшое улучшение материального положения: в дополнение к пенсии государственного казначейства было отпущено по 300 руб. в год из суммы, ассигнуемой кабинетом Его Величества на поощрение достойных художников.

В феврале 1850 года в Москве семья Павла Андреевича попала в бедственное финансовое положение; художник бросает все дела и едет помочь родным. Из его картин с петербургской выставки и из нескольких рисунков сепией была устроена выставка, приведшая московскую публику в ещё больший восторг. Федотов вернулся из Москвы довольным, здоровым, полным радужных надежд и снова принялся за работу. Теперь ему хотелось внести в своё творчество, направленное перед этим к обличению пошлых и тёмных сторон русской жизни, новый элемент — истолкование явлений светлых и отрадных.

Важное место в творчестве Павла Андреевича заняли портреты, в которых ирония уступила место светлому, созерцательному лиризму. Среди них выделяется «*Портрет Надежды Павловны Жданович, в замужестве Вернер, за клавесином*» (1849, Русский музей, Санкт-Петербург).

Однако, несмотря на то, что к концу 1840-х годов к художнику пришло заслуженное признание, даже в этот, лучший период творчества Федотова не всё было безоблачно. Цензура запретила издание «*Вечером вместо преферанса*», задуманное Федотовым и его ближайшим другом Евстафием Бернадским, который примыкал к петрашевцам и проходил по их процессу. Также был запрещён «*Иллюстрированный альманах*» Некрасова, для которого Федотов делал иллюстрации. Перегибы цензуры Федотов описал в баснях «*Усердная хавронья*», «*Тарпейская скала*».

В 1851 году, чтобы заработать денег, художник принялся за композицию «*Возвращение институтки в родительский дом*», незаконченную им и заменённую другим сюжетом: «*Приезд Николая I в патриотический институт*», также оставшимся разработанным только наполовину.



«Анкóр, ещё анкóр!» — неоконченная последняя картина Федотова (1851—1852)

Принципиальность художника наряду с сатирической направленностью его творчества вызвала повышенное внимание цензуры, от Федотова стали отворачиваться меценаты, ранее благоволившие ему. На картине «Вдовушка» (1851, 1852 — второй вариант, Третьяковская галерея, Москва) образ привлекательной молодой женщины, постигнутой великим несчастьем — потерей любимого мужа — полон сожаления об утраченном счастье. Незавершённые картины «Анкор, ещё анкор!» (1851, Третьяковская галерея, Москва) и «Игроки» (1852, Музей русского искусства, Киев, Украина) полны чувства фатального абсурда бытия и мыслей о бессмысленности человеческого существования, предвосхищающих тему абсурда в искусстве символизма.

Заботы и разочарование вместе с постоянным напряжением ума, рук и глаз, особенно при работе в вечернюю и ночную пору, оказали разрушительное воздействие на здоровье Павла Андреевича. У художника ухудшилось зрение, он стал страдать приливами крови к мозгу, частыми головными болями, состарился не по годам, и в самом его характере происходила всё более заметная перемена: весёлость и общительность сменились задумчивостью и молчаливостью.

Весной 1852 года у Павла Андреевича обнаружили признаки острого психического расстройства. Его поведение отличалось странностью. Вскоре академию известили из полиции, что «при части содержится сумасшедший, который говорит, что он художник Федотов».

Друзья и начальство Академии поместили Федотова в одну из частных петербургских лечебниц для душевнобольных, а государь пожаловал на его содержание в этом заведении 500 руб. Несмотря на это, болезнь прогрессировала, и осенью 1852 года знакомые выхлопотали перевод Павла Андреевича в больницу Всех скорбящих на Петергофском шоссе. Здесь Федотов и умер 14 ноября того же года, забытый всеми, кроме немногих близких друзей.

Был похоронен на Смоленском православном кладбище<sup>[7]</sup> в мундире штабс-капитана лейб-гвардии Финляндского полка<sup>[1]</sup>. Цензурный комитет запретил публиковать известие о смерти Павла Андреевича в печати. При жизни художника не было напечатано ни одного его литературного сочинения. Его поэма «Поправка обстоятельств, или Женитьба майора», изданная в 1857 году в Лейпциге, была запрещена для распространения в России. В 1936 году прах художника был перезахоронен в некрополе мастеров искусств Александро-Невской лавры с установкой нового памятника.

Краткая история создания Государственной Третьяковской галереи

Третьяковка за более чем столетие существования успела стать легендарной: каждый год увидеть хранящиеся здесь экспонаты приезжают люди из всех уголков земного шара. Уникальный музей, собравший в своих стенах живописные шедевры, ведет рассказ не только о развитии искусства, но и о нелегком пути русского народа, отраженном в картинах прославленных отечественных мастеров.

Долгая и славная история создания Государственной Третьяковской галереи официально началась в 1856 году. Возникновение знаменитейшего теперь музея связано с именем Павла Михайловича Третьякова, который в то время начал собирать коллекцию работ современных ему отечественных художников.

О Павле Михайловиче Третьякове

Павел Михайлович Третьяков появился на свет в 1832 году в богатой семье, принадлежавшей к известному купеческому роду. Как и все отпрыски состоятельных фамилий, Павел получил отличное образование. Со временем он стал помогать отцу в коммерческих делах. После ухода из жизни обоих родителей, Третьяков занялся развитием семейного дела: фабричное предприятие росло и приносило все больший доход.

Однако Павла Михайловича всегда интересовала история искусства. О создании первой постоянной экспозиции русской живописи он задумывался еще задолго до основания музея. Правда, за два года до открытия Третьяковской галереи будущий меценат приобрел картины голландских мастеров, и только в 1856 году было положено начало его легендарной русской коллекции. Первыми полотнами в ней стали написанные маслом «Искушение» Н. Шильдера и «Стычка с финляндскими контрабандистами» В. Худякова. Тогда имена этих художников еще не были известны широкой публике, а Павел Михайлович начал свое собрание картин именно с их работ.

В течение нескольких десятилетий Третьяков собирал полотна выдающихся мастеров живописи, поддерживал дружеские отношения со многими художниками и помогал тем из них, кто в этом нуждался. Краткая история зарождения великой коллекции не вместила бы в себя имен всех, кто был благодарен меценату.

Дом для картин

Третьяковская галерея в Москве входит в число ведущих мировых музеев. Основное здание находится в Лаврушинском переулке, относящемся к одному из древнейших районов столицы — Замоскворечью, новые залы — на Крымском валу.

История здания Третьяковки — это постоянное расширение площадей. Изначально картины располагались непосредственно в доме коллекционера. Затем к купеческому особняку Третьяковых был пристроен своеобразный пассаж, который окружил дом с трех сторон. С 1870 года выставка стала доступной для посещения. С течением времени пришло понимание, что вместить всю живописную коллекцию на имеющемся пространстве уже невозможно, поэтому в 1875 году и было построено по особому распоряжению Павла Михайловича здание Третьяковской галереи, постоянно прирастающее с тех времен необходимыми площадями.

Пополнение собрания: основные вехи

По замыслу создателя, Третьяковский музей должен быть включать в себя только работы русских художников и только те их произведения, которые бы передавали особую сущность подлинной русской души.

Летом 1892 года коллекция была преподнесена в дар Москве. На тот момент собрание состояло из 1 287 картин и 518 графических произведений русских художников. Экспозиция включала в себя еще и более 80 работ европейских авторов и многочисленное собрание икон. С тех пор за счет городской казны галерея начала пополняться настоящими шедеврами мирового искусства. Таким образом, к роковому для истории России 1917 году коллекция Третьяковки состояла уже из 4 000 единиц хранения. Спустя год галерея стала государственной, тогда же произошла и национализация разнообразных частных коллекций. Помимо этого, история художественного собрания продолжилась вхождением в фонд произведений из небольших московских музеев: Цветковской галереи, Румянцевского музея, Музея иконописи и живописи И. С. Остроухова. Именно поэтому уже в начале тридцатых годов прошлого столетия коллекция была более чем пятикратно увеличена. В это же время работы западноевропейских мастеров переходят в другие собрания.

Такова история создания Государственной Третьяковской галереи, хранящей полотна, способные воспеть самобытность русского человека.

День сегодняшний и перспективы

Сейчас Третьяковская галерея — уже не просто музейная экспозиция, но и центр по изучению искусства. Мнение ее работников и специалистов высоко ценится во всем мире, эксперты и реставраторы считаются одними из самых профессиональных в современном мире искусства. Уникальная местная библиотека — еще одно достояние Третьяковки: книжное собрание содержит более 200 000 специализированных томов по искусству.

Наиболее значимые экспонаты выставляются в историческом здании. Экспозиция поделена на разделы:

- древнерусское искусство (XII–XVIII веков);
- живопись с XVII столетия до первой половины XIX;
- живопись второй половины XIX и рубежа XIX и XX веков;
- русская графика XIII – начала XX столетия;
- русская скульптура XIII – начала XX века.

Сегодня коллекция включает более 170 000 произведений русского искусства, при этом пополнение экспозиций и хранилищ продолжается. Художники, частные дарители, разнообразные организации и наследники приносят в дар замечательные работы, а значит, не завершена и история создания уникального собрания отечественных шедевров.