



LEVEL ONE

История русского искусства

от Айвазовского до Репина

Наталья Игнатова



БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО





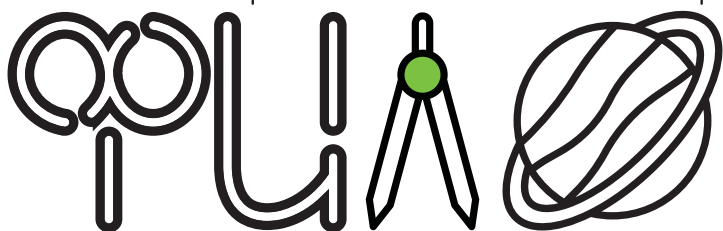
LEVEL ONE

История русского искусства

от Айвазовского до Репина

Наталья Игнатова

Детский образовательный центр



ВЫТЕ





На протяжении всей жизни мы учимся, создаем свою картину мира. Чем она полнее, тем ближе мы к пониманию, как устроен мир, как в нем можно ставить цели и идти к ним, как быть счастливым. Поэтому так важно вовремя зацепиться за свое любопытство, уделить этому время и узнать новое из любой возможной сферы.

Изучение искусства прекрасно тем, что, помимо новых знаний — о художниках и истории, — оно учит замечать красоту, созидать и вдохновляться. Это очень важные навыки для каждого человека, применимые во всех сферах жизни и делающие ее ярче, интереснее и осмысленнее.

Нам было важно поддержать проект именно о русском искусстве и для по-настоящему широкого круга читателей, дать возможность всем, кто мечтал разбираться в русской

живописи, прочитать книгу, написанную понятным и доступным языком, погружающую в прошлые эпохи и судьбы великих русских художников так, чтобы все истории буквально ожили в сознании и хорошо запомнились.

Эта книга будет интересна и детям, и взрослым, которые хотят получить целостный взгляд на тему русского искусства. По нашему мнению, это самый эффективный подход к обучению: сначала создать общее представление обо всем, что известно, а потом идти за своим интересом, углубляться в конкретные темы и, в конце концов, даже создавать новое для всех.

Афони́на Анна Петро́вна,
директор детского образовательного центра «Филобайт»

<https://philobyte.ru/>

Раздел I

**От парсуны
к европейскому портрету**

1.1 Новаторство Петра I в искусстве: от иконы к парсуне

История русской станковой живописи, то есть привычных для нас картин, началась в XVIII веке и совпала с периодом реформ Петра Великого. До этого времени изобразительное искусство в России развивалось по совершенно уникальному пути, имея исключительно религиозный характер. Основными видами такого искусства являлись самобытные иконы и фрески, на стиль которых огромное влияние оказало искусство Византии. Сейчас невозможно представить, какой была бы русская живопись, если бы она развивалась в унисон с европейской. Однозначно можно сказать лишь, что русские иконы и по сей день являются узнаваемым и неповторимым видом искусства, сохранившим культурные традиции страны.

До XVIII века изображение кого или чего бы то ни было, кроме Бога и святых, не допускалось православной религией, а потому наследие изобразительного искусства допетровской эпохи имеет исключительно религиозную направленность.

В конце XVII века происходит первое знакомство русских мастеров с европейским портретным искусством. Это время совпадает с правлением Петра Великого, на протяжении которого зарождалась

новая модель отношения к человеку — большое внимание теперь уделялось не только его статусу и родословной, но и непосредственно личности.

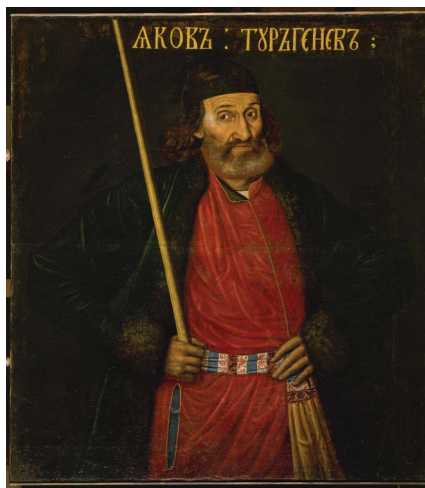
Это время — период нового восприятия свободы и возможностей. Именно тогда вокруг Петра I собрались простые по происхождению люди, чьи интеллектуальные и творческие способности позволили им построить



Портрет Петра I. Готфрид Кнеллер. 1698.
Собрание королевского дворца Гемптон-корт

достойную карьеру и достичь высокого социального статуса. Художники, в свою очередь, начали увлекаться изучением личности человека, чтобы воссоздавать на картине уникальные черты его внешности и даже характера.

В это время в России появились первые предвестники портрета — так называемые парсуны (от искаженного слова «персона»). Отличительной чертой парсун является сочетание новых задач (показа индивидуальных черт изображаемого человека) и старых иконных традиций письма (плоскостное изображение, преобладание локальных цветов, общая композиционная строгость). Визуально парсуна воспринимается зрителем как обобщенный образ, имеющий сходство с моделью, но не отражающий энергии жизни, настроения и характера, которые художники научатся мастерски передавать несколько позже.



Неизвестный художник. Изображение Я. Ф. Тургенева. 1694. Русский музей

Особого внимания заслуживает сохранившаяся до наших дней серия изображений сподвижников Петра I, участников «Всешутейшего, всепьянейшего и сумасброднейшего собора князь-папы»* — своеобразного учреждения, помогавшего царю в сатирической и довольно грубой форме бороться с авторитетом церкви и устаревшими религиозными предрассудками. Серию называют «Преображенской» в связи с тем, что большая часть этих парсун была написана для Преображенского дворца в Москве.

Очень образно этот «собор» в 1720 году описал граф Бассевич: «По кончине последнего патриарха (царь) создал потешного патриарха, который по вторникам и на первой неделе поста обязан был со своей свитой разъезжать в шутовской процессии, верхом на волах и ослах, или сидя в санях, запряженных медведями, свиньями и козлами, нарочно для того приспособленными. Патриарху он придал титул князь-папы». Важно отметить, что по уточнению того же Бассевича, «царь (Петр I) никогда не думал касаться самой религии, а имел в виду только чрезмерность богатства и власти духовенства, которое злоупотребляло как тем, так и другим».

Прекрасный пример парсуны из «Преображенской серии» — изображение Я. Ф. Тургенева (авторство приписывается художнику Ивану Большому Адольскому). В работе, с одной стороны, очевидны условность и традиционность стиля письма, а с другой — заметны особые черты человека и некоторый пафос позы.

Еще один пример — изображение Ивана Андреевича Щепотьева, который исполнял при царе сначала обязанности стряпчего, а потом — стольника (то есть обслуживал царский стол). При общей плоскостности изображения и скромности цветовой палитры неизвестный ныне художник сумел с поразительной точностью передать хитрый, глумливый взгляд участника Всеявленного сумасброднейшего собора.

Парсуны — это первые опыты русских мастеров в области реалистичного портрета. Художники, создававшие их, работали в Московской Оружейной палате, где в годы царствования Петра — а именно в 1685 году — была организована первая и единственная живописная мастерская, обучавшая будущих портретистов.

Следует заметить, что Петр I был равнодушен к живописи — куда больше

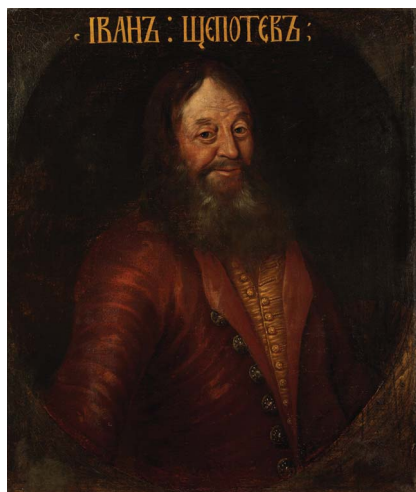
его увлекала архитектура, — однако он все же принял ряд мер по развитию художественного ремесла в государстве, предполагавших взятие курса на общую европеизацию культуры.

Так, в Санкт-Петербурге открылась художественная школа при типографии, а для работы при дворе и одновременного обучения русских мастеров пригласили известных иностранных мастеров. Одним из первых приглашение Петра принял немецкий художник Иоганн Таннауэр; позже он стал придворным живописцем царя и воспитал первую плеяду русских художников, работающих в европейском стиле.

Барочные опыты Ивана Никитина

В 1716 году Петр принял решение направить русских художников в Италию, причем за государственный счет, или, как тогда говорили, на пенсию (впоследствии поездки прозовут именно так — пенсионерскими). Два десятка художников отправились в Италию и успешно прошли обучение в Венеции и Флоренции.

Среди вернувшихся мастеров царь выделил одного — Ивана Никитича Никитина (1680—1742 гг.) — и даровал ему звание придворного живописца. Справедливости ради следует отметить, что талант Никитина царь Петр отмечал еще до отъезда в Европу: пока начинающий живописец работал в Оружейной палате и стажировался у Таннауэра, он уже писал портреты членов царской семьи. После возвращения на родину художник стал, по сути, первым мастером в России, работающим в модных в то время западных стилях — барокко³³ и рококо.



Неизвестный художник. Изображение Ивана Щепотьева. 1694. Государственная Третьяковская галерея



И. Н. Никитин. Портрет канцлера Г. И. Головкина. 1720-е. Государственная Третьяковская галерея

Выполненный Иваном Никитиным портрет графа Г. И. Головкина великолепен — он демонстрирует мастерство художника в изображении мельчайших деталей, текстур и фактур тканей и орденов. На картине изо-

бражен сподвижник Петра Великого, первый канцлер Российской империи, дипломат и знатный вельможа. Головкин предстает перед зрителем в пафосной позе, и художник делает акцент на орденах, чтобы обозначить его социальный статус. Красивое лицо исполнено с фотографической точностью, что также говорит о безукоризненных умениях художника. Однако мы едва ли можем понять, какой человек предстал перед нашим взором — умный и честный или умеющий войти в доверие лгун, ищущий выгоды? Мнения историков касательно Головкина также расходятся — одни пишут о его преданности царю со времен стрелецкого бунта и превосходном дипломатическом даре, а другие — о нечестном ведении дел и казнокрадстве. Так или иначе, эта картина — роскошный портрет, написанный в лучших традициях стиля барокко: художник изобразил графа в положении три четверти, используя насыщенные цвета и проявив особый интерес к прорисовке деталей, что позволило сделать образ еще более впечатляющим.

Барокко — художественный стиль, зародившийся в Италии в начале XVII века. «Барокко» означает «жемчужина неправильной формы», которая и стала символом стиля (отсюда и так называемый барочный жемчуг). Это время характеризуется особым интересом к наукам, исследованиям и расширению кругозора с целью познания природы возникновения мира. В этот период появляются первые музеи и кунсткамеры, а также кардинально меняется мировоззрение человека — образ совершенной внешне и внутренне личности эпохи Возрождения остается в прошлом, и на передний план выходит современный человек эпохи барокко, философски воспринимающий бренность жизни и ее повседневность.

Художники начинают исследовать характер человека — впервые герои картин наделены ярко выраженным настроением (счастье, горе, смех). На портретах изображают не только идеальных богачей, но и простых людей, а также сцены из их жизни. Происходит расцвет бытового жанра, появляются и пользуются большой популярностью натюрморты. В моду входят неестественность и причудливость — человек будто экспериментирует с собственной формой, начиная носить корсеты, парики, каблуки и сложные многослойные наряды.

1.2 Рококо по-русски

Если в Европе эпоха барокко продолжалась почти весь XVII век, а рококо*** — XVIII, то в Россию два этих художественных стиля пришли в XVIII веке и существовали практически параллельно, словно наверстывая замысловатую европейскую моду.

Важно отметить, что ни барокко, ни рококо не раскрылись в русской живописи в полной мере. Основным сдерживающим фактором все еще служила привычная религиозная направленность искусства и некоторая «зажатость» русских художников в изображении анатомии человеческого тела и владении красками.

Интересно сравнить два портрета, написанные в одно и то же время, — портрет княгини А. А. Голицыной (1759 г.), выполненный итальянским художником П. Ротари, и портрет княгини Т. А. Трубецкой кисти его ученика, А. П. Антропова. С обеих картин на нас смотрят прекрасные молодые женщины, одетые по последней моде. И все же между ними есть различия.

В работе Пьетро Ротари, а именно в раскрепощенном ракурсе модели и нежности общей цветовой палитры, видно мастерство истинного мастера рокайльного портрета. Анна Александровна предстает на картине нежной



П. Ротари. Портрет княгини А. А. Голицыной. 1759. Государственная Третьяковская галерея



А. П. Антропов. Портрет княгини Т. А. Трубецкой. 1761. Государственная Третьяковская галерея

девушкой с блестящими глазами в игривой позе, подчеркивающей красоту ее туалета.

В образе же, созданном Антроповым, мы видим статную даму, воспитанную в патриархальной семье, — ни капли жеманства или кокетства. Такое различие совершенно логично, ведь Ротари и Антропов — выходцы из совершенно разных культур. И дело не только в том, какую живописную технику используют художники, ведь даже красоту своих моделей они воспринимают по-разному. Ротари любит позировать перед ним дамой как мужчиной, а Антропов старается быть деликатным и не позволяет себе увидеть в барышне ни одной детали, которая хоть как-то могла бы скомпрометировать ее скромность.

Перед русскими художниками XVIII века стоит очень сложная задача — научиться свободолюбивой манере европейского искусства, несмотря на вложенные в их умы строгие правила иконописи. Однако в том и заключается прелесть этих портретов: каждый из них отражает уникальные особенности менталитета и позволяет проследить, какой путь в развитии техники живописи прошли русские художники в Петровскую и послепетровскую эпохи.

В России расцвет рококо пришелся на правление императрицы Елизаветы Петровны, любившей устраивать роскошные балы и маскарады, а также уделявшей особое внимание красоте и моде. Именно в период ее царствования во дворцах появились огромные зеркала, позволяющие любоваться собой в полный рост. Также императрица славилась особыми негласными

правилами при дворе: фрейлинам, например, было запрещено выглядеть лучше государыни, и если Елизавета Петровна замечала слишком красивую, по ее мнению, брошь или заколку на придворной даме, то могла запросто срезать их вместе с частью платья или волос.

На парадном портрете кисти Ивана Вишнякова, исполненном по заказу Сената, Елизавета Петровна предстает взору со всеми атрибутами власти — короной, скипетром и державой, — окруженная роскошным интерьером с колонной и темным занавесом. В этой румяной женщине, смотрящей на зрителя с полуулыбкой и блестящими глазами, едва ли можно узнать строгую матушку-царицу — этот образ скорее принадлежит какой-то игривой барыне с подчеркнuto красивой фар-



И. Я. Вишняков. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743. Государственная Третьяковская галерея

форовой кожей и нежными руками. Наряд императрицы описан детально — передана текстура плотного корсета и струящаяся ткань юбки, но если рассмотреть орнамент на подоле платья, то заметна некоторая плоскостность изображения, выдающая традиции написания парсуны.

Помимо рокайльных причуд светской жизни, XVIII век в России был веком географических открытий и военных побед, а также периодом активного расширения границ страны. Интерес же к личности человека в искусстве, зародившийся в петровские времена, все это время не утихал, благодаря чему портрет не потерял звание главного жанра живописи.

Самый нежный портрет

Среди всех художников эпохи рококо ярко выделяется творчество портретиста Федора Степановича Рокотова. Его судьба до сих пор полна загадок и белых пятен. Считалось, что он родился в семье крепостных, но спустя время историки нашли его имя среди членов престижного Английского клуба. Карьера Рокотова развивалась настолько стремительно, что после обретения популярности ему начали позировать самые видные деятели того времени, а затем он и вовсе стал придворным живописцем, которому выпала честь писать коронационный портрет Екатерины II. Работа художника так понравилась императрице, что она была признана официальным изображением государыни, которое впоследствии шесть раз повторили для российских посольств за границей. Художник мастерски, словно одной непрерывной линией, исполнил «геральдический» профиль царицы,

искусно подчеркнув детали прически, украшенной жемчугом, и роскошного коронационного наряда.

По легенде Рокотов был незаконнорожденным сыном князя П. И. Репнина, благодаря которому о нем и узнал М. В. Ломоносов, для чьих мозаик он копировал портреты. Начинающий художник оказался в составе первого набора учеников Академии художеств, созданной в Петербурге Иваном Ивановичем Шуваловым на базе Московского университета, где и продемонстрировал свой талант широкой публике.

Впрочем, несмотря на столь успешную карьеру, парадным портретам Рокотов предпочитал более камерные, интимные картины, рассказывающие о самом человеке, а не о его регалиях и статусе. Пожалуй, самым известным его произведением по праву считается портрет А. П. Струйской (1735–1808 гг.).



Ф. С. Рокотов. Портрет Екатерины II. 1763. Государственная Третьяковская галерея



Ф. С. Рокотов. Портрет А. П. Струйской. 1772.
Государственная Третьяковская галерея

Портрет написан в год свадьбы Александры Петровны и Н. Е. Струйского — увлеченного человека, прапорщика в отставке, помещика Пензенской области, поэта-любителя и издателя, владеющего одной из лучших типографий в стране.

А. П. Струйская — красавица, и это — первое что привлекает внимание при взгляде на картину. Аккуратные черты лица и миндалевидные глаза делают ее красоту независимой от времени. Присмотревшись, однако, понимаешь, что этот портрет — не о внешности человека, а о более сложном восприятии его сути; сейчас бы это назвали энергетикой или харизмой. Образ Струйской словно окутан таинственностью и тишиной. В ее многозначительном взгляде читаются уверенность в себе и легкое кокетство, подчеркнутые горделивой позой, легким поворотом головы и сияющим румянцем щек.

Ее изображение кажется переменчивым — будто еще секунда, и этот взгляд и полуулыбка ускользнут от зрителя навсегда, так и оставив нераскрытой тайну прекрасной девушки. Искусно выписано и платье героини, представляющее собой слои тончайшей полупрозрачной ткани и украшенное подвеской. Художник не пытается создать модный для своего времени образ с огромным количеством мелких элементов в прическе, украшениях и наряде. Напротив, он оставляет минимальное количество деталей и акцентирует внимание на лице, словно сотканном из золотистой дымки. Для этого эффекта Рокотов использовал прием «сфумато», популярный еще со времен художников Высокого Возрождения и представляющий собой размытость изображения для достижения большего психологического эффекта.

Этот портрет прост и сложен одновременно. Он лишен какого бы то ни было пафоса — никаких ярких цветов, лишь едва различимые оттенки серого, желтого, розового, — и в то же время он изображает завораживающий, изменчивый образ, навсегда оставляющий след в памяти человека.

Интересно отметить, что сама Александра Петровна разместила этот портрет не в парадной зале, а в одной из дальних комнат своего поместья. Причин для такого поступка может быть две: изображение либо не нравилось ей, либо, напротив, было слишком интимным для представления всем посетителям дома.

Из юной девушки, смотрящей на нас с портрета, получилась прекрасная жена и хозяйка. Она родила девятнадцать детей, четверо из которых были

близнецами, но, к сожалению, зрелого возраста достигли лишь восемь из них. Струйская была предприимчива — в своем имении она организовала ткацкую мастерскую, в которой трудились девочки 7–8 лет. И в этом некоторый парадокс, так как очевидна некоторая разница между тем, какой модель являлась в жизни, — скорее всего, сильной и волевой женщиной, и тем, что захотел рассказать нам о ней живописец, показав ее нежной, кроткой и женственной, согласно моде эпохи, а не реальной жизни.

Во времена жизни художника и его модели это произведение Рокова являлось частным портретом, но в XX веке к нему пришла настоящая популярность — картина вошла в экспозицию Третьяковской галереи, и школьники и студенты принялись

писать сочинения, пытаясь понять переменчивую душу героини. В 1953 году поэт Н. Заболоцкий даже посвятил загадочному образу Струйской свои знаменитые стихи:

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

В начале XVIII века культура России вступила на новый путь. Впервые отечественное искусство было созвучно с европейским, но в то же время художникам удивительным образом удавалось привнести в живопись черты национального характера. Эта тенденция — учиться у лучших, но не копировать, а создавать новое — укреплялась и развивалась на протяжении двух последующих веков.

Рококо (от фр. *rocaille* — «морская раковина») — художественный стиль, зародившийся во Франции в XVIII веке. Морские раковины в те времена действительно были в моде — их можно было увидеть в элементах декора, орнаментах нарядов и украшениях причесок. Рококо — галантная эпоха (термин «галантность» появился в этот же период). Это время дворцовых интриг и переворотов, роскошных балов, маскарадов и любовных походов Джакомо Казановы; время, когда жизнь превращалась в сцену, а люди — в актеров; время культа красоты, игры, жеманства и праздного времяпрепровождения.

Главными сюжетами в живописи в ту эпоху стали пасторальные сцены, прогулки в парках высшего общества, сцены свиданий и поцелуев, образы прихорашивающихся за туалетом дам и сценки из театральных комедий.

1.3 Классические каноны и сюжеты

В 1757 году графом Иваном Ивановичем Шуваловым была учреждена Академия художеств, которая первые шесть лет своего существования числилась при Московском университете. Первыми преподавателями стали приглашенные художники из Франции.

Академия художеств выполняла функции государственного учреждения по искусству: раздавала казенные заказы, одобряла проекты памятников и сооружений, разрешала возникающие вопросы. Более того, она была центром художественного образования России. Такая значимость превратила академию в своего рода надзорный орган, профессорский состав которого мог определять направления развития русской живописи, зачастую навязывая свои мнения.

С одной стороны, такие условия были препятствием для самовыражения талантливых мастеров, но с другой — появление Академии художеств, безусловно, упорядочило процессы становления национального искусства и стало фактором, сближающим его с европейскими тенденциями.

Наряду с формированием русского портретного жанра, ярчайшими представителями которого являются Роко-

тов, Левицкий и Боровиковский, русские мастера начали писать картины, основываясь на сюжетах древней и отечественной истории.

Первая звезда Академии художеств

Художник Антон Павлович Лосенко (1737—1773) был одним из первых выпускников Академии художеств и основоположником русской исторической живописи. Произведение «Владимир и Рогнеда» — дебютная работа в этом жанре — принесло мастеру звание профессора и академика.



А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Русский музей

Сюжет картины заимствован из «Древней российской истории от начала княжения Рурикова до кончины Ярослава Первого» М. В. Ломоносова и древних летописей; он посвящен взаимоотношениям князя Владимира и его супруги Рогнеды. Согласно истории, Владимир предложил полоцкой княжне Рогнеде стать его супругой, но получил отказ. Оскорбленный князь решил жестоко отомстить — пошел войной на Полоцк, где убил отца и братьев Рогнеды, а затем, несмотря на несогласие, все-таки женил княжну на себе. Картина описывает момент раскаяния князя, просящего прощения у супруги.

Правила Академии художеств не позволяли художникам самостоятельно

выбирать сюжет для картины — любая идея обсуждалась и согласовывалась профессорским составом и могла быть воплощена лишь после утверждения. Однако выбор момента для раскрытия сюжета оставался прерогативой художника, и в данном случае решение мастера оказалось необычным. Из всей истории отношений Владимира и Рогнеды Лосенко выбрал самую эмоциональную сцену, в которой князь выступает благородным героем, страстно стремящимся искупить вину и вымолить прощение. Выбор столь психологического момента хорошо отражает ценности эпохи Просвещения с ее стремлением к рационализму, то есть преобладанию разума над эмоциями. Несмотря на некоторую



А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. 1773. Государственная Третьяковская галерея

постановочность композиции картины и эффект театральных масок с трагическими образами на лицах героев, она наполнена новыми для живописи своего времени эмоциями и возвышенной патетикой.

В своей последней — к несчастью, незавершенной — работе «Прощание Гектора с Андромахой» Лосенко обратился к сюжету «Илиады» Гомера (VIII в. до н. э.). Андромаха, несмотря на страшное предсказание смерти мужа, провожает его на сражение с Ахиллесом. Действие разворачивается на фоне античной архитектуры и снова напоминает театральную мизансцену. Мимика и жесты Гектора преисполнены торжественного пафоса человека, готового отдать жизнь за свое государство. Его образ выражает скорбь и решительность одновременно. Встревоженная Андромаха

с сыном на руках, искренне плачущая служанка и восхищенные глаза воинов, окружающих предводителя троянцев, свидетельствуют о гордости за мужество своего героя, идущего на доблестную смерть.

А. П. Лосенко также стал одним из первых художников, отправленных Академией за границу для совершенствования своих навыков и дальнейшего обучения. Художник посетил Рим и Париж, где особенно вдохновился работами знаменитого французского мастера — одного из идеологов классицизма* Жака-Луи Давида. В своем творчестве А. П. Лосенко удалось отразить каноны живописи стиля, который станет главенствующим в изобразительном искусстве до второй половины XIX века, став, по сути, официальным государственным искусством.

Классицизм — стиль в искусстве, зародившийся во Франции в XVII веке. Главным его ориентиром являются идеалы и ценности древних Греции и Рима, в частности рационализм с его упором на преобладание разумного над эмоциональным. Живопись классицизма обращена в сторону античных сюжетов, направленных на прославление доблести, сдержанности и достоинства. В XVIII веке под влиянием сложных процессов в политической и общественной жизни Франции (которые впоследствии привели к Великой французской революции) наступила вторая волна классицизма (часто называемая неоклассицизмом). Этому также поспособствовали находки археологов в городах Помпеи и Геркуланум, которые стали дополнительной базой для изучения культуры Античности. В то же время XVIII век в Европе провозгласили эпохой Просвещения в связи с невероятно стремительным развитием науки, философии и прочей просветительской деятельности. В России эпоха Просвещения и эпоха классицизма совпали с периодом правления Екатерины Великой, которая поддерживала связь с видными европейскими мыслителями, в частности ведя переписку с Вольтером и Дидро.

1.4 Дерзкий и гениальный Дмитрий Левицкий

Живопись второй половины XVIII века ярче всего представлена портретным жанром. Каждое произведение этого времени многословно — художники дают зрителям возможность познакомиться с героями портретов, узнав об их личности и мировоззрении через многообразие символов и деталей. Рассматривать такие произведения необыкновенно увлекательно — они вызывают ощущение, словно ты переносишься во времени и можешь представить, чем жил человек далекого прошлого.



Д. Г. Левицкий. Автопортрет. 1783.
Русский музей

Пожалуй, самым ярким портретистом того периода можно считать Дмитрия Григорьевича Левицкого (1735—1822). Рисовать он начал еще в юности, под руководством отца-художника, одновременно обучаясь в духовной семинарии.

Развитие его творческой карьеры совпало с торжествами по случаю коронации Екатерины II — художник был привлечен к росписи триумфальных ворот. Эту работу поручили целому коллективу мастеров, и Левицкий среди них никак не выделялся. Однако, когда четыре года спустя возникла необходимость обновить оформление тех же ворот, ответственные за подбор художника обратились именно к Левицкому. На этот раз он назвал непомерную по тем временам цену в 6000 рублей и отказался торговаться. Этот факт говорит о нашем герое как о дерзком человеке и знающем себе цену мастере.

Несмотря на этот инцидент, спустя всего пять лет имя Левицкого уже возглавляло список преподавателей портретного класса Академии художеств. Такой головокружительный карьерный рост был обеспечен в том числе благодаря учителю Левицкого, упомянутому в предыдущей главе А. П. Антропову, который щедро делился любимому ученику заказанные ему портреты.

На протяжении 16 лет Левицкий находился в зените славы: писал портреты самых знаменитых и влиятельных лю-

дей своего времени и даже получал двойное жалование за особые заслуги. Заказчиков не стало меньше даже после его внезапной отставки из академии — в это же время он написал портрет Екатерины Великой.

Поздние годы жизни художника были тесно связаны с членством в масонской ложе, но достоверных сведений об этом мало, так же как и о других фактах его биографии. А вот картины кисти мастера говорят сами за себя.

Эпатажный благодетель

Один из самых красноречивых портретов эпохи — портрет Прокофия Демидова. Богатый потомственный горнопромышленник слыл эпатажной и яркой личностью. О его чудачествах



Д. Г. Левицкий. Портрет П. Демидова. 1773.
Государственная Третьяковская галерея

ходили легенды. Например, он любил путешествовать в ярко-оранжевой карете (судя по халату на портрете, оранжевый был его любимым цветом) и непременно в сопровождении великана и карлика, которые устраивали шоу перед выходом своего господина. Такие концерты собирали толпу зевак, и слава Демидова быстро распространилась за пределы родины. Дома у Демидова тоже было нескучно: по слухам, лакеи носили на одной ноге лапоть, на другой — лаковый башмак, а по комнатам были развешаны клетки с необычными птицами и даже свободно расхаживали обезьяны.

Узнав, что в Париже вошло в моду портретное изображение в домашнем костюме, неординарный Демидов решил заказать Левицкому свой парадный портрет. Получившаяся картина представляет собой парадокс, отражающий характер самого горнопромышленника, большой размер полотна (169×233 см), который традиционно использовали для официальных изображений, и неофициальный вид героя — в халате, заломленном колпаке и небрежно наброшенном шелковом шарфе.

В портрете присутствуют атрибуты живописи эпохи классицизма — античные колонны на заднем плане придают происходящему торжественности, постановочная поза героя словно приглашает зрителя в дом, а детали позволяют лучше узнать личность изображенного человека.

На простом столе расположены предметы, рассказывающие об увлечениях Демидова, — лейка, луковица тюльпана и открытая книга по ботанике (если присмотреться, то можно увидеть в ней зарисовки цветов). И это не случайно: биология, зоология и ботаника были настоящей страстью Демидова, а составленный им гербарий впоследствии приобрел Московский университет.

Жест героя провожает зрителя внутрь картины, указывая на куст розы с нераспустившимися цветами. И здесь, в духе эпохи классицизма, считается завуалированный символ.

В левой части картины виднеется роскошный дом — это первый воспитательный дом в России, который был построен, в том числе, при активном материальном участии Демидова. Также на его средства было построено и коммерческое училище. Можно провести аналогию между знаменитой фразой «дети — цветы жизни» и деятельностью мецената: если ухаживать за растениями, то они непременно подарят нам свои плоды, и то же самое происходит в обществе — вкладывая усилия и средства в развитие будущего поколения, мы повышаем шанс встретить старость в мирном и стабильном государстве.

В портрете П. Демидова художник создал многогранный образ человека, не ограничиваясь каким-то яркими фактами о нем, а стараясь быть объективным к личности в целом. В этом особая сила Левицкого-портретиста: в эпоху «гламурных» портретов на заказ, когда модели стремились увидеть себя в образе, улучшенном стараниями художника, ему удалось найти баланс между красотой и честностью.

Левицкий любил изучать людей, погружаться в мир их мыслей и пытаться понять их характер. Он уделял одинаковое внимание и внутреннему миру модели, и внешности, и окружающим героя атрибутам, которые служат бесценными подсказками для зрителя портретов его кисти.

Богиня Правосудия и первые натурщики

Особенность великолепного парадного портрета Екатерины Великой, который и сам художник, и его последователи повторяли множество раз, в том, что императрица никогда



Д. Г. Левицкий. Портрет Екатерины II в виде законодательницы в храме богини Правосудия. 1783 г. Русский музей

для него не позировала. Для работы и вдохновения Левицкому пришлось довольствоваться работами других мастеров, хранящимися в Академии художеств, и мимолетными личными встречами с императрицей, например в театре. Настоящим вызовом для художника стало написание не только лица, но и фигуры Екатерины. Для этой цели он, одним из первых в России, воспользовался услугами натурщиков. Раньше художники писали натуру с наряженных манекенов, а потому приглашение в мастерскую натурщицы стало смелым шагом, позже положительно повлиявшим на качество художественного образования.

Таким образом, мы получили еще один многозначительный портрет кисти художника, изобилующий деталями, которые любопытно рассматривать и расшифровывать.

Государыня предстает в храме богини Правосудия — Фемиды, чья скульптура расположена в правой верхней части картины. Традиционно Фемиду изображали с завязанными глазами и весами в руках, но в данном случае художник, проводя аллегорическое сравнение Фемиды и императрицы, изобразил богиню только с весами. Невооруженным глазом можно заметить, что лик богини схож с чертами лица Екатерины Великой.

Образ императрицы кажется возвышенным и сдержанным. Лаконичное платье из роскошной ткани исполнено в классическом стиле без элементов отвлекающего декора. На ее груди — ярко-красная лента ордена Святого Владимира, а на голове — лавровый венец, украшающий корону.

Жестом Екатерина указывает на алтарь, на котором горят маковые цветы. Мак — символ сна и покоя — сгорает, символизируя жертвы императрицы, на которые она идет во благо своей страны и народа. У ее ног стопки книг как знак просвещенной монархии.

Ярко-красная ткань, как и всегда на парадных портретах спадающая крупными драпировками, придает изображению торжественность. На заднем плане картины виднеется корабль российского флота с развевающимся флагом, на котором изображен военный щит и жезл Меркурия, означающий защищенную торговлю.

Появление корабля в этом полотне неслучайно. Портрет написан в начале 1780-х годов — во время блистательных военных побед России над Турцией. Особое значение для императрицы имело сражение в Чесменской бухте (1770 год), в результате которого русская эскадра под командованием графа Алексея Орлова разгромила турецкий флот. В честь этого события по указу императрицы были воздвигнуты Чесменский дворец и Чесменская церковь в Петербурге, а также Чесменский обелиск в Гатчине и Чесменская колонна в Царском Селе.

Екатерина Великая, пожалуй как и любая женщина, очень придирчиво относилась к своим изображениям и страшно злилась, замечая морщины и прочие недостатки в портретах художников, стремящихся к реалистичному изображению натуры. Левицкому же удалось создать монументальный образ женщины в самом

расцвете сил, красоты и здоровья, притом не «подыгрывая» государыне и не делая ее образ излишне моложавым или кукольным.

«Екатерина II — законодательница в храме богини Правосудия» — удивительно гармоничное произведение, в котором сбалансированы детали и собрана воедино вся эстетика классицизма. Это — пример высокого классического искусства, в котором первостепенны идея, красота и смысл.

Прекрасные «смолянки»

Особый интерес представляет серия из семи портретов самых ярких воспитанниц знаменитого Смольного института благородных девиц. Созданное Екатериной II учреждение располагалось при Воскресенском Смольном монастыре, а его воспитанницы именовались «смолянками».

Императрица ставила весьма амбициозные цели перед первым в стране учебным заведением для женщин — создать «новую породу людей», которая могла бы появиться только в новой среде и при качественном разностороннем образовании. При отборе кандидатов преимущество отдавалось девочкам из обедневших дворянских семей.

Одной из лучших и самых талантливых учениц Смольного была Екатерина Нелидова. Девочки участвовали в постановках камерного театра Смольного, и выдающийся актерский талант этой воспитанницы был отмечен многими знатными современниками. Ее игра могла затмить игру

прославленных актрис. Однажды, потрясенная исполнением Нелидовой, императрица вручила девушке бриллиантовый перстень и 1000 рублей, которыми она могла воспользоваться после окончания обучения. Именно поэтому Левицкий изобразил 15-летнюю Екатерину на фоне театральных декораций.

Поза начинающей актрисы постановочна, словно картина написана в момент исполнения роли. Интересная особенность ее театрального костюма — укороченная юбка. Профессиональные актрисы носили еще более короткие платья, но, по правилам этикета, для девушки из приличного



Д. Г. Левицкий. Портрет Е. И. Нелидовой (из серии «Смолянки»). 1773. Русский музей



Д. Г. Левицкий. Портрет А. П. Левшиной (из серии «Смолянки»). 1775. Русский музей

общества, и тем более «смолянки», такое считалось недопустимым, поэтому платье девушки укорочено лишь слегка для удобства передвижения по сцене. Но даже несмотря на такой, казалось бы, легкомысленный элемент, ее образ сдержан и одновременно торжественен.

Екатерина Нелидова была не только красавицей, но и необыкновенно умной девушкой, обладающей особым тактом и рассудительностью. После выпуска из Смольного института она осталась при дворе и стала близким и самым сердечным другом и советчиком императора Павла I.

Левицкий выступает в этих портретах не только как тонкий психолог, сумевший уловить в красоте юных девушек их характер и воспитанную в них «породу», но и как удивительно проницательный колорист. Платья барышень струятся и переливаются, создавая эффект ожившего портрета, а изящность прозрачных кружев завораживает. Вся серия портретов «смолянок», словно эхо давно ушедшего прошлого, дарит зрителю незабываемые минуты путешествия в XVIII век.

1.5 Создатель русской сентиментальности Владимир Боровиковский



И. С. Бугаевский-Благодарный. Портрет В. Л. Боровиковского. 1825. Калужский музей изобразительных искусств

Если творчество Дмитрия Левицкого особенно ярко раскрылось в парадных портретах, то его преемник и ученик Владимир Лукич Боровиковский стал первым на родине мастером камерного (или интимного) портрета. Героини его картин (ему позировали преимущественно женщины), несмотря на модные европейские наряды, преисполнены особым русским духом, которому присущи романтически-сентиментальная задумчивость, мечтательная грусть

и томность. Все эти черты считались чуть ли не национальными чертами женщины, живущей во второй половине XVIII века, но проявлялись они зачастую лишь для соблюдения этикета. Историки подмечают, что некоторые герои портретов XVIII века были куда менее благочестивыми в жизни, чем в созданных художниками образах, поэтому, рассматривая портреты конца XVIII века, необходимо учитывать и такую особенность моды, как романтическая грусть.

Но даже в такой ситуации **Боровиковскому удалось найти свой уникальный стиль: посредством лиричных образов героев и жемчужно-сине-зеленой цветовой гаммы он передавал хоть и одностороннюю, но достаточно верную характеристику общества той эпохи.**

Владимир Боровиковский происходил из семьи иконописцев и с юности брал уроки иконописи у отца. Некоторое время он служил в казачьем полку, но решил оставить военную службу, чтобы посвятить себя искусству. Он писал образы для храмов в провинции империи, но однажды все переменилось. Карьеру художника определил случай — Боровиковский трудился над росписью интерьеров в доме, выбранном для приема императрицы в Кременчуге. Внимательная Екатерина II, заметив талант начинающего мастера, приказала отправить его в столицу для обучения живописному делу. В это

время будущий художник был уже взрослым человеком, поэтому ему позволили пропустить этап обучения в Академии художеств и брать уроки непосредственно в мастерских мэтров — Д. Г. Левицкого и австрийского художника Лампи, служившего при дворе императрицы.

Однако со временем стремление познать законы мироздания подтолкнули Боровиковского к вступлению сначала в масонскую ложу (членом которой был и его учитель), а затем и в мистический кружок «Союз братства», созданный выпускницей Смольного Екатериной Татариновой, в дальнейшем «обретшей дар пророчества». В результате подобных увлечений Боровиковский перешел к работе в религиозном жанре, в котором он был не так хорош, как в портретах. Одиночество и возможный творческий кризис привели художника к увлечению алкоголем, в итоге погубившему уникальный талант мастера.



В. Л. Боровиковский. Евангелист Матфей. 1804–1809. Русский музей

Впервые о сентиментализме

Вершиной карьеры В. Л. Боровиковского стало получение звания академика живописи. Талант художника действительно неординарен — редкому мастеру удавалось совмещать в своем искусстве такое многообразие направлений. Работы Боровиковского не только пришлись по вкусу заказчикам парадных портретов эпохи классицизма — благодаря работе над камерными портретами он также стоял у истоков сентиментализма в русской живописи. Рука непревзойденного мастера видна даже в картинах на религиозные сюжеты, хотя они и не нашли особого отклика у широкой публики.



В. Л. Боровиковский. Портрет князя А. Б. Куракина. 1802. Государственная Третьяковская галерея

Ярким примером работ Боровиковского в эпоху классицизма стал портрет «бриллиантового князя» А. Б. Куракина. Такое прозвище князь получил за страсть к роскоши — он был невероятно педантичным в «деле этикета и костюма». Этот факт художник подчеркнул и в портрете, так как первое, что бросается в глаза зрителю, — это мастерство передачи материалов: золотая парча, бархат, сияние драгоценных камней, блеск металла — все то, что так любил князь. Куракин был известным придворным и очень богатым человеком. Он воспитывался вместе с наследником престола Павлом Петровичем, а при восшествии его на престол был назначен членом Совета при императоре и вице-канцлером. Художник намекнул на эту судьбоносную встречу и в своем произведении — за традиционной для парадного портрета колонной слева виден Михайловский замок, резиденция Павла I. Справа от портретируемого — мраморный бюст императора, слева — наброшенная на кресло мантия Мальтийского ордена, кавалерами которого были и Павел I, и герой картины.

Фигура князя величественна — художник использовал прием изображения модели с ракурса снизу вверх, что придает его фигуре особую торжественность и значимость. Лицо князя горделивое и самодовольное — не случайно современники прозвали его Павлином.

Если портрет А. Б. Куракина — это дань моде и продолжение традиций портретного искусства учителя Боровиковского — Д. Г. Левицкого, то портрет **«Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке»** (с Чесмен-

ской колонной на фоне) представляет собой начало новой эпохи в русском изобразительном искусстве — эпохи **сентиментализма**.

Этот портрет задумали заказать художнику его друзья по интеллектуальному кружку Н. А. Львова, в который также входили Р. Д. Державин, Д. Г. Левицкий и другие яркие представители интеллигенции своего времени. Именно тогда и зародился сентиментализм. Особый интерес к этому направлению появился после издания повести Н. А. Карамзина «Бедная Лиза» в 1792 году, ставшей своего рода символом русского сентиментализма в литературе.



В. Л. Боровиковский. Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (с Чесменской колонной на фоне). 1794. Государственная Третьяковская галерея

Отличительная особенность сентиментализма в живописи — интерес к частной жизни человека, его личному мироощущению и жизненному опыту. Значимость внешних проявлений — богатства, статуса и красоты — стала вторичной. Вместо интерьеров роскошных дворцов фоном для портретов служили пейзажи: и природа, отражавшая душевные терзания героя портрета, стала как никогда близка к человеку. Сентиментализм в живописи, безусловно, идеализировал изображаемых людей, придавая их образам особую меланхоличную задумчивость.

Именно в таком ключе написан портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке. На этом подчеркнуто неофициальном портрете императрица изображена в возрасте 65 лет. Она одета во шлафрок с жабо (разновидность домашней одежды в XVIII — XIX веках, напоминающая халат, только из более плотной ткани), на ее голове — чепец, а около ног — собака, преданно заглядывающая в глаза хозяйке. Появление собак в изображении правящих особ — традиция, известная со времен эпохи позднего Возрождения в Италии, так как это животное всегда отождествляло верность и дружеские качества.

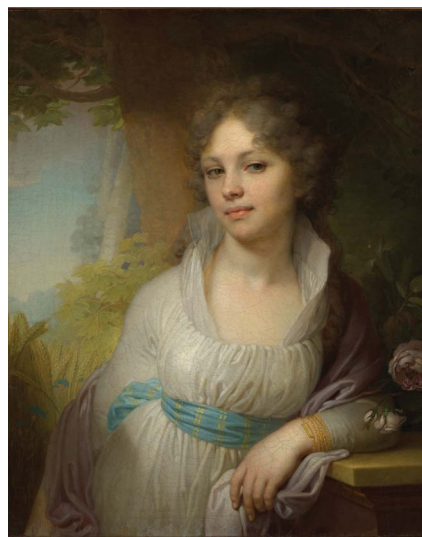
Камерность портрету придает мягкое и умиротворенное выражение лица Екатерины, а также нарочито идеализированный пейзаж с лебедями в пруду на заднем плане. Жестом императрица указывает на Чесменскую колонну.

Художнику доводилось присутствовать при подобных прогулках в Царскосельском парке, но для данного портрета Екатерина не позировала лично — вместо нее моделью была ее камер-дама.

Известно, что сама императрица осталась равнодушна к этому произведению. Много лет картина кочевала из одной частной коллекции в другую, пока, уже в советское время, не попала в Третьяковскую галерею.

«Русская Джоконда»

Несмотря на некоторую однотипность сентиментальных портретов кисти художника, В. Л. Боровиковскому было суждено создать один из главных женских образов в русском изобразительном искусстве — знаменитый портрет красавицы своего времени Марии



В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Государственная Третьяковская галерея

Лопухиной (в девичестве Толстой — писатель Л. Н. Толстой приходился ей двоюродным племянником).

На портрете мы видим молодую 18-летнюю девушку. Ее жизнь вот-вот изменится, ведь она вскоре выйдет замуж за действительного камергера С. А. Лопухина, в связи с чем император Павел I даровал ее жениху звание егермейстера. Написанный прославленным живописцем портрет стал одним из свадебных подарков мужа молодой супруге.

В XVIII и XIX веках судьба любой женщины была предreshена — воспитание девочек было направлено на то, чтобы сделать их хорошими хозяйками и успешно выдать замуж за уважаемых людей, а потому грядущие изменения в жизни Марии Лопухиной едва ли могли стать для нее неожиданностью. И все же при рассматривании лица героини невольно сомневаешься, так ли девушка рада этим, наверняка долгожданным, переменам.

Мария Лопухина одета в платье жемчужного цвета с нежно-голубым поясом, цвет которого перекликается с васильками на дальнем плане картины. В ее позе читается некоторая игривость — она слегка облокотилась на стол, шаль спала с ее правого плеча — и все это подчеркивает статность и стройность ее силуэта. Губы растянуты в таинственной и многозначительной полуулыбке, но глаза наполнены неподдельной печалью, резко контрастирующей с обстоятельствами создания картины и возрастом героини.

Художник выбрал неоднозначное композиционное решение — он разместил фигуру девушки в затемненной пеще-

ре, в то время как на дальнем плане виднеется ясный солнечный день. Из-за этого лицо Лопухиной не освещено солнечным светом, а словно проявляется из загадочной тени. Около руки девушки, в правой части полотна, расположена ваза с розами, но бутоны будто тянутся к земле, готовые вот-вот потерять лепестки. Эти детали придают образу Марии Лопухиной особую тревожную таинственность.

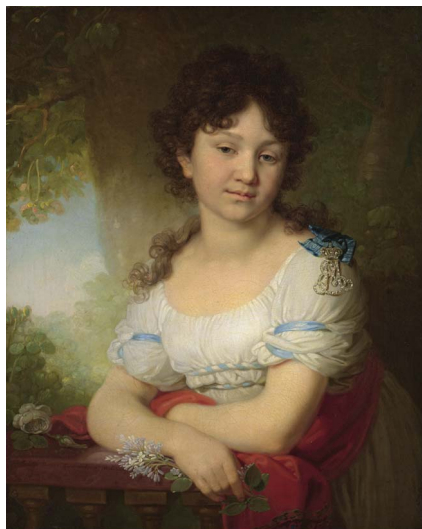
Так случилось, что те ноты печального настроения, которые сумел уловить художник в образе героини, оказались пророческими. Мария вышла замуж, но не по любви, а, как было принято в то время, за человека, который составил прекрасную партию — подошел по статусу и смог обеспечить ей достойную жизнь. Кроме того, супруг оказался человеком непростого нрава. Следует отметить, что она была очень образованной и увлеченной для своего времени женщиной, что вызывало неподдельный интерес и уважение в светском обществе.

Первые три года после свадьбы Лопухины прожили в Петербурге, где Мария могла вести привычную для себя светскую жизнь. Однако после гибели Павла I Лопухин ушел в отставку, и семья переехала в Богородское. Там, оставшись один на один с мужем и лишившись привычного уклада жизни, девушка впала в тоску и, заболев, умерла в возрасте 24 лет.

Ее смерть в столь молодом возрасте стала большим потрясением для всего светского Петербурга, а портрет кисти Боровиковского с того времени начали воспринимать иначе. В нем рассмотрели подавленное состояние юной души, которое сумел почувствовать и художник.

Еще при жизни портрет Марии Лопухиной получил невероятную популярность и стал визитной карточкой мастера. Из-за того, что многие девушки из высшего света хотели примерить на себя столь женственный и одновременно загадочный образ, родилась целая серия портретов «а-ля Лопухина». Так или иначе, ни один из более поздних портретов не смог конкурировать с оригиналом по сложности чувств и общей выразительности.

За таинственную полуулыбку Марию Лопухину стали называть «русской Джокондой», сопоставляя с шедевром великого Леонардо да Винчи. А почти через 100 лет после создания портрета поэт Я. П. Полонский посвятил картине стихи:



В. Л. Боровиковский. Портрет графини
Марии Алексеевны Орловой-Денисовой. 1801.
Государственная Третьяковская галерея



В. Л. Боровиковский. Портрет Скобеевой. 1790-е.
Русский музей

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страдание — тень любви, и мысли —
тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство
привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать,
молчать.

1885 г.

Образ Марии Лопухиной привлек внимание и коллекционера Павла Михайловича Третьякова, который собирал преимущественно произведения художников-современников и крайне редко делал исключения, покупая картины «старых мастеров». Портрет Боровиковского все же не оставил его равнодушным, и картина стала частью коллекции Третьяковской галереи.

1.6 Как Дягилев спас наследие русского портрета

Подавляющее большинство артефактов русской живописи XVIII — начала XIX в. — портреты, ведь в то время именно их ставили на вершину иерархии жанров изобразительного искусства. Количество портретов, написанных в этот период, впечатляет. Гуляя по музеям, быстро привыкаешь к такому многообразию, и вскоре начинает казаться само собой разумеющимся, что лица правителей империи и мало-знакомых истории людей выразительно смотрят на нас с полотен прошлого, побуждая фантазировать об их характерах и судьбах. Но так было не всегда.

Давайте попробуем перенестись в XVIII век и представить обстоятельства, при которых создавались портреты. Чаще всего это были частные заказы обеспеченных семей, которые просили написать образы хозяев дома и их самого близкого окружения — детей и родственников. Кроме того, в дворянских семьях часто хранились портреты правителя, которые также писались на заказ и часто являлись копией известных «официальных» портретов государя или государыни.

Поколения сменялись, и в какой-то момент количество портретов на стенах усадеб становилось излишним. К тому же люди, смотрящие с картин, были для нынешних жителей слишком дальними родственниками и потому казались незнакомыми. Так, портреты

снимали со стен, освобождая место для новых, и перемещали их на чердаки и в подвалы, где они продолжали хранить отголоски ушедших эпох. Там произведения искусства, покрытые пылью десятилетий, могли бы и исчезнуть, однако, к счастью, все сложилось иначе.

Важно понимать, что наследие русского портретного искусства было бы куда менее ярким и масштабным, если бы не один страстно увлеченный человек, которому было суждено внести неоценимый вклад в культуру нашей страны.

Имя Сергея Павловича Дягилева (1872—1929 гг.) чаще всего ассоциируется с русским балетом, о котором благодаря знаменитому импресарио узнал весь мир. Но круг интересов этого, без преувеличения, великого человека был куда более широким.

Дягилев не только боготворил балет и театральное искусство, но и прекрасно разбирался в музыке — он даже пробовал себя в качестве композитора. Среди открытий знаменитого дягилевского проекта «Русские сезоны» были композитор Игорь Стравинский, а также артисты Ида Рубинштейн и Вацлав Нижинский. По приглашению Дягилева, художники Пабло Пикассо, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова пробовали себя в качестве сценических де-

кораторов, что также чрезвычайно благоприятно сказалось на их карьерах. Будучи под его протекцией, мировую славу получил певец Федор Шалапин. И даже сама Коко Шанель, создав костюмы для балета «Голубой экспресс», совершила очередную революцию в моде — на этот раз в пляжной.

Помимо всего прочего, Сергей Павлович Дягилев был одержим изучением русской живописи XVIII века. В 1902 году, когда ему было 30 лет, вышла его книга о знаменитом русском художнике Дмитрие Левицком, отмеченная Уваровской премией Академии наук.

«В живописи Дягилев разбирался на редкость хорошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографических нюх, поражавший нас всех несколько лет спустя во время работ над устройством выставки русских портретов в Таврическом дворце [...]. Бывало, никто не мог расшифровать загадочного «неизвестного» из числа свезенных из забытых усадеб всей России: неизвестно, кто писал, неизвестно, кто изображен. Дягилев являлся на полчаса, приходил, оторвавшись от другого срочного дела, и с очаровательной улыбкой ласково говорил: «Чудаки, ну как не видят, конечно, Людерс^{*}, конечно, князь Александр Михайлович Голицын в юности» [...]. Быстрый безапелляционный в суждениях, он, конечно, также ошибался, но ошибался гораздо реже других и не столь безнадежно».

И. Э. Грабарь

*Людерс Давид — немецкий художник, работавший в Российской империи в 1759 г.

В 1904 году, за 4 года до появления «Русских сезонов», Дягилев взялся за невероятно амбициозный проект — историческую выставку портретного искусства, созданного в период с 1705 до 1905 г.

В рамках подготовки выставки Дягилев, который уже тогда славился своими выдающимися организаторскими способностями, лично посетил множество дворцов и дворянских усадеб с просьбой достать с чердаков давно забытые портреты предков. Кроме того, он заблаговременно получил государственную субсидию для организации экспозиции и разрешение для ее проведения в Таврическом дворце Петербурга.

«Туда были свезены со всей России сотни ящиков с картинами и заполнили весь пустой и холодный дворец [...]. Я помню, как он, в пальто внакидку, отбирал вынимаемые из ящиков картины [...] и его отрывистый и крикливый голос: «брак!» или «взять!» раздавался то в одном, то в другом помещении дворца — он летал повсюду, расправляясь и командуя, как настоящий командир на поле сражения, был вездесущ. Что было в нем замечательного — Дягилев, при всех своих замашках «полководца», входил во всякие детали, мелочей для него не было, все было «важно», все он хотел сделать сам».

Из воспоминаний
М. В. Добужинского

На выставке можно было увидеть более 4000 портретов. Она стала грандиозным событием и имела огромный успех — никогда ранее русский портретный жанр не раскрывался так полно. Жемчужиной экспозиции стали забытые полотна XVIII столетия. Впервые, спустя век, на зрителей с картин смотрели их предки — дамы в напудренных париках и платьях пастельных тонов по последней моде рококо и импозантные мужчины в бархатных камзолах. Никогда еще прошлое не казалось таким близким и актуальным, никогда изобразительное искусство того времени не было таким ярким источником новых мыслей и вдохновения. Организованное Дягилевым мероприятие стало настоящим открытием и возрождением русского портретного жанра XVIII века.

Мстислав Добужинский вспоминал: «Для русской художественной культуры выставка имела очень большое значение: она дала возможность новых художественных сопоставлений и разных оценок, на ней было сделано и немало открытий, так как множество портретов было выставлено впервые. Целый ряд художников, в том числе Ге и Крамской, показали в ином свете, более значительными и привлекательными по живописи и тому, что особенно свойственно русскому портретному искусству, — психологичности или, точнее, душевности».

Подготовка к выставке проходила под личным контролем царя — именно

он выступал личным поручителем при аренде произведений. В перечне картин значились больше 550 владельцев работ, из которых 149 находились в провинции, а 16 — за границей. Каталог выставки был составлен лично Дягилевым и включал 2228 статей — описаний произведений искусства, часть из которых он написал самостоятельно. Была проделана колоссальная работа.

На торжественной церемонии открытия выставки присутствовал царь, так как подобное событие служило опорой российского самосознания в период неудачной для России войны с японцами. Дягилев на открытии держался в тени — ему не выражали официальную благодарность, хотя выставка и стала его самым большим триумфом на родине.

После мероприятия группа художников и любителей искусства из Москвы пригласила его принять участие в торжественном обеде в самом роскошном отеле города «Метрополь». Дягилев был польщен и подготовил речь, которая оказалась пророческой.

Во время революции 1905 года многие усадьбы, в которых Дягилев побывал со своей «портретной миссией», были уничтожены в результате поджогов. Выходит, Дягилев, сам того не ведая, сохранил для нас наследие портретного искусства России и показал миру забытые образы XVIII века.

«...думаю, что многие согласятся с тем, что вопрос об итогах и концах в настоящие дни все более и более приходит на мысль. И с этим вопросом я все время беспрерывно встречался за последнее время моей работы. Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, — есть лишь грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, и омертвевшему периоду нашей истории...

Я заслужил право сказать это громко и определенно, так как с последним дуновением летнего ветра я закончил свои долгие объезды вдоль и поперек необъятной России. И именно после этих жадных странствий я особенно убедился в том, что наступила пора итогов. Это я наблюдал не только в блестящих образах предков, так явно далеких от нас, но главным образом в доживающих свой век потомках. Конец быта здесь налицо. Глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми. Здесь доживают не люди, а доживает быт. И вот, когда совершенно убедился, что мы живем в страшную эпоху перелома, мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Это говорит история, то же подтверждает эстетика. И теперь, окунувшись в глубь истории художественных образов и тем став неуязвимым для упреков в крайнем художественном радикализме, я могу смело и убежденно сказать, что [...] мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и недоверия, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, также как и за новые заветы новой эстетики. И единственное пожелание, какое я как неисправимый сенсуалист могу сделать, чтобы предстоящая борьба не оскорбила эстетику жизни и чтобы смерть была так же красива и так же лучезарна, как и Воскресение!»



Л. Н. Бакст Портрет С. П. Дягилева с няней. Русский музей

Раздел II

**Живопись первой половины
XIX века: романтизм и его герои**

2.1 Романтизм в мире: общие тренды

Произведения эпохи романтизма очень эмоциональны: порой они словно пытаются показать зрителю лучшую сторону жизни, вводя его в состояние сладкого сна и помогая отвлечься от насущных бытовых проблем и поверить в идеальную жизненную картинку, а порой, напротив, усиливают эффект трагедии темными цветами и динамичной композицией, заставляя зрителя сопереживать. Это вдохновляющее искусство, поражающее своей одухотворенностью. Зародившись в Германии во второй половине XVIII века, романтизм быстро распространился по всей Европе, захватив умы деятелей культуры.

Придя на смену строгой эпохе Просвещения и научно-технического прогресса, романтизм вернул искусству идею единения человека и природы, сделав акцент на индивидуальности личности и ее сложном внутреннем мире. Романтики принимали многогранность души и сложность духовного мира человека: их увлекали не регалии и интеллектуальные возможности, а изучение сокровенных чувств и эмоций, процессов борьбы «черного и белого», происходящих в сознании каждого.

Первыми представителями этого течения стали работы Иммануила Канта и других мыслителей, идеи которых

впоследствии отразились в творчестве разных деятелей искусства, найдя особенный отклик в литературе и живописи. Среди героев направления можно выделить:

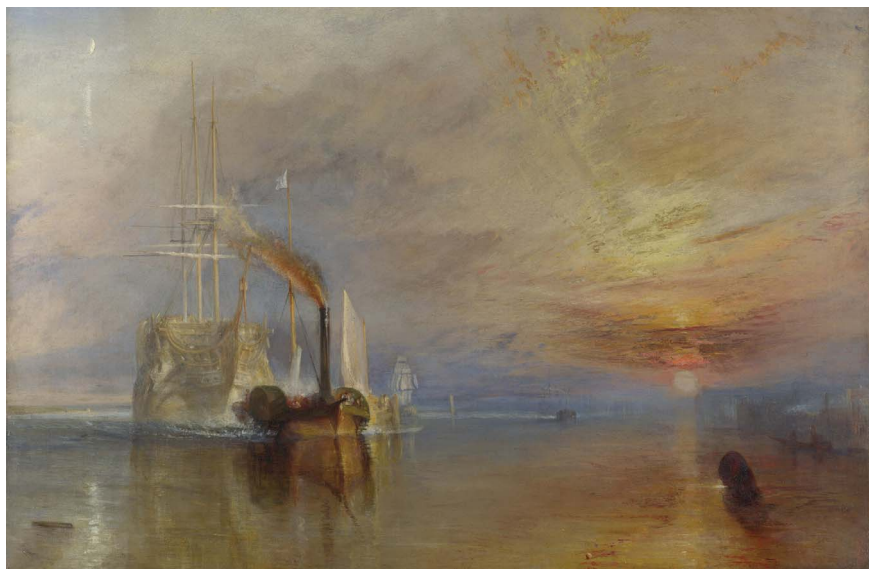
- в Англии — поэта Дж. Байрона и художника У. Тернера;
- в Германии — писателей братьев Гримм и Э.Т.А. Гофмана, а также художника Каспара Д. Фридриха;
- во Франции — писателей Ж. Санд и А. Дюма, а также мастеров живописи Э. Делакруа и Т. Жерико.



К. Д. Фридрих. Странник над морем тумана. 1818. Старая национальная галерея, Берлин



Т. Жерико. Плот «Медузы». 1819 – 1819. Лувр



У. Тернер. Последний рейс корабля «Отважный». 1839. Лондонская национальная галерея

Главные композиционные отличия живописи романтизма от предшествующего стиля (классицизма): — композиция романтического произведения в Европе принимает более свободную форму: она избавляется от привычной сдержанности и театральной постановочности, которые превращали картину в слишком продуманное, но «неживое» произведение; — поучительные и патриотические сюжеты уходят на второй план, уступая место разнообразным романтическим и эмоциональным сценам.

Романтизм в России

В Российской империи ситуация складывалась несколько иначе. Нравственные и этические ценности романтизма нашли широкий отклик у представителей русской культуры, находившейся в состоянии подъема гражданского духа после Отечественной войны 1812 года. В литературе особенно ярко это направление было представлено творчеством раннего А. С. Пушкина, Лермонтова, Жуковского и некоторых декабристов. Однако в изобразительном искусстве классицизм и его традиции продолжали удерживать позиции благодаря принятию Академией художеств — фактически являясь государственно утвержденным стилем. После разгрома декабристского восстания 14 декабря 1825 года и прихода к власти Николая I ситуация еще больше усложнилась.

Под действием закона о цензуре развитие романтизма остановилось, но его сентиментальная сторона

и интерес к личности человека сохранились, воплотившись в образах, созданных целой плеядой русских художников, о которых и пойдет речь в этом разделе. Несмотря на то, что романтизму в России было суждено трансформироваться в классицизм с романтическим настроением, он оставил яркий след в истории мирового искусства — речь идет о таких картинах, как, например, «Последний день Помпеи» Карла Брюллова, а также картинах Ивана Айвазовского, которые стали своеобразными символами эпохи во многих странах Европы и с особой теплотой были приняты в Италии.

К началу XIX века европейской столицей искусства стал Париж, куда стекались художники со всего мира, чтобы заявить о себе и стать участниками горячих споров об искусстве, в которых и рождалась новая истина. Уже к сере-



Ф. Крюгер. Портрет Николая I. 1852.
Государственный Эрмитаж

дине века здесь заявили, себе мастера, несогласные с рутинной академических правил, что вынудило Наполеона III открыть альтернативную выставку, вошедшую в историю под скандальным названием «Салон отверженных». А в 1874 году там прошла первая выставка художников-импрессионистов, которым удалось быстро поставить под сомнение классические принципы композиционного и колористического построения картины.

Русская живопись в то время продолжала формироваться под влиянием итальянской культуры — Академия художеств направляла на родину эпохи Возрождения самых талантливых вы-

пускников, многие из которых продолжали жить и работать в Италии и после окончания стажировки. Во Францию в то время не направляли, так как работа в Италии с ее античным наследием прекрасно дополняла образование Петербургской академии, где главным навыком являлось виртуозное освоение техники рисунка — большую часть времени учащиеся посвящали копированию оригиналов рисунков и гравюр, а также рисованию с гипсовых слепков.

Лишь в конце обучения студенты писали с натурщиков, одновременно постигая азы работы с цветом. Учитывая эти строгие рамки и ограничения образо-



Г. К. Михайлов (Ковальков). Вторая античная галерея в Академии художеств. 1836. Русский музей

вания, достижения русских живописцев этого периода становятся особенно ценными. Пройдя академическую школу, они смогли привнести в искусство эмоциональность и искренность, при этом отдавая дань уважения классическим традициям. Созданные в Италии портреты кисти О. Кипренского и пейзажи С. Щедрина лишены надменного пафоса и торжественной парадности, но наполнены жизнью и прекрасно передают одухотворенное настроение героев и природы.

Некоторым художникам было не суждено увидеть античные римские развалины, а потому их талант формировался на территории родины. В. Тропинин, А. Венецианов — истинно русские художники, которые первыми обратились в своем творчестве к крестьянской теме и таким образом сделали первый шаг навстречу реализму, существенно опередив свое время. Несмотря на то, что с картин этих мастеров на нас смотрят идеализированные образы крепостных крестьян, их работы наполнены интересными бытовыми деталями, позволяющими составить исторически достоверный образ прошлого.

Особняком в живописи первой половины XIX века стоит творчество А. Иванова — художника одной, но очень важной картины «Явление Христа народу», ценность и значимость которой изучается и по сей день, находя все больший отклик у современного человека.

Другой герой-одиночка — П. Федотов, уникальный мастер, благодаря которому у нас есть возможность перенестись в быт и заботы типичной купече-

ской московской семьи — настолько скрупулезно художник подошел к изображению всех нюансов. Его творчество по праву называют настоящей энциклопедией русской жизни.

Художники-романтики честны перед собой, из чего и вытекает обилие психологичности и жизни в их произведениях. Они без утайки переносят на холст детали, подмеченные в портретируемом герое, таким образом переводя искусство из сферы понимания изображенных художником символов для верной трактовки картины в сферу более эмоциональную. Пропуская через призму своего мироощущения каждый написанный сюжет, они открывают зрителю возможность творческого единения с произведением — когда можно фантазировать, мечтать и чувствовать себя причастным к происходящему на полотне. А значит, воплощая свои личные идеи и мысли, художник и сам становится намного ближе к зрителю, нежели в академическом искусстве «на заказ».

Судьбы русских живописцев-романтиков символично представляют собой либо головокружительную историю успеха, либо, напротив, непростую судьбу, наполненную самыми неожиданными потерями и трагедиями — оба сценария очень в духе романтизма. Но всех мастеров объединяет безусловная вера в высшую красоту и силу искусства. Каждый из них стремился создать в своем творчестве образ возвышенного идеала, способного наполнить зрителя чувством духовного подвига.

2.2 Скандальный Орест Кипренский



О. А. Кипренский. Автопортрет. 1820. Галерея Уффици, Флоренция

Самый знаменитый портрет Пушкина и не только

Жизнь Ореста Кипренского напоминала американские горки. Его головокружительные карьерные успехи чередовались со страшными трагедиями, спутывая факты его биографии, как карты в колоде. Многие истории из его жизни до сих пор являются поводом для рождения сплетен и слухов, что делает Кипренского популярным героем глянцевого журналов даже в наши дни — известные издания все еще пишут заметки о художнике, сопровождая их громкими заголовками.

В первую очередь шумиха вокруг личной жизни живописца обусловлена его невероятной популярностью и талантом. Кисти Ореста Кипренского принадлежит, пожалуй, самый знаменитый портрет великого А. С. Пушкина.

Изначально картина была заказана художнику другом поэта А. А. Дельвигом, но тот скончался незадолго до окончания работы, не успев заплатить. Когда Пушкин увидел произведение, то, несмотря на стесненные средства, немедленно его приобрел, тем самым выручив вдову друга. Именно про это изображение Александр Сергеевич сказал в своем знаменитом стихотворении: «Себя как в зеркале я вижу, /



О. А. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Государственная Третьяковская галерея

о это зеркало мне льстит...» Эти слова позволяют нам сделать вывод о некоторой поэтизации его образа художником, которая, впрочем, не помешала Пушкину нежно относиться к этому произведению — портрет был размещен в кабинете поэта и даже украсил прижизненное издание его стихотворений. Тем не менее с большой вероятностью в жизни Пушкин выглядел несколько иначе — обладал более смуглой кожей и менее вытянутой формой головы, которые унаследовал от знаменитого прадеда — военного инженера и любимца Петра I, А. П. Ганнибала.

Александр Сергеевич предстает перед зрителем в образе задумчивого романтического героя — об этом свидетельствуют многие детали картины. Например, взгляд поэта устремлен вдаль, что отличает его от других героев портретов XVIII века, находившихся в визуальном контакте со зрителем. Пушкин не «рядом с нами» — он в своих мыслях, погружен в порыв вдохновения, которое символично оберегает скульптура музы на заднем плане. Такая визуальная отстраненность была присуща многим портретам романтического направления. Если сравнить две работы, написанные в эпохи классицизма и романтизма, то очевидны и различия настроения — классические герои представляют себя внешнему миру, а романтические словно обращены внутрь себя.

Другой чертой романтизма в этом портрете является внешний облик поэта — растрепанные волосы, небрежно завязанный шейный платок и шарф

в клетку, накинутый на плечо в стиле еще одного романтического героя — английского поэта Джорджа Байрона, который был невероятно популярен в то время. Пушкин предстает перед нами в закрытой позе — со скрещенными на груди руками, демонстрируя свой ультрамодный, даже по тем временам, маникюр.

Еще одна интересная особенность картины — фон. На первый взгляд он может показаться однотонным, выполненным в желто-коричневых оттенках, но если присмотреться, вы обязательно заметите, что около лица поэта фон становится светлее. Создается впечатление, словно кто-то стоит за его спиной и держит зажженную свечу, свет которой образует подобие нимба.

Кажется, что такие детали могут заметить только профессионалы, но в дей-



В. А. Тропинин. Портрет А. С. Пушкина. 1827. Мемориальная квартира А. С. Пушкина на Мойке, 12 в Санкт-Петербурге

ствительности глаз человека «считывает» все приемы художника мгновенно, благодаря чему у нас и складывается общее впечатление от картины.

Уместно сравнить два портрета А. С. Пушкина, выполненные в одно и то же время, — кисти О. Кипренского и В. Тропинина. Обе работы изумительны и очень тонко передают не только внешний облик поэта, но и его внутренний мир. Однако в работе, выполненной Тропининым, перед нами предстает человек, открытый внешнему миру: в повороте его фигуры и головы читается некоторая импульсивность. На портрете Кипренского же мы видим человека закрытого и глубоко задумавшегося. Таким образом, благодаря описанным выше нюансам получается настоящий портрет-символ, в котором рассказано о великом гении немного больше, чем может показаться на первый взгляд.



О. А. Кипренский. Портрет В. А. Жуковского. 1816. Государственная Третьяковская галерея

Еще одним примером портрета-символа является изображение другого поэта — В. А. Жуковского, которое, как и в случае с портретом Александра Сергеевича, стало едва ли не официальным изображением писателя на многие поколения вперед. Снова легкий беспорядок прически, задумчивая поза, живые глаза, будто бы в настоящий момент стиль, а также фон с клонящимися деревьями, несомыми порывистым ветром облаками и старинным замком — иначе говоря, картина полна деталей, позволяющих усилить образ романтического героя-одиночки.

Портреты А. С. Пушкина и В. А. Жуковского — одни из множества гениальных портретов кисти Ореста Кипренского. Художник обладал непревзойденным талантом, а потому его работы стали востребованы почти сразу после окончания им Академии художеств.

Опасная Мариучча

Начало карьеры Кипренского совпало с трагичными событиями войны 1812 года. В это время художник создал потрясающую серию нарисованных карандашом портретов защитников Отечества. Молодые люди, еще вчера предававшиеся беззаботной жизни, изображены на рисунках повзрослевшими, в строгих торжественных позах, как, например, на портрете М. П. Ланского.

Карьеру Кипренского без преувеличения можно было бы назвать блестящей, если бы не некоторые факты биографии, которые до сих пор вызывают множество вопросов у исследователей его творчества.



О. А. Кипренский. Портрет М. П. Ланского. 1813. Русский музей

В Италии, куда художник отправился по направлению академии, он стал настолько знаменит и востребован, что даже галерея Уффици заказала его автопортрет в знак признания таланта. Однако планы нарушила трагедия — натурщицу художника нашли убитой прямо в его мастерской. Пусть Кипренского и оправдали благодаря наличию алиби, тень подозрения надолго легла на его имя.

Ситуацию усугубил тот факт, что в то же время Кипренский взял под свою опеку восьмилетнюю девочку Марию Фалькуччи (или Мариуччу, как звал ее художник) — дочь неблагополучной женщины, в судьбе которой он решил принять посильное участие.

По Италии начали распространяться сплетни, что русский художник убил мать девочки, чтобы сблизиться с ней.

Эти слухи не имели под собой основания, так как после смерти натурщицы мама Мариуччи продолжала получать помощь от Кипренского; более того, они вели переписку. Со временем жить в Италии становилось все сложнее, и художник оказался вынужден покинуть страну, определив Мариуччу в монастырский приют.

Уезжая, он написал портрет девочки в стиле художников эпохи Возрождения — в нежном, трогательном и идеализированном образе выделяются умные, не по возрасту мудрые глаза. Формат картины автор также позаимствовал у мастеров прошлого — фигура Мариуччи вписана в круг, который в свою очередь вписан в квадрат. Форма круга (или, как ее называют в искусствоведении, «тондо») — одна из сложнейших форм для построения композиции картины; ее использовали в своем творчестве Сандро Боттичелли, Микеланджело и другие великие мастера Ренессанса.



О. А. Кипренский. Девочка в маковом венке, с гвоздикой в руке. 1819. Государственная Третьяковская галерея

К несчастью, в Петербурге художника встретили весьма прохладно: слухи об убитой натурщице и девочке на содержании Кипренского докатились и до столицы — от былой славы художника не осталось и следа. На протяжении долгих пяти лет он ждал, что ситуация прояснится, и продолжал неустанно работать. Как только слухи перестали гулять в высших кругах общества и критики вновь стали благосклонны к работам мастера, художник неожиданно для всех принял неоднозначное решение — бросить все и вернуться в Италию. Что явилось истинным мотивом такого резкого поступка — осознание того, что в Петербурге он уже никогда не станет «своим», или тоска по Мариучче — навсегда останется тайной. Вернувшись в Италию, Кипренский отыскал Мариуччу и оказался настолько очарован повзрослевшей девушкой, что сделал ей предложение.

Из легенд, дошедших до Петербурга, следует, что из итальянки с ангель-

ским лицом выросла настоящая тиранка. Кипренский от отчаяния начал пить, а жена не пускала пьяного мужа на порог дома, и потому он умер на улице — пьяный и замерзший. Устрашающая картина могла бы оказаться правдой, если бы не некоторые обстоятельства.

Кипренский и Мариучча действительно тайно обвенчались (художник ради этого принял католичество). В момент смерти мужа девушка находилась в положении, и смерть супруга вряд ли была в ее интересах. Кроме того, климат в Италии не такой суровый, как в России, и предложенная версия больше похожа на адаптированную к российским погодным и социальным условиям легенду. Тем не менее никому не известно, как все было на самом деле. Следы вдовы и дочери художника после его смерти теряются, а картины Ореста Кипренского вечно будут хранить молчание о жизни своего непростого, но очень талантливого создателя.

2.3 Сильвестр Щедрин и его Италия



С. Ф. Щедрин. Автопортрет. 1817.
Государственная Третьяковская галерея

Русский итальянец

Сын выдающегося скульптора, выпускник Академии художеств, Сильвестр Щедрин большую часть своей творческой жизни прожил в солнечной Италии, где писал виды Сорренто, Капри и Неаполя. Так или иначе, прославился он именно в России, став здесь главным пейзажистом романтического направления первой половины XIX века.

Невероятная востребованность картин кисти Щедрина была обусловлена интересным фактом. Дело в том, что представители российского дворянства первой трети века предпочитали проводить холодную русскую зиму в тепле. Италия прекрасно подходила для приятного коротания времени, тем более что в это время в Риме и окрестностях сформировался круг видных деятелей русской культуры. Ближе к наступлению лета они возвращались в родные края, и им, как и любым путешественникам, хотелось привезти из дальней поездки что-то памятное. Небольшие по размеру пейзажи кисти Щедрина прекрасно подходили для этой цели, тем более что художник умел подчеркнуть особое очарование даже самых банальных для Италии морских гаваней и залитых солнцем террас.

Также, как командированный от академии художник, Щедрин был обязан присылать в Петербург отчеты о работе в виде картин. Так и получилось, что почти 12 лет художник провел в Италии, но его картины исправно привозились в Россию.

Важной школой для Щедрина, безусловно, был Эрмитаж, в котором его вдохновляли пейзажи именитых мастеров XVII–XVIII веков — Клода Лоррена, Каналетто и других. Именно их традицию художник продолжал в создании своих



А. Каналетто. Большой канал и собор Санта Мария делла Салюте. XVIII в. Берлинская картинная галерея

композиционно выверенных ведут¹. Так или иначе, на протяжении всего своего творческого пути он развивался, ставя перед собой все новые и новые задачи.

Трансформация творчества

Если сравнить работы раннего и позднего периодов творчества Сильвестра Щедрина, то можно заметить разницу в его живописной манере. Рассмотрим, например, работы 1811 г. «Вид с Петровского острова в Петербурге» и 1826 г. «Вид в Сорренто».

Очевидно, что со временем эффект «постановочности» перестает считаться в изображении не только природы, но и фрагментов из жизни людей. Теперь бытовые сценки более «живые», фигуры взаимосвязаны между собой. Место стаффажа в более поздних работах занимают будто бы случайно выхваченные сцены из будней рыбаков и простых итальянцев. Завораживает то, с каким мастерством художник создает световоздушную среду в картине — первые планы с изображением берега выписаны более четко и детально, а дальние словно окутаны золотистой

¹ Ведута — жанр западноевропейской живописи и графики, особенно популярный в Венеции XVIII века. Произведение искусства в жанре ведуты представляет собой картину, рисунок или гравюру с детальным изображением повседневного городского пейзажа и знаменитых памятников архитектуры.



С. Ф. Щедрин. Вид с Петровского острова в Петербурге. 1816. Русский музей

дымкой. Благодаря этому приему пространство картины кажется объемным. Такой эффект дымчатой дали становится своеобразным почерком художника.

В то же время Щедрин оставался верен традиции романтизма в его стремлении усовершенствовать натуру. Одна из главных картин художника — «Новый Рим. Замок Святого ангела» показывает современную художнику жизнь Вечного города. На дальнем плане виднеется спроектированный Микеланджело купол собора Святого Петра, снова окутанный золотистой дымкой. Справа — древний замок Святого ангела, заложенный еще в первой половине II века

императором Адрианом в качестве императорской гробницы и с тех пор успевший побывать крепостью, папской резиденцией и даже тюрьмой. В левой части картины изображен жилой квартал, уже несуществующий в наше время. А на переднем плане — рыбаки и простые рабочие, занятые своими делами. На этом полотне можно рассмотреть еще один излюбленный прием мастера — наклоненную мачту со свернутым парусом, образующую диагональ, которая несколько оживляет общую композицию, разрушая чрезмерную статичность. В итоге у Щедрина получился красивый, гармоничный пейзаж — достойное украшение любой усадьбы XIX века.



С. Ф. Щедрин. Новый Рим. Замок Святого ангела. 1823. Русский музей

Однако есть и другие детали, касающиеся этой картины. Например, если перенестись в Рим, в район моста Умберто I, то можно убедиться, что с точки, с которой Щедрин писал эту картину, рассмотреть некоторые архитектурные детали собора Святого Петра не представляется возможным. Получается, что для достижения той самой гармонии и композиционного баланса художник немного «придвинул» собор к зрителю. Кроме того, несмотря на то, что это южный пейзаж, установить изображенное время года затруднительно — пожелтевшая трава и зеленые деревья сбивают зрителя с толку. То же самое касается и вре-

мени дня — одни рыбаки уже вернулись, а другие продолжают рыбачить, причем на мели.

Тем не менее все описанные нюансы не имеют никакого значения для восприятия произведения зрителем. Картина нравится людям своей мягкой цветовой гаммой, стремлением к топографической точности и узнаваемостью объектов. Кроме того, во времена Щедрина художники намного чаще изображали пейзажи античного Рима, и то, что художник раскрыл образ современного, живого, солнечного города, где в прозрачном воздухе слышна итальянская речь, было неожиданной идеей.

Романтик Щедрин не ставил перед собой задачу изобразить точную местность во всех деталях и подробностях. Его цель состояла в ином — написать идеализированный, но не лживый образ, и для этой цели художник, отдав дань времени и соблюдая все каноны академической живописи, создал совершенное классическое изображение с оттенком современности.

Спрос на произведения Сильвестра Щедрина был огромным. За свою короткую жизнь (художник прожил всего 39 лет) он написал не менее 108 картин, 48 из них посвятив своему любимому Сорренто — небольшому, можно сказать, дачному городку, который на его картинах приобрел особую

красоту. Символично, что в 2007 году именно в Сорренто прошла выставка «Сильвестр Щедрин и его современники» как напоминание о том, что его жители помнят русского живописца, всем сердцем влюбленного в местную землю и посвятившего ей свое искусство.

2.4 Победитель по жизни Василий Тропинин



В. А. Тропинин. Автопортрет фоне окна с видом на Кремль. 1846. Государственная Третьяковская галерея

Крепостной художник

История жизни этого художника удивительна. Родился крепостным в семье графа, передавался в качестве приданого его родственникам, просился учиться на художника, но был направлен в кондитерскую школу. До знаменитого кондитера Тропинин так и не дорос, зато, вопреки всему, стал портретистом московского дворянства.

Слава несвободного художника постепенно росла, и даже уважаемые

люди стали просить для него вольную. Он ее все же получил, но было это крайне унижительно — его жена и единственный сын остались крепостными, и воссоединиться им удалось лишь через пять долгих лет. Справедливости ради следует отметить, что в семье графа, в которой художник состоял крепостным, ему позволяли заниматься искусством, а со временем даже посещать классы Академии художеств при условии, что это будет не в ущерб обязанностям лакея, кондитера и прочим.

«Автопортрет с кистями на фоне Московского Кремля» — это настоящий автопортрет живописца, который вопреки судьбе стал не только свободным, но и успешным человеком. Автопортрет написан через 21 год после получения вольной. Вероятнее всего, Тропинин позирует в собственной квартире, окна которой выходят на Московский Кремль (современный адрес дома, где жил художник, — Волхонка, 9).

Тропинин изображает себя в идеализированном романтическом образе, но с элементами богемного шика — это выдает модный для своего времени наряд живописца: белая рубашка, поверх которой наброшен халат и шарф. Таким образом, Тропинин словно провел черту между прошлой жизнью крепостного и жизнью настоящей, в которой он — представитель определенной касты.

Оснований чувствовать себя «избранным» у Тропинина было предостаточно. Знаменитый Карл Брюллов высоко оценил талант художника. Они стали близки, и в результате этой дружбы Тропинин написал, пожалуй, лучший, портрет автора легендарного «Последнего дня Помпеи». Ему также позировали А.С. Пушкин, Н.М. Карамзин, оперный певец П.А. Булахов, идеолог славянофильства Ю.Ф. Самарин и другие видные деятели искусства и культуры, а также всевозможные чиновники.

Головокружительный успех объяснялся не только талантом и везением художника — Тропинин вывел собственную формулу «успешного» портрета. Его работы можно разделить на два типа: портреты людей различных профессий, которые он писал по собственной воле, и портреты на заказ. Если со вторым типом все более-менее понятно, то первый весьма интересно проанализировать.

Знаменитая «Кружевница»

Самым ярким примером такого типа работ является «Кружевница», ставшая визитной карточкой художника, за которую он удостоился звания назначенного академика живописи.

Это собирательный, деликатно выведенный автором образ крепостной девушки за работой. Можно предположить, что художнику все-таки позировала конкретная барышня, но в дальнейшем, дорабатывая произведение, Тропинин «освободил» ее от всех тягот быта. Плетение кружева — работа сложная и кропотливая, но тропининская кружевница словно расцветает на наших глазах. Художник написал

картину о крестьянке в изысканных цветах — светло-серый, будто подсвеченный фон, оживляет комнату, где работает мастерица. В наряде девушки нет никаких кричащих оттенков — цвета платья и платка исполнены в сдержанных тонах, которые словно переходят из одного в другой, создавая гармоничный образ.

Особого внимания заслуживает детально выписанный художником натюрморт на столе. Обозначены все основные «инструменты» девушки: ящик для рукоделия, ножницы, булавки и сама ткань, на которой уже заметна ее работа — тонкие изящные кружева. В левой руке она держит так называемые коклюшки — приспособления для плетения поясов и кружев.

Но в первую очередь внимание зрителя приковывает лицо героини. Ком-



В. А. Тропинин. Кружевница. 1823.
Государственная Третьяковская галерея

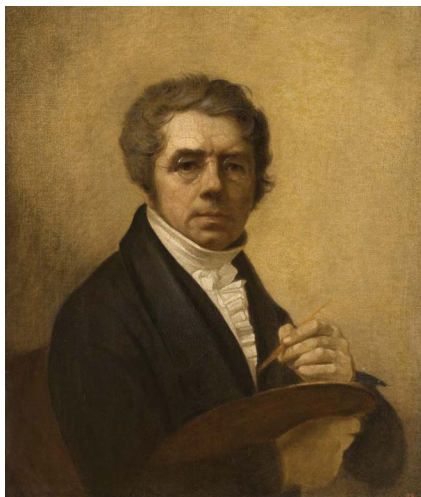
позиция портрета выстроена таким образом, что зритель оказывается на месте человека только что вошедшего в комнату, и его глаза встречаются с глазами кружевницы. Это наделяет произведение особой интимностью и лиричностью. В девушке прекрасно все — молодое лицо, красивый тон кожи, легкий румянец, живые внимательные глаза и белые руки, не знавшие тяжелой работы. Она испытующе и внимательно смотрит на зрителя, становясь молчаливым собеседником, кем-то очень близким и родным.

Портреты Тропинина, выполненные в стиле «Кружевницы», оказались очень востребованными. Их приобретали, не смущаясь того, что на них изображен незнакомый человек. Секрет успеха художника в данном случае заключался в особой поэтизации образа простой юной девушки с открытой, доброй душой. Художник написал семь авторских копий «Кружевницы» — настолько она была популярна. И это неудивительно: в чистой красоте и искреннем взгляде созданной художником героини был тот неподдельный интерес к жизни и собеседнику, который редко можно встретить на портретах конкретных людей.

Василий Тропинин, как и другие представители романтического направления в живописи, не стеснялся приукрашивать натуру. Практически все герои его картин, как и его собственный образ в «Автопортрете», больше напоминают героев добрых сказок, нежели реальных людей. Подобное искусство едва ли можно назвать честным изображением своей эпохи — оно лишь отражает моду на живописную манеру, которой обучали художников в академии, — однако, с другой стороны, благодаря воспеванию красоты и благодати оно и по сей день не теряет своей актуальности.

Тропинин обладал уникальной личной особенностью — он старался видеть в людях только хорошее, что и отражал в своих произведениях. Вы не найдете в портретах его кисти подлецов и крепостников, но рассмотрите характеры и красоту души. Возможно, именно благодаря такому оптимистичному взгляду на мир и людей художнику удалось прожить такую счастливую жизнь.

2.5 Вольный Венецианов



А. Г. Венецианов. Автопортрет. 1811.
Русский музей

Основоположник крестьянской темы

Алексея Венецианова по праву считают основоположником крестьянской темы. Он стал первым живописцем, который посвятил свое творчество образу сословия, численность которого в начале XIX века составляла более 80% населения Российской империи. Однако эстетическая система ценностей Академии художеств была не готова принять самобытность произведений, посвященных крестьянской жизни и простым крепостным, а потому идеи

художника-самоучки в ней принимали более чем прохладно. Тем не менее картины Венецианова показывали на выставках, где они были отмечены даже императором, а его знаменитое полотно «Гумно» Александр I даже приобрел для своей коллекции.

Венецианов «горел» работой над этим произведением — даже приказал крестьянам выпилить переднюю стенку гумна, чтобы туда проник дневной свет. Вдохновением для столь необычного произведения стало знакомство



Ф. М. Гране. Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме. 1818. Государственный Эрмитаж



А. Г. Венецианов. Гумно. 1822–1823. Русский музей

Венецианова с работой французского живописца Гране «Внутренний вид хоров в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме».

Венецианов повторил идеальную перспективу, выстроенную французским мастером, но в совершенно неожиданных декорациях русской деревни, навсегда зарекомендовав себя как неординарного мастера.

Венецианов прожил непростую жизнь, наполненную смелыми поступками. Профессиональным художником он так и не стал, зато его главной школой живописи было жадное изучение

шедевров Эрмитажа. Он говорил: «Часто по целым часам стою в Эрмитаже перед картиною и дохожу, как то, как это сделано и отчего оно так поразительно хорошо». Продолжая грезить о карьере художника, он был государственным служащим, благодаря чему его однажды и познакомили с художником Владимиром Боровиковским, «звездой» своего времени. Венецианов начал брать уроки у мэтра, и лишь тогда его врожденный талант раскрылся в полной мере.

К 40 годам Венецианов принял решение, которое перевернуло всю его жизнь, — сделаться помещиком.

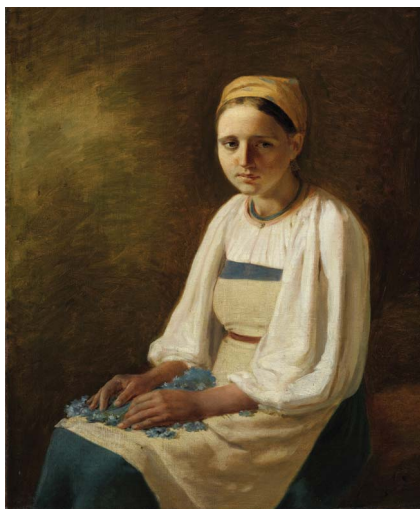
Он бросил стабильную жизнь в шумном Петербурге и перебрался с семьей в собственное имение Сафонково, что находилось в Тверской губернии.

Именно там и произошло творческое перевоплощение художника. Из самоучки-портретиста он превратился в вольного живописца, с картин которого на нас смотрят простые крестьяне, а также подмеченные художником жизненная сила и человеческая красота.

Первый русский художник-реалист

Одно из наиболее примечательных произведений художника — «Крестьянка с васильками». С картины на нас смотрит молодая девушка, перебирающая васильки, в нарядной белой блузе и голубом платье, виднеющемся из-под фартука и перекликающемся с оттенком цветов. В этой девушке удивительным образом соединились трогательность и внутренняя сила. Художник не пытался приукрасить ее образ: руки и сутулившаяся спина намекают на привычку к тяжелой трудовой деятельности, а во взгляде читаются искреннее смущение и некоторая отстраненность — никакого позерства или желания понравиться.

Портреты крестьян кисти Венецианова часто сравнивают с аналогичными работами В. Тропинина и О. Кипренского, но Венецианов пытался быть честнее — герои его картин менее идеализированы. Он экспериментиро-



А. Г. Венецианов. Крестьянка с васильками. 1820-е. Государственная Третьяковская галерея

вал с тем, что спустя 40 лет передвижники¹ назовут реализмом, но делал это из своего времени, где еще правили каноны академического искусства.

В своем имении художник открыл школу живописи для детей разных сословий, где в том числе могли обучаться и крепостные. Впоследствии многие из выпускников школы, не без участия Венецианова, становились студентами Академии художеств. За 20 лет через школу прошли более 70 учеников, и многие из них даже стали известны (например, А. В. Тыранов, С. К. Зарянко, Н. С. Крылов, Г. В. Сорока).

Преподавательская деятельность стала делом жизни Венецианова: он мечтал преподавать в Академии художеств,

¹ Товарищество передвижных художественных выставок — объединение российских художников, возникшее в последней трети XIX века и просуществовавшее до 1923 года. В эстетическом плане участники Товарищества, или передвижники, до 1890-х годов целенаправленно противопоставляли себя академистам.



А. Г. Венецианов. Крестьянин, со скрещенными руками 1810-е. Русский музей

но отношения с ее преподавательским составом у него не складывались. Картины, которые художник предоставлял для получения звания «советника», беспощадно забраковывались.

Тем не менее, заслуги Венецианова были отмечены присуждением ему звания «художника государя императора», а также награждением орденом Св. Владимира четвертой степени и выделением жалованья — 3000 рублей в год.

К сожалению, эти деньги не смогли поправить ухудшающееся материальное положение мастера. Содержание школы приходилось в упадок. После смерти любимой жены, оставшись с двумя юными дочерьми-бесприданницами, Венецианов и вовсе впал в тоску. Его позднее творчество представлено

лишь портретами, написанными на заказ, и иконами для церквей.

Венецианов — герой своего времени, который сумел заглянуть в будущее. Несмотря на смелые эксперименты и работу в крестьянской теме, он остался художником-романтиком, способным волшебным образом создать сказку там, где ее, казалось бы, быть не может.

И знаменитая картина «На пашне. Весна» — яркое тому подтверждение.

Женщина в нарядном платье и кокошнике прогуливается по полю. Назвать это действие «работой» не получается — ее выдают легкая, летящая походка и вожжи-ниточки, за которые она ведет послушных лошадей. В картине читаются символы, описывающие круговорот земной жизни человека: маленький ребенок, играющий с васьильками, олицетворяет радостное детство, молодые деревья — беззаботную юность, срубленное дерево на переднем плане — бренность и скоротечность земной жизни. Сама же крестьянка, являющаяся центральной фигурой картины, представляет труд, который и составляет основную часть человеческой жизни.

В контексте вышесказанного, «Весна» Венецианова — это не время года, а образ самой крестьянки, образ радостного труда человека, благодаря которому мир вокруг становится лучше. Так жил и сам Венецианов: зажигал молодые сердца своих учеников, даря им возможности и надежду на счастливую жизнь, вопреки собственным лишениям и потерям.



А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. 1820-е. Государственная Третьяковская галерея

2.6 Гений Карла Брюллова



К. П. Брюллов. Автопортрет. Русский музей

Последний день Помпеи

Если говорить про самого знаменитого художника своего времени, то это, безусловно, Карл Брюллов. При жизни его обожали, боготворили, считали непревзойденным гением. Дома самых знаменитых семей Москвы и Петербурга устраивали приемы в его честь с торжественными речами и стихами. Уникальный талант и легендарная картина Брюллова «Последний день Помпеи» возвели его на пьедестал первого живописца Российской империи.

Но простоять на этом пьедестале долго, увы, ему было не суждено. Сразу после кончины художника все те, кто еще недавно пел оды его дарованию, осрамили его произведения. В этом большая трагедия Брюллова — в конце жизни он и сам осознал, что его искусству не хватило полноты жизни и искренности, которые он также увидел в картинах своего ученика, самоучки Павла Федотова. Однажды Брюллов даже сказал ему: «Вы меня обогнали».

После блестящего окончания Академии художеств Карл Брюлло* получил право от только что основанного Общества поощрения художников (ОПХ) на стажировку в Италии, куда вместе с ним отправился его родной брат Александр, впоследствии ставший известным архитектором, проектировавшим интерьеры Зимнего дворца.

В Италии Карл Брюллов провел более 12 лет, и именно там, очарованный блистательной живописью эпохи Возрождения, он искал собственный творческий путь. Произведения, написанные в Италии и отправленные на родину в качестве отчета, имели успех — картина «Итальянское утро» получила множество похвал и была подарена жене Николая I Александре Федоровне. Император также пожелал получить парную картину к этому произведению, и для этой цели Брюллов написал «Итальянский полдень», которую раскритиковали члены ОПХ за «модель более приятных, не-



К. П. Брюллов. Итальянский полдень. 1827.
Русский музей

жели изящных соразмерностей», намекая на естественность форм простой итальянки, позировавшей Брюллову для этой картины.

Но несмотря на то, что ОПХ по сути спонсировало пребывание Брюллова в Италии, своенравный художник мечтал вырваться из этого «плена». Такая возможность подвернулась ему весьма своевременно: увлеченный древнеримской историей художник получил от русского богача А. Демидова заказ на создание большой картины «Последний день Помпеи».

Нельзя переоценить то, каким явлением стала картина «Последний день Помпеи» для своего времени, — это был небывалый успех. Н. В. Гоголь назвал произведение «светлым вос-



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1833. Русский музей

кресением живописи», а Брюллов стал настоящей звездой не только в кругу соотечественников, но и среди итальянцев — встречая его на улице, мужчины снимали шляпы, а при его появлении в театре зрители вставали с мест, чтобы поприветствовать «великого маэстро». Даже через границу художника пропускали без паспорта — таможенники знали его в лицо.

Картина иллюстрирует историческое событие, произошедшее в 79 году н. э., когда в результате извержения вулкана Везувия город Помпеи, расположенный недалеко от Неаполя, оказался погребенным под слоем вулканического пепла.

У современного зрителя «Последний день Помпеи» может вызвать противоречивые чувства: с одной стороны, масштаб картины (456×651 см) и динамичная многофигурная композиция, безусловно, поражают, с другой — нельзя не отметить некоторую вычурность и излишний пафос, который Брюллов придает описанной трагедии.

Чтобы в полной мере понять значимость этого полотна, нужно взглянуть на картину глазами современников Брюллова.

Во-первых, эта работа — первое столь монументальное историческое полотно в русском искусстве, в котором художник выступил, в том числе, в качестве историка-исследователя. Брюллов посещал музей Помпей, сохранивший следы страшной трагедии, и, работая над произведением, срисовал одну из улиц города, чтобы затем наполнить ее живыми людьми. Изображенные сцены также составлены

на основании исторических свидетельств — художник использовал материалы, описанные очевидцем события Плинием Младшим, пережившим извержение вулкана, и сохранившиеся до наших дней артефакты в виде скелетов, найденных при помпейских раскопках.

Во-вторых, в героях произведения художник раскрыл предсмертную трагедию человеческой души. Такой динамичности композиции и экспрессивности эмоций до Брюллова в русской живописи не было. Образы каждого человека или группы людей на картине многозначительны.

В правом нижнем углу проиллюстрирован сюжет из письма современника трагедии Плиния Младшего: «Моя мать стала умолять, убеждать, наконец, приказывать, чтобы я как-нибудь бежал: юноше это удастся; она, отягощенная годами и болезнями, спокойно умрет, зная, что не оказалась для меня причиной смерти».

В левом нижнем углу полотна изображена мать, прижимающая к себе детей, с ужасом глядящих на страшное небо. Точно в такой же позе были найдены скелеты погибших в лаве, о чем Брюллов узнал, познакомившись с материалами археологических раскопок.

В центральной части произведения расположена сцена сыновей преданности — молодые люди несут пожилого отца на руках, символизируя высшую жертвенную любовь. Чуть левее — молодая семья с маленькими детьми, безуспешно пытающаяся скрыться от летящих камней с помо-

щью покрывала, и в глазах их отражается боль отчаяния и крах всех надежд.

Образы христианского подвижника в левой нижней части картины и трусливо убегающего языческого жреца в белом в глубине полотна показаны как противопоставление добра и зла, наивное, но одновременно близкое и понятное всем людям.

Брюллов был захвачен идеей создания картины «Последний день Помпеи», а потому работал до такого истощения, что порой не мог самостоятельно выйти из мастерской и нуждался в помощи людей с носилками. Будучи крайне эмоциональным и обладая чувствительной психикой, неудивительно, что живописец, погрузившись в детали страшной трагедии, остро сопереживал жертвам. Символично появление автопортрета в картине — художник с ящиком с кистями и красками на голове погружен в свой внутренний мир. Он не убегает и не предается внутренней рефлексии перед страхом смерти; его задача — передать красоту и разрушительную мощь надвигающейся стихии.

В самом центре полотна на земле лежит тело прекрасной женщины, около которой находится ее обреченный на гибель ребенок. Она — первая жертва вулкана, в неподвижном образе которой уже нет страха и волнения, присущих другим героям картины. Она — символ неизбежного конца.

Главная женщина

Если всмотреться в лица женщин — героинь «Последнего дня Помпеи», то их сходство между собой становится очевидным. И это неслучайно.

Оказавшись в Риме, Брюллов познакомился с Юлией Самойловой, ставшей ему близким другом, музой и возлюбленной. Она сопровождала художника в путешествии в Помпеи, а потому черты Юлии можно увидеть на картине в образе девушки с кувшином, стоящей рядом с художником, и других женских лицах.

К тому времени художник уже пережил неудачный роман с Марией Ивановой (родной сестрой художника Александра Иванова, автора «Явления Христа народу»), которая еще в Петербурге отвергла его предложение руки и сердца, таким образом дав ему возможность уехать на стажировку в Европу (женатым такая «льгота» была



К. П. Брюллов. Портрет Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала, с приемной дочерью Амацилией Пачини. 1842. Русский музей

недоступна). Также в жизни Брюллова бывали и другие скандальные романы с женщинами, одна из которых — итальянка, якобы отвергнутая Брюлловым — бросилась с моста в воду и погибла. Одним словом, бесконечные передраги и мечты о спокойной жизни.

Судьба Юлии Самойловой была не более счастливой. Она — представительница знатнейшего рода^{3*}, наследница состояния своей семьи, была выдана замуж за молодого графа Самойлова с целью слияния фамильного богатства. Однако граф в это время имел свои планы на жизнь — был страстно влюблен в Александру Корсакову, музу Пушкина, воспевшего ее в «Онегине». Так ничего не подозревающая Юлия оказалась замужем за человеком, который женился на ней по настоянию матери и, не ужившись с молодой женой, через год «вернул» ее в отчий дом, разбив сердце красавицы и подорвав ее доверие к мужчинам. Оказавшись в Риме, Самойлова стала вести весьма своеобразный для того времени образ жизни — начала открыто встречаться с мужчинами, став, по сути, первой эмансипированной русской женщиной.

Познакомившись в Риме, в доме княгини З.А. Волконской, Брюллов и Самойлова влюбились друг в друга с первого взгляда. Их роднило многое — у обоих разбитые сердца, личная жизнь, ставшая предметом скандальных сплетен, и страстные мечты о благополучной семейной жизни. Но она была графиней, а он — простым художником, и это одна из причин, которая и на этот раз сделала их счастье невозможным.

Отношения Брюллова с Юлией Самойловой подарили русскому искус-

ству едва ли не самые замечательные портреты эпохи. Преисполненные восланием красоты, они созданы, чтобы воплотить в жизнь мечты о совершенной гармонии.

Неоконченный «Портрет графини Ю.П. Самойловой, удаляющейся с бала, с приемной дочерью Амацилией Пачини», даже в названии которого художник противопоставляет образ Самойловой обществу, — это торжество индивидуальности и смелости духа над мнением безликого большинства. Самойлова не убегает с маскарада (о характере бала говорят античные костюмы людей на заднем плане), но, преисполненная чувством собственного достоинства, выходит в счастливый мир собственной жизни, нежно, по-матерински ограждая свою подопечную от мнения того самого «большинства».

Другая, более ранняя работа, написанная Брюлловым по заказу Юлии Самойловой, — портрет ее приемных дочерей Джованины и Амацилии Пачини под названием «Всадница» (их отец — композитор Джованни Пачини, автор оперы «Последний день Помпеи»). С одной стороны, это — традиционный парадный портрет, с другой — Брюллов производит революцию жанра, впервые в парадном портрете делая акцент не на социальном статусе моделей, а на их красоте и юности. Сюжет картины дополнен элементами жанровой сцены — на полотне словно представлено застывшее мгновение из жизни девочек в роскошной вилле их воспитательницы: Джованина, уверенно держащаяся в дамском седле, возвращается с прогулки, где ее встречает младшая Амацилия, выбежавшая



К. П. Брюллов. Всадница. 1832. Государственная Третьяковская галерея

на балкон и застывшая в восхищении при взгляде на сестру, умело укрощающую взволнованную лошадь. Цвета картины подобраны с удивительным тактом: нюансы голубого, розового и белого напоминают прекрасный, радующий глаз весенний букет.

Конечно, в том, как Брюллов пишет своих моделей, много романтических нот и идеализации, но восприятие произведений Карла Брюллова можно сравнить с восприятием фотографий глянцевого журнала в наше время — все понимают, что жить так, как представляет Брюллов или фотографы глянца, невозможно, но, тем не менее, мечтают жить именно так.

Одинокий гений

Творческая слава Брюллова последовала за ним в Петербург, где художника с нетерпением ждал император

Николай I. Интересный факт: несмотря на невероятную популярность, Брюллов не написал ни одного портрета государя. Ему, конечно же, предлагали, но он был настолько свободным и своенравным, что сумел выкрутиться из этой непростой ситуации, оставшись верным своим ценностям.

В Академии художеств он стал кумиром молодежи — ученики бросали своих преподавателей и перебежали к нему в класс. Брюллову пытались подражать, его работы копировали, но мастера это раздражало.

«Чтобы стать художником, нужно мучиться, нужно любить, но только не Брюллова... Не обезьяньте меня, а пишите так, как Бог на душу положит», — говорил он ученикам.

Несмотря на профессиональный успех, Брюллов продолжал мечтать о семейном счастье, но его личная жизнь так и не сложилась. Он влюбился в пианистку Эмилию Тимм, дочь рижского бургомистра, и сделал ей предложение. Однако накануне свадьбы девушка призналась жениху, что состоит в противоестественной связи с отцом. Венчание состоялось, но вскоре выяснилось, что их брак рассматривался как прикрытие для продолжения специфических отношений. Спустя два месяца они развелись, а Брюллов, скрывший причину развода, оказался ослаблен на весь мир — двери многих домов для него закрылись.

Успеха «Последнего дня Помпеи» он повторить не мог, но все равно оставался востребованным портретистом. Он даже расписывал купол Исаа-



К. П. Брюллов. Портрет Эмили Тим. 1839.
Частное собрание

киевского собора, из-за чего, впрочем, сильно простудился и оказался на грани жизни и смерти.

С позднего и очень пронзительного автопортрета, написанного в это время, на нас смотрит уставший человек, в глазах которого читается боль несбыточных надежд, а в безвольно упавшей руке — бессилие и неверие в будущее.

Последние годы жизни Брюллов провел в любимом им Риме, сблизившись с заменившей ему близких семьей итальянского революционера, соратника Гарибальди Анджело Титтони.

После смерти Карла Брюллова на его произведения посыпалась критика, в том числе и от вчерашних доброжелателей. Писали, что в исторических картинах Брюллова нет ни жизни, ни исторической правды, а в религиозных — никакого чувства. Про «Послед-

ний день Помпеи» говорили, что это «не что иное, как изображение стада, перепуганного бурей». Конечно же, эта критика исходила из новых ценностей и взглядов художников-реалистов, лишенных исторического осмысления и уважения к искусству прошлых эпох.

Едва ли можно сказать, что в творчестве Брюллова действительно была «ошибка», которая могла бы оправдать как жестокие комментарии современников в его адрес, так и его суровую самокритику.

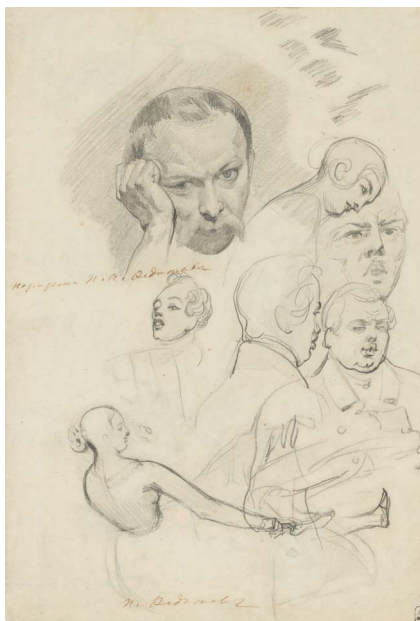
Во время творческого расцвета Брюллова перед ним стояла непростая задача — в условиях правил академической школы художникам было уже тесно, а к честности реалистического искусства мировоззрение власти и общества готово не было. Мостом между двумя этими эпохами стал романтизм, в котором Карлу Брюллову по сей день нет равных.

Он первым из русских живописцев покориł своим мастерством Европу, заставив обратить внимание на русское искусство.

*Род Брюлло происходил из семьи гугенотов (французских протестантов-кальвинистов), бежавших в XVII веке от преследования протестантов во Франции и осевших в России. Впоследствии фамилию художника русифицировали.

** Юлия Самойлова (в девичестве Пален). Ее дед, Павел Скавронский, — внучатый племянник Екатерины I, а второй дед, граф Пален, — один из участников заговора против Павла I.

2.7 Саркастичный Павел Федотов



П. А. Федотов. Автопортрет. 1840-е.
Русский музей

Из военного в художники

В эпоху развития исторически сложившихся стилей и направлений в искусстве из толпы всегда выделяются художники-самоучки с особым взглядом на мир и умением подмечать то, что не удастся профессиональным мастерам.

Наиболее самобытным художником середины XIX века можно смело на-

звать Павла Андреевича Федотова. Казалось бы, в его жизни соединились все обстоятельства, препятствующие занятию живописью, — военная служба, на которую он пошел по воле жесткого отца, сложное материальное положение семьи. Мэтр Карл Брюллов, ставший впоследствии его наставником, утверждал, что «надо начинать рисовать с младенчества», но Федотов, проявив недюжинную силу воли, оставил военную карьеру и лишь тогда стал вольным художником.

К искусству его тянуло всегда. Рисовать он начал еще в Московском кадетском корпусе, а затем, когда в качестве прапорщика его распределили в Финляндский полк в Петербурге, добился права на посещение вечерних рисовальных классов Академии художеств.

Федотов много времени проводил в Эрмитаже, где его особенно увлекало творчество художников-мастеров жанровых сцен: Давида Тенирса Младшего, Адриана ван Остаде, Уильяма Хогарта.

И это закономерно: помимо личной симпатии к искусству великих мастеров, Федотов не мог не чувствовать некоторую общность с ними, ведь объектом его творчества, пусть и «неофициального», также становились сюжеты и герои из обыденной жизни — товарищи по лейб-гвардии за карточной игрой, повседневная жизнь военного



А. Остаде. Драка. 1635. ГМИИ им. А.С. Пушкина



П.А. Федотов. Встреча в лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 года. 1838. Русский музей

лагеря, офицерский быт и зарисовки сцен московской жизни.

Первый звездный час художника пришелся на 1837 год, когда его акварель «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 года» заслужила одобрение самого великого князя.

По его совету Федотов написал записку Николаю I с прошением о помощи в художественных занятиях. Император распорядился предоставить Федотову право добровольно оставить службу и посвятить себя живописи, что тот и сделал, хоть это и неблагоприятно сказалось на его финансовом состоянии.

Творчество Федотова условно можно разделить на два периода:

- сатирический, к которому относят четыре самые знаменитые его работы («Сватовство майора», «Завтрак аристократа», «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста»);
- депрессивный, связанный с ухудшением психоэмоционального состояния из-за наследственной душевной болезни («Вдовушка», «Игроки», «Анкор, еще анкор» и другие).

Как сватался майор в деталях

«Сватовство майора» — произведение, которое принесло художнику настоящую славу и звание академика живописи. Никто из художников до Федотова не погрязал в такие

мельчайшие детали быта среднего класса, да еще и с такой откровенностью. Сейчас нам может показаться, что в сценке нет ничего особенного — момент смотрин, жеманство потенциальной невесты, суэта родителей и свахи, — но для современников Федотова полотно скрывало куда более интересные подробности.

В купеческий дом приходит свататься офицер, но не дворянского происхождения, а «бурбон» — так называли дослужившихся до офицерских чинов людей простого происхождения. То есть титул у него есть, а вот нажитого состояния нет, и женитьба на богатой купеческой дочке — отличное и, главное, выгодное для обеих сторон решение. Иначе говоря, сделка.

Немолодой майор является в мундире со штаб-офицерскими эполетами, при сабле, подкручивает ус, ожидая приглашения войти. В доме — настоящая переполох. Потенциальная невеста в роскошном платье хочет убежать из комнаты. Ее смятение объясняется непривычным для нее туалетом — глубокое декольте, отсутствие нательного креста — все это могло смутить девушку из набожной семьи намного больше, чем перспектива брака с пусть и немолодым, но вполне бравым офицером.

Наряд невесты вызывает вопросы: на ней бальное платье, которое было принято надевать с наступлением вечера, а по солнечному свету в дверном проеме и по незажженным бра и люстре очевидно, что для такого наряда еще слишком рано — день в разгаре. Кроме того, кокетничая, девушка обронила платок, но платки с такими нарядами носить было не принято —



П. А. Федотов. Сватовство майора. 1850–1852. Русский музей

брали веер. Платье купчихи, одергивающей девушку и призывающей ее к спокойствию, выписано с ювелирной точностью — оно сшито из дорогой переливающейся ткани, видно, что к этому событию она серьезно готовилась, но по привычке она не сняла чепец и осталась с домашней шалью на плечах. На столе всевозможные рыбные закуски (а значит, постный день) — разделанная селедка, семга, икра, — к тому же кухарка вносит кулебяку, скорее всего с начинкой из рыбы или капусты. И ко всему этому изобилию предлагается шампанское, которое подают неохлажденным и на стуле.

Такое вопиющее нарушение правил этикета сразу бросалось в глаза пред-

ставителям дворянского сословия, увидевшим картину в XIX веке, еще раз подтверждая их убеждения про купеческий класс: деньги получили, а знания, как положено вести себя в обществе, — нет.

Художник писал все исключительно с натуры: не только людей, но и предметы, в том числе еду. Известно, что для работы над этой картиной Федотову даже пришлось купить бутылку шампанского, что было для него очень дорогим удовольствием.

Наибольшие трудности вызвала у мастера фигура купца. На фоне разоде-тых дам и суетливых прислуги и свахи его роль кажется наименее важной — художник будто намерено «задвинул»

его в угол, показывая расстановку семейных «сил» в доме. Но чтобы найти натурщика для этого образа, художнику пришлось обойти весь Петербург. Федотов, выросший в Москве, прекрасно знал, как выглядит настоящий купец — с крупной фигурой и большой бородой, но на момент написания картины он жил в Петербурге, где купцы казались ему более европеизированными, и он очень переживал, что не мог найти подходящего героя. А когда нашел, то купец согласился позировать лишь при условии, что художник женится на его дочери. Свадьба не состоялась, но зато купец на картине «настоящий». Впопыхах он неверно застегивает свой немодный длиннополый сюртук. На переднем плане изображена умывающаяся кошка — «намывающая гостей».

Этот брак состоится и скорее всего будет счастливым, так как обе стороны получают желаемое: майор — приданое невесты, а купец — статус офицерской жены для дочери, который будет помогать ему в ведении дел.

Кавалер «не первой свежести»

А вот у героев картины «Свежий кавалер» развязка истории может оказаться намного печальнее. Другое авторское название произведения — «Утро чиновника, получившего первый крестик» — говорит само за себя. Бедный чиновник получил самый младший по достоинству орден Святого Станислава третьей степени, но решил отметить это событие со всем размахом, и пиршество длится, судя по всему, уже не первый день. В тесной комнате бардак, а под дальним столом можно рассмотреть человека, который был

приобщен к этому празднику жизни и здесь же уснул. По полу разбросаны остатки былой «роскоши» — бутылки из-под вина, рыбные объедки, переломанная домашняя утварь, а на столе вместе с графином водки, бутылкой рома и остатками колбасы на газете лежат щипцы и помада для укладки волос. Судя по всему, главный герой, еще не отойдя от долгой гулянки, решил привести себя в порядок, накрутил волосы на бумажные папилотки, сделанные из выданных страниц книги, да помешала кухарка — тычет ему, человеку с орденом, дырявые сапоги! Да что она, простая девка, себе позволяет! Наш герой оскорбился — приняв позу античной статуи и накинув поношенный халат, подобно тоге римского императора, он гордо указывает на свою награду.

Столь детально выписанные подробности позволяют зрителю физически почувствовать себя в этой тесной и душ-



П. А. Федотов. Свежий кавалер. 1846.
Государственная Третьяковская галерея

ной комнате, ощутить затхлый запах остатков еды и перегара, а также услышать звуки перекатывающейся по полу пустой стеклянной бутылки, рвущейся на стуле ткани и мурлыканье кота.

А что же кухарка? Привычная к гуляньям «кавалера», она подшучивает над ним — мол, да что толку от твоих наград, деньги все уже прокутил, а новые сапоги опять купить не на что. Если присмотреться к ее талии, то можно заметить, что она раздалась — девушка в положении, а наш герой, вероятнее всего, и есть отец будущего ребенка. И все было бы комично, если бы не было так грустно. Над потолком тесной комнаты Федотов символично изображает клетку, в которой и оказались наши герои — зашли внутрь, закрылись и другой жизни видеть не хотят. Тут же, среди всего этого бардака и зловония, появится и их зачатый во грехе ребенок.

Федотов, любивший сочинять к своим картинам лиричные заметки, к «Свежему кавалеру» написал: «Где завелась дурная связь, там и в великий праздник — грязь».

Первые работы художника, в том числе описанные выше, произвели настоящую сенсацию — Федотов стал популярным, но после сразу все пошло ко дну. Художник писал картины долго и мучительно, и денег это не приносило. Он находился в постоянном стрессе из-за материальных проблем. Мечтал о семье, но романы заканчивались неудачно — он, нищий живописец, не мог предложить что-либо потенциальной супруге. Напряжение росло, болезнь стала давать о себе знать. Художник на глазах терял рассудок, превращаясь в городского сумасшедшего. Павел Федотов сгорел всего за год и умер в возрасте 37 лет в клинике для душевнобольных.

Картины Павла Андреевича Федотова — это настоящая энциклопедия русской жизни XIX века. Повествовательная точность превращает его не только в художника, но и в писателя, способного облечь в красивую живописную форму моменты обыденной жизни самых простых людей — с их пороками, слабостями и мечтами. Его произведения похожи на ожившее театральное действие, в котором продуман назидательный смысл и мельчайшие детали, а каждый герой находится на своем месте. Этому действию невозможно не верить — настолько оно искреннее и честное. К несчастью, творческая карьера художника стоила ему личной драмы. Он, перфекционист, надорвался в погоне за успехом и желанием доказать себе, что он — больше художник, нежели военный. Таким образом, Павел Андреевич Федотов стал умелым живописцем, но, к сожалению, несчастливym человеком.

2.8 Неизвестный Айвазовский



И. К. Айвазовский. Автопортрет. 1874. Галерея Уффици, Флоренция

Родившийся под счастливой звездой

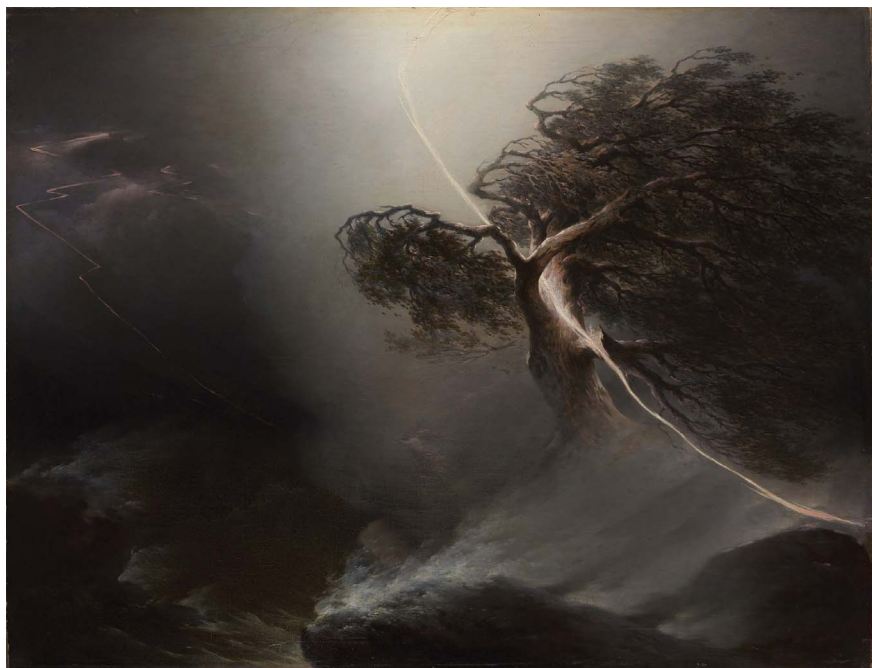
Имя Ивана Константиновича Айвазовского непременно ассоциируется с красотой морских волн, прибрежных пейзажей и торжественными эскадрами кораблей. Море действительно было большой любовью художника, но самой ли главной?

Художник происходил из армянской купеческой семьи, осевшей в Феодо-

сии. Его имя при рождении — Ованнес Айвазян. Мальчик с детства был талантлив — любил рисовать и даже самостоятельно освоил игру на скрипке, а когда у отца начались материальные проблемы, он устроился работать в кофейню. Такая обычная и размеренная жизнь могла бы продолжаться очень долго, но в жизнь Айвазовского ворвалась настоящая череда счастливых обстоятельств, которые изменили его судьбу.

Первое обстоятельство заключалось в том, что на талантливого подростка обратил внимание местный архитектор Яков Кох. Затем, по его рекомендации, о мальчике узнал и феоодийский градоначальник А. И. Казначеев, который стал настоящим почитателем творчества начинающего мастера. О таких случайных знакомствах наверняка мечтают все художники, но случается подобное лишь с единицами. И Айвазовскому часто везло. Всем, кто когда-либо изучал его биографию, в отдельные моменты казалось, что он и впрямь родился под счастливой звездой.

Благодаря такой поддержке и, безусловно, незаурядным способностям Айвазовский поступил в Академию художеств, где его ждало второе счастливое обстоятельство, во многом определившее его творческую манеру. Первым учителем Айвазовского стал представитель романтического направления в живописи — Максим Воробьев. Отличительной чертой Воробьева-педагога было то, что он, несмотря на строгие академические правила, помогал студентам раскрыть свой творческий потенциал и не препятствовал их экспериментам. Среди



М. Н. Воробьев. Дуб, раздробленный молнией. Аллегория на смерть жены художника. 1842.
Государственная Третьяковская галерея

его студентов значились И. И. Шишкин, М. К. Клодт, А. П. Боголюбов, Л. Ф. Лагорио (интересно, что последние два из перечисленных так же, как и Айвазовский, прославились в жанре марины). Одна из самых знаменитых картин М. Воробьева — «Дуб, раздробленный молнией. Аллегория на смерть жены художника».

Картина посвящена трагичному событию — потере горячо любимой им жены. В ней художник передал всю силу сломившего его горя. Такая эмоциональность присуща и маринам Айвазовского, которые стали отражением его личных переживаний.

Иван Айвазовский был незаурядным студентом, что позволило ему окончить обучение на два года раньше положенного срока и провести это время в родном городе, по которому он тосковал во время жизни в Санкт-Петербурге. После двух лет в Феодосии академия направила художника в пенсионерскую поездку в Европу; хотя она и должна была продолжаться целых шесть лет, патристичный художник прожил за границей всего четыре года. Именно с этой поездки началась его мировая слава.

В Италии Айвазовский быстро стал популярным не только среди русских, но и среди итальянцев, введя моду на изображение моря. Благодаря кар-

тине на ветхозаветный сюжет «Хаос. Сотворение мира» (1841 г.) слава художника дошла даже до стен Ватикана.

Папа Римский был потрясен произведением и захотел приобрести картину, однако решил сначала собрать кардинальский совет, который должен был установить, что в картине нет темных сил — настолько сильное впечатление она на него произвела.

Сюжет работы иллюстрирует первый день Сотворения Мира. Его описание согласно Книге Бытия выглядит так: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет.

И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один». В картине на наших глазах происходит зарождение света, который призван утихомирить бушующую тьму, представляющую в образе огромного темного облака и морской бури. Возникшие в небе очертания похожи на святой лик, излучающий божественное свечение.

К счастью, ничего запретного кардинальский совет в картине не нашел, и она украсила стены Ватиканского музея. Более того, Ватикану не пришлось за нее платить — Айвазовский решил сделать Папе Римскому подарок.

Не меньший успех ждал живописца и в других странах — во Франции три его картины участвовали в выставке в Лувре, где имели большой успех. К 27 годам Айвазовский стал почетным членом Петербургской, Парижской, Амстердамской и Римской академий художеств, а позже — еще и Штутгартской и Флорентийской.

Айвазовский, как и Орест Кипренский, удостоился чести предоставления своего автопортрета для экспонирования во флорентийской галерее Уффици, где в так называемом Кабинете Вазари собраны автопортреты великих деятелей искусства.

Противоречия «Девятого вала»

Из заграничной поездки Айвазовский привез не только славу, но и яркое впечатление от пережитого шторма в Бискайском заливе. Тогда по берегу даже поползли слухи о гибели талантливого живописца.



И. К. Айвазовский. Хаос (Сотворение мира). 1841. Музей конгрегации мхитаристов. Св. Лазарь, Венеция

После, уже в своей мастерской в Феодосии, всего за 11 дней он написал огромное полотно (размером более чем 2х3 метра), которому будет суждено стать его самой известной картиной — «Девятый вал».

Айвазовский, выросший на море, знал много поверий моряков. Согласно одному из них, при шторме волны идут по нарастающей, и самой страшной и разрушительной считается именно девятая — после нее появляется шанс, что буря пойдет на убыль или, по крайней мере, даст морякам передохнуть перед новой девятой волной.

«Девятый вал» — это картина-трагедия. Художник показал нам кульминационный момент истории, в которой, если перенестись назад во времени,

было судно с моряками, потерпевшее крушение из-за страшной бури. Скорее всего, кто-то из членов команды погиб, и лишь нескольким удалось спастись, случайно ухватившись за оторванную мачту в открытом бушующем море. На полотне мы видим, как на выживших надвигается страшная волна — та, что может стать последней в их жизни.

Но, согласитесь, при внимательном взгляде на картину ощущение трагичности происходящего — далеко не главное чувство, возникающее в наших душах. Первое, что бросается в глаза, — это удивительной красоты застывшая морская волна и освещенное солнечным светом небо, которое будто бы обещает позитивный исход, несмотря на кажущуюся безнадежность ситуации.



И. К. Айвазовский. Девятый вал. 1850. Русский музей

Эта картина — один из ярчайших примеров романтической живописи, стоящий наравне с «Последним днем Помпеи» Карла Брюллова. Главной задачей художника в данном случае было не рассказать реалистичную историю, а подарить зрителю яркое впечатление от произведения, рассказать красивую и даже пафосную историю о спасении или заставить его поверить в чудо.

«Девятый вал» стал настоящим событием, позволяющим рассмотреть красоту застывшей волны и ощутить всю мощь природной стихии. Картину для русской галереи Эрмитажа приобрел сам император Николай I, а впоследствии она стала одной из первых в коллекции Русского музея, открывшегося несколько позже — в 1898 году.

Неожиданный поворот в карьере

Время шло, Айвазовский оставался все такими же актуальным художником для обеспеченных людей, приближенных к императору и семье Романовых. Его назначение на должность главного художника морского штаба определило дальнейшее развитие карьеры Айвазовского в направлении государственной службы.

Во второй половине XIX века о себе и своих ценностях заявили художники нового направления в искусстве — реализма (впоследствии они станут Товариществом передвижных выставок, но об этом мы поговорим чуть позже). Целью реалистов стало создание честного искусства, отражающего действительность такой, какая она есть, без прикрас и излишней сен-



И. К. Айвазовский. Радуга. 1873. Государственная Третьяковская галерея

тиментальности. Молодые художники подвергли резкой критике картины Айвазовского, указывая на нереалистичность цветовой палитры его работ и неточности в изображении местности, обвинив его в обмане зрителей.

Айвазовский мог не обращать внимания на эти выпады — славы, денег и заказов ему хватало с лихвой, — но он принял этот вызов и в 1873 году написал картину «Радуга», с которой начался новый, реалистический период в творчестве мастера.

На первый взгляд может показаться, что это — очередное кораблекрушение в духе Айвазовского. Но цвет моря совершенно иной. Впервые художник написал беспокойную стихию в серых, мрачных тонах, показав ее по-настоящему опасной и способной отнять жизнь человека. В деталях на этом переходном этапе Айвазовский остался верен романтизму — это выдает радуга, дарящая экипажу надежду и шанс все-таки уцепиться за скалистый берег. Более того, выросший в Феодосии Айвазовский знал, что чайки никогда не летают в шторм, а значит, изображенная на полотне птица является альтернативой белому голубю — символу Святого духа в христианском искусстве и веры в спасение.

Главные секреты творчества Айвазовского

Следует отметить невероятную работоспособность художника — по его словам, за всю свою жизнь он написал более 6000 картин, что поразительно, даже учитывая его долгую творческую карьеру. Проверить достоверность этого факта невозможно — картины хра-

нятся в музейных и частных коллекциях по всему миру, но то, что картин действительно много, — очевидный факт.

Как же удалось художнику создать так много произведений? Чтобы найти ответ на этот вопрос, необходимо узнать некоторые секреты творчества Айвазовского и его фирменные приемы. Выделим пять основных:

1. Феноменальная память. Море на картинах Айвазовского необыкновенно реалистично, и кажется, что такой достоверности можно добиться, лишь находясь непосредственно вблизи моря — на побережье или корабле. Однако творческий метод художника полностью разрушает эту гипотезу. Еще проходя стажировку в Италии, Айвазовский понял, что работа с натуры ему не подходит — ему было куда комфортнее работать в мастерской, дождавшись правильного настроения и вдохновения. Кроме того, море переменчиво — даже наблюдая с берега, повторить его в точности художник не в силах. Айвазовский обладал совершенно феноменальной памятью, которая позволяла запечатлеть в сознании увиденную волну в мельчайших деталях и затем, уединившись в мастерской, воспроизвести ее образ на холсте.

2. Набегающая волна и световой треугольник. Айвазовский знал, что более всего зритель обращает внимание на ту часть картины, что подсвечена солнечным светом. Именно эту часть, как правило, Айвазовский выписывал особенно детально, изображая на переднем плане набегающую пенящуюся волну, ставшую его узнаваемым символом. Источник света и набегающая волна создавали на картине условный

«световой треугольник», выписанный с особой тщательностью, как, например, в работе «Солнечный день».

3. Сначала небо, потом море. Айвазовский всегда начинал писать свои картины с неба и никогда не прерывался, пока его не допишет. Море он мог писать в несколько приемов, но слишком долго над картинами все же не работал. Чаще всего одно полотно отнимало у него не более 14 дней, а многие из шедевров и вовсе были написаны за день. Поэтому тема неба в творчестве художника не менее значима, чем тема моря, ведь именно небо задает основной тон и настроение его маринам.

4. Лессировка. Об удивительных оттенках на полотнах Айвазовского ходили легенды. Современники художника часто интересовались, как ему удается добиться такого чистого

сияющего цвета. «Айвазовский, вероятно, обладает секретом составления красок, и даже краски сами секретные; таких ярких и чистых тонов я не видел даже на полках москательных лавок», — писал И. Н. Крамской П. М. Третьякову.

Все дело в лессировке — так называется техника нанесения разбавленных красок, в которой работал художник. Она представляет собой нанесение цвета тончайшими слоями. Старые мастера использовали несколько слоев лессировки для сглаживания крупных мазков масляной краски, но Айвазовский использовал лессировку в один слой — нанося цвет сразу на белый подмалевок, добиваясь тонких переходов «морского» цвета. Кроме того, этот прием позволял художнику быть более производительным за счет скорости написания картин в один слой.



И. К. Айвазовский. Солнечный день. 1884. Феодосийская картинная галерея, Феодосия

5. Предварительная схема. Работу над полотном художник начинал с карандашного наброска. Проводил линию горизонта, затем разделял область моря на несколько сегментов и даже мог проставить в них номера заранее заготовленной краски — для простоты и быстроты работы.

Меценатство и благотворительность

Айвазовский — безусловно талантливый и успешный художник, но помимо этого он также был и увлеченным меценатом. Большую часть зарабатываемых на живописи денег он тратил на развитие своего родного города — Феодосии. Количество реализованных дел или проектов, как назвали бы их сейчас, сложно переоценить. Он заботился о просвещении горожан — благодаря ему в Феодосии появились библиотека, здание музея и концертный зал, — протезировал строительство железной дороги от Джанкоя до Феодосии, а также спонсировал археологические раскопки (некоторые найденные там артефакты сейчас хранятся в Эрмитаже).

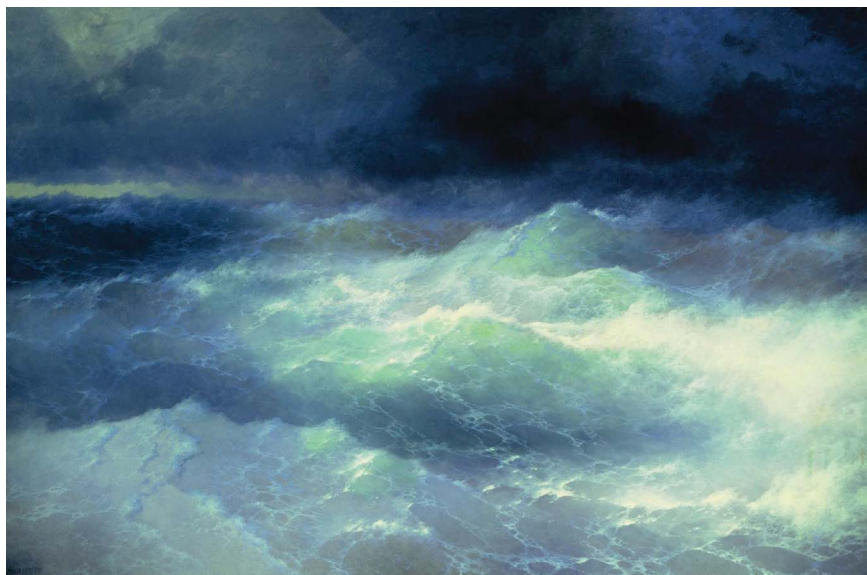
В 1887 году он обратился к Государственной думе с предложением о строительстве водопровода в Феодосии: «Не будучи в силах далее оставаться свидетелем страшного бедствия, которое из года в год испытывает от безводья население родного города, я дарю ему в вечную собственность 50 тыс. ведер в сутки чистой воды из принадлежащего мне

Субашского источника». В том же году началось строительство водопровода, а затем появился и фонтан с питьевой водой.

Вершиной творчества Айвазовского-реалиста стала картина позднего этапа его творчества — «Среди волн». Другое название работы — «На Черном море начинает разыгрываться буря». Впервые художник изобразил не саму катастрофу и ее страшные последствия в виде терпящих бедствие кораблей и отчаянно спасающихся людей, а саму энергию зарождающейся бури. Дух стихии будто бы вот-вот вырвется наружу, пробравшись из глубины холста сквозь пенящиеся волны. В этой работе Айвазовский виртуозно поработал с цветом — палитра картины богата серо-серебряными и зелено-голубыми оттенками. Тончайшие слои лессировки заставляют зрителя верить в реалистичность морской пены. Подчерк Айвазовского узнаваем — и луч света, сходящий с неба и дающий надежду, что буря пощадит моряков, и подсвеченная набегающая волна — все на своих местах.

2 мая 1900 года Айвазовский, как всегда, работал в мастерской в своем доме в Феодосии. Он задумал картину «Взрыв турецкого корабля», но закончить ее не успел — художнику помешала смерть. Эта картина — единственное неоконченное произведение Айвазовского, так как все свои дела он привык доводить до конца.

Его не стало в возрасте 82 лет, и умер он в горячо любимом им городе, благодарные жители которого пришли с ним проститься. Последние



И. К. Айвазовский. Среди волн. 1898. Феодосийская картинная галерея, Феодосия

годы художника были очень счастливыми — он встретил любовь своей жизни в лице Анны Никитичны Бурназян, ставшей его второй женой и верным другом, разделяющим его страсть к искусству. Анна Никитична пережила художника на 44 года, пройдя ужасы двух войн, но так и не сняв траура по дорогому супругу. С первой женой

сохранить отношения не удалось, однако в том браке у художника родились три прекрасные дочери.

Иван Константинович Айвазовский — не только великий художник-маринист, но и великий человек, деятельность которого распространилась далеко за рамки искусства и культуры.

2.9 Трагедия Александра Иванова



С. П. Постников. Посмертный портрет Александра Иванова. 1873. Государственная Третьяковская галерея

Предпосылки создания главного произведения жизни

«Явление Христа народу» — это картина, которая поражает не только своим огромным размером (540×750 см), но и, в первую очередь, масштабом замысла художника. Образы, созданные автором, врезаются в память зрителя и заставляют искать ответы на крайне непростые вопросы. Оказавшись в специально построенном для произведения ивановском зале Третьяковской галереи, ощущаешь, как полотно

завораживает и приковывает все твоё внимание, а неподготовленного человека картина и вовсе может сразить своей значительностью. Неудивительно, что имя художника Александра Иванова чаще всего связывают именно с этим произведением.

А. Иванов — талантливый сын профессора Академии художеств, карьера которого с большой вероятностью сложилась бы успешно. Однако ему в голову пришла нетривиальная идея — написать монументальное полотно, которое могло бы рассказать людям о моменте, когда Христос впервые пришел к людям, о моменте, изменившем ход развития истории всего человечества. Иванова отговаривали — слишком неоднозначной казалась его задумка, ведь религиозные сюжеты имели традиционные, выверенные веками композиционные решения, — и все же он решил выбрать свой уникальный путь. Размер полотна также вызывал множество вопросов, но художник, никого не послушав, приступил к работе. Он писал главное произведение своей жизни на протяжении 20 лет, притом создал около 500 предварительных этюдов — по сути, самодостаточных произведений. Каждый представленный на картине образ человека художник выводил долго и кропотливо, как математическую формулу. Он изучал типажи людей и античную скульптуру, из каждого примера выбирая необходимое ему деталь.



А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Государственная Третьяковская галерея

Во время работы над картиной Иванов — выпускник Академии художеств — жил и работал в Риме благодаря поддержке Общества поощрения художников. Там, копируя фрески Микеланджело в Сикстинской капелле Ватикана, он усовершенствовал свое мастерство, после чего и приступил к реализации смелого замысла.

Иванов мечтал о командировке в Палестину, чтобы воссоздать в произведении точный пейзаж южной местности, однако такой возможности так и не получил. Художник остался в своей мастерской, которую он символично называл кельей, один на один с главной работой всей своей жизни. Он будет верен ей, даже когда кончатся деньги и придет время полного

одиночества. Работа над «Явлением Христа народу» захватила его всего без остатка.

Герои произведения в деталях

За основу сюжета картины взяты слова евангелиста Иоанна «...видит Иоанн идущего к нему Иисуса и говорит: вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира...» (Ин 1:29).

Иисус идет к людям. На явление Мессии указывает Иоанн Креститель, чья фигура выделяется из толпы — высокий, в традиционной для пастуха одежде из верблюжьей шерсти и мантии, которой Иванов подчеркнул значимость его личности. Лицо Иоанна белое и взволнованное — на его гла-

зах сбывается то, во что он верил. Иоанн Креститель был ближайшим предшественником Иисуса, и именно он предсказал его появление: «Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня; я не достоин понести обувь Его; Он будет крестить вас Духом Святым и огнем» (Мф 3:11).

Однако фигура Христа едва ли является основной. Художник намеренно отстраняет ее от зрителя, делая главный акцент на первом плане — многофигурной композиции из толпы людей, которые по разным причинам оказались в тот день и час на берегу Иордана.

Главная и высшая идея картины — это проблема выбора, стоящая перед каждым человеком, встречающим Бога.

Всех людей на берегу Иордана условно можно разделить на две группы. В правой части картины мы видим фарисеев — людей, которые даже не повернулись в сторону Иисуса, им безразлично его появление, ведь они остаются верны своим убеждениям. Однако большая часть произведения все же посвящена тем, кто готов услышать проповедь Христа и пойти за ним. Иванов продемонстрировал нам огромный спектр человеческих эмоций, страхов и сомнений, читающихся на лицах последователей Иисуса.

За Иоанном Крестителем расположены фигуры четырех апостолов — тех, кто станет верными соратниками и учениками Христа. Но это случится потом; сейчас же первая встреча с Мессией вызывает в них разные и даже противоречивые чувства.

Первый из стоящих за спиной Иоанна Крестителя — апостол Иоанн Богослов, самый юный из всех учеников Иисуса (именно из-за молодости его образ иногда принимают за женский). Его фигура и взгляд полны испытующего интереса, а поза обращена к Христу. Он станет верным и любимым учеником Иисуса, и именно ему будет суждено находиться рядом с Богородицею во время Распятия.

За Иоанном Богословом, в фиолетовом плаще, стоит «прислушивающийся» апостол, как его назвал Павел Михайлович Третьяков. Иванов не дал точного авторского определения этому образу, однако принято считать, что это апостол Петр, тот самый, который в ночь предательства Спасителя трижды отрекся от него, однако после, осознав свою вину, посвятил жизнь служению христианской вере.

За Петром, в коричневом плаще, виден Андрей Первозванный — апостол, который первым последовал за Христом. Эту решительность, внутреннюю мудрость и собранность выражает фигура старца и его бескомпромиссное движение вперед, в сторону Бога.

Четвертый апостол в зеленом хитоне — апостол Нафанаил, «сомневающийся». Его глаза опущены, а в позе читаются неуверенность и сомнение. Ему принадлежат слова при первой встрече с Иисусом: «...из Назарета может ли быть что доброе?» (Ин 1:46). Христос ему ответил: «...вот подлинно Израильянин, в котором нет лукавства» (Ин 1:47). В этом апостоле заключен образ внутреннего противоречия человека, его сомнения и внутренняя

борьба, которую он в состоянии победить. Так случилось и с Нафанаилом, который, поборов смуту в душе, встал на путь служения Богу — проповедовал Евангелие и принял мученическую смерть.

Четыре апостола, четыре совершенно разных образа, в каждом из которых заключена история личного пути и выбора.

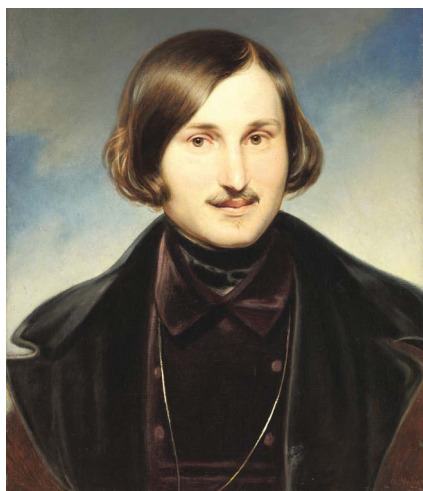
Особого внимания заслуживает группа на первом плане картины — «богатый господин и раб». Мы не видим лица господина, но его холеное тело и ухоженная прическа резко контрастируют с замученным видом раба, его нездоровым землистым цветом лица и веревкой на шее, усиливающими трагизм образа. Один из самых психологически сильных моментов в картине — это красные глаза несвободного человека,

наполненные слезами. Он находится в таком унижительном положении, что у него даже нет права обернуться к Иисусу, и все же зритель понимает, что его сердце с Ним. Раб никогда прежде не слышал речей о спасении человеческой души, о любви к ближнему и бессмертии души, а потому слова проповеди очищают его сердце, наполняя взгляд давно забытыми чувствами — радостью и надеждой.

В левой части картины мы видим пару — старика и юношу, выходящих из воды. Их нагие образы в контексте картины наглядно демонстрируют зрителю всю скоротечность и бренность земной жизни, короткого отрезка времени, отведенного человеку Богом. Мы все приходим в эту жизнь молодыми, и кажется, что так будет всегда, но время беспощадно, а старость неизбежна. То, как пройдет эта жизнь, зависит исключительно от нас.

В глубине картины, за рабом, расположена еще одна пара — отец и сын. Фигура молодого импульсивного юноши резко обращена в сторону Мессии. Цвет его одежд также соответствует одеянию Христа. Создается впечатление, будто юноша готов бросить все, чтобы скорее приблизиться к Нему, но молодой человек вспоминает про своего пожилого отца, для которого момент выбора уже настал, и эта возможность встречи с Богом на земле может оказаться для него последней. Взгляд пожилого мужчины преисполнен волнения и торжественной радости.

На дальнем плане, под руками Иоанна Крестителя, изображен путник в широкополой шляпе с посохом, чей взгляд направлен в сторону Иисуса.



Неизвестный художник (Ф. А. Моллер -?).
Портрет Н. В. Гоголя. После 1840-го.
Исторический музей

Это — автопортрет самого Иванова, однако не внешний, а «духовный», как его называют исследователи творчества художника. Он видит себя в образе тихого и кроткого наблюдателя, чьи сердце и душа навеки отданы Господу.

В правой части произведения расположено еще одна пара — отец и сын, «дрожащие». Какие чувства испытывают эти люди, на глазах которых разворачивается явление Мессии? Их лица и фигуры выражают все эмоции, присущие простому человеку, который мог бы оказаться на их месте, — радость, страх, удивление и растерянность. Мотив «дрожания» Иванов связывал с темой страха Божьего и покаяния в грехах.

Еще один образ, привлекающий внимание в глубине картины, — мытарь в красно-коричневой хламиде, «ближайший к Христу». В этом смуглом человеке с крупными чертами лица узнаваем образ Н. В. Гоголя, который в это время, так же, как и Иванов, жил в Риме, работая над «Мертвыми душами». Какое-то время Иванов и Гоголь были дружны, и художник знал о терзаниях писателя касательно религии. Гоголь же написал статью о художнике «Исторический живописец Иванов», в которой попытался «рассказать» картину «Явление Христа народу». Но к статье, по воспоминаниям современников, Иванов относился скептически, а позже их пути и вовсе разошлись. Часто случается так, что находящимся рядом гениям становится тесно.

В воспоминаниях Иванова и его современников не нашлось подтверждения тому, что в изображении мытаря художник спрятал именно образ Гоголя. В резком повороте головы и пронзительном взгляде «ближайшего к Христу» читается момент просветления

человека, осознавшего свое несовершенство. Для него наступил момент прозрения и истины. Интересно, что в предварительных набросках мытарь был отвернут от Христа и сливался с толпой фарисеев. Но, словно дав шанс человеку (или когда-то близкому другу), в итоговом варианте картины Иванов обращает его к Богу.

Премьера картины

Спустя 20 лет после начала работы над «Явлением Христа народу», в 1858 году, настало время возвращения в Петербург и представления произведения императору и публике. Иванов писал: «... картина не вполне окончена. С сокрушенным сердцем отрываюсь от любимого труда... Тем не менее, и в настоящем виде своем картина моя быть может не лишена некоторого достоинства. В ней я старался подойти сколь возможно ближе к лучшим образцам итальянской школы и вместе с тем составить нечто свое, в чем, быть может, и успел».

Путешествие с перевозимой по морю и суше картиной оказалось непростым. Иванов нервничал и даже заболел в дороге, что неудивительно — ему предстояло отдать на суд творение, в которое он вложил всего себя. В обществе даже поговаривали, что «картина заменила ему семью», ведь на протяжении всех этих лет Иванов так и не женился, а все романы его заканчивались неудачно. Впрочем, виною этому вряд ли была картина — скорее, печальное стечение обстоятельств.

Долгожданный шедевр выставили в конце мая сначала в Белом зале Зимнего дворца, где ее показали импера-

тору Александру II, а затем, 10 июня, — в Академии художеств. И если император, по словам художника, «.. вспомнил, что видел ее (картину) начатой в Риме. Спрашивал о значении фигуры раба и рассматривал ее довольно подробно; благодарил меня весьма», то суд коллег Иванова в академии оказался куда более красноречивым. 22 июня в журнале «Сын Отечества» вышла статья В. В. Толбина «О картине А. А. Иванова» с резкими критическими оценками. Другие говорили, что в картине «ничто не тревожит души». Атмосфера, царившая в Петербурге в то время, была не самой благоприятной для встречи с замыслом художника — страна переживала катастрофу Крымской войны и грядущие реформы нового императора Александра II.

Неясность дальнейшей судьбы произведения и большое количество недоброжелательных отзывов привели и без того ослабленный организм художника к болезни. 3 июля (15 июля по новому стилю) Александр Иванов

скончался, так и не узнав, что главное произведение его жизни все-таки было приобретено императором, пусть и за куда меньшие деньги, чем рассчитывал художник, — за 15 000 рублей.

Эпоха Иванова, приученная к искусству по академическим правилам, не смогла оценить творческий подвиг и новаторство художника. Желаящие найти историческую неточность или недоработки без труда их находили, хотя Иванов и сам знал о своих «ошибках». И все же колоссальный труд, который он вложил в «Явление Христа народу», привел мастера к живописным открытиям, опередившим свое время.

Одно из них проявляется в изображении природы. Невозможность командирования в Палестину вынудила художника придумать метод визуальной передачи жаркого сухого климата. Если внимательно рассматри-



А. А. Иванов. На берегу Неаполитанского залива. Государственная Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Благовещение. Из цикла «Библийские эскизы». 1840-е.
Государственная Третьяковская галерея

вать картину, то контраст становится очевиден — фигуры людей написаны в стиле столь любимого Ивановым Высокого Возрождения, а, например, вода и берег реки исполнены резкими прерывистыми мазками краски, что противоречило академическим канонам и куда больше напоминало новаторский стиль импрессионистов, который в это время лишь зарождался в сознании французских мастеров.

Другой пример, доказывающий самобытность художника, — знаменитый этюд «На берегу Неаполитанского залива», поражающий своим стремлением к модернизму. Здесь и необычное понимание масштаба фигур, и выбор

точки зрения с низким горизонтом. Эта работа открывает нам Иванова-символиста, стиль которого позже повторили К. Петров-Водкин и другие художники начала XX века.

Совершенно необычными кажутся «Библийские эскизы» художника, над которыми он трудился в конце своей жизни. В них Иванов вышел за рамки изображения сюжета, используя смелые живописные, можно сказать, сюрреалистические визуальные приемы и добившись передачи не столько визуального ряда, сколько энергии происходящего для иррационального восприятия евангельской сцены зрителем.

«Явление Христа народу» ставит перед нами, безусловно, сложную задачу. Картина эта небанальна и сложна для восприятия — ее осмысление может занять время, и к ней необходимо возвращаться вновь и вновь. Используя огромный формат, художник будто кричит зрителю о важности происходящего на картине и о том шансе сделать правильный выбор, который дан каждому человеку во имя вечной жизни своей души.

2.10 Неравный брак и его последствия

Начало реализма в русской живописи

Творческие поиски Иванова безусловно опередили свое время. Впоследствии его идеи оказали влияние на целую плеяду художников — Ге, Крамского, Сурикова, Поленова, Нестерова, — отразившись и в монументальности их живописи, и в духовно-нравственной направленности искусства.

Но это произошло уже после смерти мастера. Иванов умер на пороге перемен, которые вряд ли одобрил бы. Наступала эпоха беспощадного в своей честности реализма, отражающего революционную ситуацию в стране и протестные настроения разночинной интеллигенции. Время, когда умы молодежи захватили яркие просветительские речи Чернышевского, Добролюбова и Салтыкова-Щедрина, а также свобододлюбивая поэзия Некрасова. Очень четко сформулировал кризис в искусстве середины XIX века Н. Г. Чернышевский. В «Очерках гоголевского периода» (1856 г.) он написал: «Если живопись ныне находится вообще в довольно жалком положении, главным попричиной того надобно считать отчуждение этого искусства от современных стремлений».

«Жалкость» положения кажется неожиданной формулировкой для зри-

теля нашего времени, так как, гуляя по музейным экспозициям русской живописи XVIII и первой половины XIX века, романтические искания Боровиковского, Левицкого, Тропинина, Щедрина, Брюллова, Кипренского едва ли можно охарактеризовать столь негативно. Напротив, зритель видит, пусть несколько идеализированное, но очаровательное в своей сентиментальности зеркало той эпохи. Однако современникам это зеркало казалось искаженным, отражающим лишь благополучную сторону жизни избранного аристократического класса. Для большинства людей искусство оставалось недоступным.

Создание Училища живописи в Москве

Ситуация естественным образом начинала меняться. В начале 30-х годов XIX века в Москве появился Художественный класс, преобразованный через 10 лет в Училище живописи, ваяния и зодчества, главным идеологом которого стал декабрист М. Ф. Орлов — друг Пушкина и Чаадаева, генерал, руководивший взятием Парижа. После разгрома декабристов он был лишен всех званий, но жажда изменений привела его к созданию Художественного класса, деятельность которого стала главным смыслом его жизни. В Художественный класс принимали людей из бедных сословий и даже крепостных, что в Академии художеств в то время не допускалось

по причине недовольства помещиков, которые должны были отпускать крестьян на занятия.

Училище живописи, ваяния и зодчества стало новым центром современного искусства. Относительная независимость учебного заведения от Академии художеств позволяла собирать в нем самобытные таланты со всей страны, и именно там и зародилось новое реалистическое искусство. Перов, вспоминая годы своего ученичества, говорил, что туда съезжались «со всех концов великой и разноплеменной России. И откуда у нас только не было учеников!.. Были они из далекой и холодной Сибири, из теплого Крыма и Астрахани, из Польши, Дона, даже с Соловецких островов и Афона, а в заключение были и из Константинополя. Боже, какая, бывало, разнообразная, разнообразная толпа собиралась в стенах Училища!»

Главная картина середины века

Ярким примером нового искусства и обострения социальных проблем в живописи является картина выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества и впоследствии его преподавателя, В. В. Пукирева, «Неравный брак». Произведение было представлено на академической выставке 1863 года и вызвало восторг — за него художнику было присвоено звание профессора.

В работе много необычного — крайне редко можно увидеть жанровую картину такого внушительного размера (173×136,5 см), да еще и с не только детально выписанным визуальным рядом, но и выразительными эмоциями.

Тема несчастной женской участи бесприданниц, вынужденных обменивать красоту и молодость на богатство пожилого супруга, была актуальна в России давно, но столь откровенная неприязнь к этому унижительному действу была продемонстрирована в искусстве впервые.

Огромное значение художник придавал деталям — с особой тщательностью выписаны тончайшие кружева наряда невесты, ее дорогие ювелирные украшения — браслет, ожерелье и серьги, аккуратно уложенная прическа. Однако вся эта роскошь контрастирует с болезненно-бледным лицом и заплаканными глазами несчастной юной девушки, чьи мечты о счастливой жизни рушатся прямо на наших глазах. Пламя от свечи, которую новобрачная держит в руке, бросает пугающий красный отблеск на ее белоснежное платье, оставляя на нем будто бы кровавый след ее душевной боли. Жених и гости церемонии смотрят на сцену размена человеческой жизни свысока, как на захватывающее представление, устроенное на потеху публике.

Единственный человек, осуждающий происходящее, — шафер со скрещенными на груди руками, образ которого принято считать автопортретом художника.

Существует несколько версий относительно того, кто мог послужить прототипом для образов «Неравного брака». По одной из них, столь неприятная ситуация произошла с близким другом художника, чью возлюбленную, внебрачную дочь знатной княжеской семьи, выдали замуж «по уму», а не «по сердцу». Считается, что на первона-

чальном эскизе картины Пукирев написал в образе шафера портрет того самого друга, но тот оказался оскорблен поступком художника. Причин для этого могло быть две: то ли было задето его самолюбие, то ли он не захотел фигурировать в описанной истории, потому что долго страдать из-за неудавшегося романа не стал и нашел себе более подходящую невесту.

По другой версии, распространившийся в Москве благодаря В. А. Гиляровскому, Пукирев сам был влюблен в жертву «неравного брака», что делало его произведение автобиографичным.

«Товарищ и друг В. В. Пукирева с юных дней, он (С. И. Грибков) знал историю картины «Неравный брак» и всю трагедию жизни автора: этот старый важный чиновник — живое лицо. Невеста рядом с ним — портрет невесты В. В. Пукирева, а стоящий со скрещенными руками — это сам В. В. Пукирев, как живой», — писал В. А. Гиляровский в своем сборнике очерков «Москва и москвичи» (1926 г.).

Но, как бы то ни было, ценность «Неравного брака» не в истории ее создания, а в том, что благодаря этому произведению был во всеуслышание осужден столь острый социальный вопрос. Илья Ефимович Репин писал, что Пукирев «много крови испортил не одному старому генералу». Поговаривали даже, что некоторые из велико-возрастных женихов, находясь под впечатлением от картины, отказывались от намерения взять в жены юную невесту.

Интересна также и композиция произведения. С помощью диагональной линии картину можно условно разделить на две части, проведя ее от правого верхнего угла к левому нижнему. Справа остается невеста и ее защитник, а жених с гостями оказываются в левой части произведения. В той же, левой, части находится и священник, лица которого зритель не видит, но по заискивающему повороту головы и выжидающей ответа девушки позы становится очевидно, что этот человек заодно с циничными зрителями унижительной процессии.

Кроме темы неравного брака, Пукирев, отвечая на царившие в 60-е годы антицерковные настроения, поднял в искусстве еще один неудобный вопрос, адресованный церковнослужителям. Почему священники благословляли меркантильные брачные союзы, которые зачастую организовывались вопреки желанию несчастной обездоленной девушки, для которой этот брак был единственной возможностью выжить? Где в этой ситуации проявлялась христианская добродетель представителей церкви, защита обездоленных и помощь ближнему? Эти вопросы звучали в голове каждого, кто видел в то время картину, и такая смелость художника нашла отклик в сердцах современников.

«Неравный брак» — это произведение, которое стоит на границе классического искусства и новаторства художников-реалистов. Здесь реализм не подразумевает бездушную обыденность, а заключается в ювелирно выписанных деталях, благодаря которым история считается столь подробно.

Первичная роль в картине, как и в других произведениях романтического направления, отводится эмоциям. Но если в русском изобразительном искусстве романтизм преимущественно представлен произведениями с ярким оптимистичным началом, то «Нервный брак» задает иную тональность.

Эта картина — о трагедии юной девушки, которой невозможно не сопереживать. Чтобы усилить ощущение безысходности, художник использовал романтизированный прием доведенного до крайности контраста «добра и зла». Трогательный и жертвенный образ невесты кажется бестелесным и полупрозрачным, словно в этот страшный момент ее душа готова отделиться от тела и исчезнуть навсегда, в то время как статная осанка жениха и его циничное выражение недоброго лица, покрытого глубокими морщинами, напротив, выражают полноту жизни и горделивую уверенность в собственной правоте.

Включение автопортрета художника в картину неслучайно. Этот прием считался классической традицией эпохи Ренессанса, которой подражали многие русские живописцы (вспомним Карла Брюллова в «Последнем дне Помпеи» и Александра Иванова в «Явлении

Христа народу»). Но, кроме увековечивания собственного образа, задачей Пукирева было показать зрителю и свое отношение к происходящему. Взгляд шафера демонстрирует очевидное неодобрение и глубокую задумчивость.

Еще одной интересной особенностью композиции картины является выбранный художником ракурс. Вторая половина 1860-х годов — это время появления фотографии, возможности которой, безусловно, занимали художников и провоцировали отказ от привычной постановочной или театральной композиции. Фигуры героев «Нервного брака» обрезаны, что позволяет мастеру добиться эффекта «случайного кадра», а зрителю — ощутить себя участником происходящего.

Василию Пукиреву так и не удалось повторить успех «Нервного брака» — широкой публике он запомнился как автор одной, но, безусловно, очень важной картины. Собрав в своем произведении лучшие наработки академической школы и выбрав остросоциальную тему, он провел черту между эпохами русского изобразительного искусства — от идеализированно прекрасной манеры письма к обескураживающе честной.



В. В. Пукирев. Неравный брак. 1862. Государственная Третьяковская галерея

Раздел III

**Искусство второй половины
XIX века: Передвижники
и новый реализм в искусстве**

3.1 Истоки реализма в живописи

Новая столица искусства

Вторую половину XIX века смело можно назвать периодом становления национальной школы русской живописи и обретения ею самостоятельности. В то время появилось огромное количество гениальных, страстных, увлеченных мастеров. Все они ставили перед собой единую задачу — создать новое, честное искусство, в котором вся правда жизни человека и природы впервые будет раскрыта без прикрас и фальши.

Процесс формирования русского реалистического искусства совпал с возникновением в стране революционных настроений, укреплением разночинной интеллигенции, а также просветительством Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина и поэзией Некрасова.

Интересно, что новаторские идеи реализма впервые появились не в Петербурге, где располагалась Императорская академия художеств, а в Москве, где с 1844 года существовало Московское училище живописи, ваяния и зодчества (в настоящее время — Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова).

История училища началась в натурном классе московских художников

Е. И. Маковского (отца прославившихся позже братьев-живописцев), Н. А. Майкова и А. С. Ястребилова. Впоследствии, при поддержке князей Д. В. Голицына и П. М. Волконского, в Москве на базе натурного класса было создано Московское общество поощрения художников, аналогичное уже существовавшему в Петербурге, которое затем преобразовали в училище, представляющее собой подготовительное отделение Академии художеств. Это учебное заведение и по сей день расположено в историческом месте — в доме Юшкова на Мясницкой улице в Москве.

Ключевым отличием системы художественного образования в Петербурге и Москве стало то, что в ученики Академии художеств не брали крепостных, а Московскому училищу после долгих споров позволили принимать студентов, не обращая внимания на сословие, к которому они принадлежали. Учредители училища считали, что и в среде несвободных крестьян могут быть выдающиеся таланты. Кроме того, за успехи в учебе, получив серебряную медаль или звание художника, крепостной получал вольную.

Так, Московское училище, не пользовавшееся таким количеством привилегий, как Академия художеств, получило нечто более ценное — свободу. В нем царил атмосфера живых дискуссий, споров и творческих экспериментов.

Преподавали там выпускники Академии художеств, но мастера не авторитарные, а сомневающиеся и ищущие.

Что же касается Императорской академии художеств, то она постепенно перестала справляться с ролью центра культурной жизни России, вместо этого превратившись в законодательный орган, в котором бюрократия и закрытость отдаляли искусство от народа, что совершенно не отвечало духу современности. Все коллекции академии, а также входивших в ее состав музеев и галерей, были закрыты для публики, и даже воспитанники и профессора не были с ними знакомы. Публичная выставка достижений преподавателей и учащихся проходила всего один раз в год. Совет академии пытался проводить реформы, но проходили они слишком медленно, а потому кризис, несмотря на усилия руководящего состава, оказался неминуем.

«Бунт четырнадцати»

Переломный момент произошел в Академии художеств 9 ноября 1863 года перед ежегодным экзаменом на право получения так называемой Большой золотой медали. 14 блестящих учеников, которые собирались побороться за эту медаль, знали, что им предстоит написать выпускную картину на единый сюжет. Такое положение дел не устраивало разных по темпераменту и характеру художников, мечтающих делиться в произведении своими истинными мыслями и чувствами. По их мнению, «одна, какая бы то ни было, тема, заданная всем безраздельно, вывода людей, способности которых соответствуют этой теме, губит других, которые могли бы

высказаться при свободном выборе сюжетов».

В указанный день и час конкуренты на Большую золотую медаль явились в конференц-зал Академии художеств, где им сообщили:

«Совет Императорской академии художеств к предстоящему в будущем году столетию академии для конкурса на Большую золотую медаль по исторической живописи избрал сюжет из скандинавских саг: «Пир в Валгалле». На троне бог Один, окруженный богами и героями; на плечах у него два ворона; в небесах, сквозь арки дворца Валгаллы, в облаках, видна луна, за которой гонятся волки, и проч., и проч.»

Чуда не произошло: после двух прошений учеников в отношении этого вопроса Совет академии продолжал настаивать на своем. Такой исход событий был предсказуем, поэтому каждый из художников заранее подготовил прошение об увольнении из Академии художеств, а затем, после объявления темы, положил его на стол делопроизводителя. Совет препятствовать не стал.

Среди смельчаков — революционеров искусства были И. Н. Крамской, Б. Б. Вениг, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухин, Н. С. Шустов, А. И. Морозов, К. Е. Маковский, Ф. С. Журавлев, К. В. Лемох, А. Григорьев, М. И. Песков, В. П. Крейтан и Н. В. Петров.

Так окончились события 9 ноября 1863 года, названные позже Бунтом четырнадцати и сыгравшие важнейшую роль в истории русского искусства.

С этого момента начался новый этап развития живописи — Академия художеств как художественно-воспитательное заведение уступило свое место Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. Главным стилем стал реализм, выставки начали проводить открыто и регулярно, помогая художникам, чей стиль и вкус были далеки от идеалов академической живописи, но как никогда близки народу, заявлять о себе.

Артель

«Жутко и горько было молодым художникам», — так описывал И. Е. Репин состояние бунтарей Академии после описанных выше событий. Они были молоды, без гроша за душой, но их переполняли внутренняя энергия и беззаветная любовь к своему делу. Чтобы поддержать друг друга, молодые художники решили держаться вместе. Так возникла Артель свободных художников.

Артель, по сути, являлась творческим кружком, душой которого, благодаря своему таланту и авторитету, стал И. Н. Крамской. Уже в это время коллеги считались с его мнением и доверяли критиковать свои работы. Кроме того, Крамской был харизматичным и деятельным человеком, что сильно помогло Артели на первых порах. Художники собирались у него дома и вели страстные беседы о будущем искусства.

После долгих раздумий было принято решение превратить Артель в подобие художественной фирмы, принимающей заказы. Участники собрали уставной капитал, который составлял процент

от заказов художников, и на эти средства была найдена общая квартира для организации мастерских. Картины художников-участников Артели были очень востребованы. Заказов было так много, что часть из них приходилось передавать на исполнение посторонним лицам.

«Наконец, по четвергам в Артели открыли вечера и для гостей, по рекомендации членов-артельщиков. Собирались от сорока до пятидесяти человек и очень весело проводили время. Через всю залу ставился огромный стол с бумагой, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающий выбирал себе по вкусу материал и работал, что в голову приходило. В соседней зале на рояле кто-нибудь играл, пел. Иногда тут же вслух прочитывали серьезные статьи о выставках или об искусстве. Так, например, лекции Тэна об искусстве читались здесь переводчиком Чуйко еще до появления их в печати. Здесь же однажды Антокольский читал свой «Критический взгляд на современное искусство». После серьезных чтений и самых разнообразных рисований следовал очень скромный, но зато очень веселый ужин. После ужина иногда даже танцевали, если бывали дамы».

И. Е. Репин «Далекое близкое»

Вскоре общая квартира превратилась в камерный выставочный зал, в который со всего города стекались люди, желающие взглянуть на современное искусство и пообщаться со смелыми



А. И. Корзухин. Пьяный отец семейства (Запил). 1861. Местонахождение неизвестно

мастерами. Впоследствии там же стали организовывать творческие вечера для всех желающих художников, и порой количество участников достигало 50.

Начавшись с работ членов Артели, реализм стал проявляться в картинах и других мастерах. Созданные в тот период полотна разительно отличались от всего написанного по академическим правилам. Такой искренности в выборе актуальных сюжетов «на злобу дня», такого честного, а порой шокирующе-эмоционального и близкого людям искусства русское общество еще не видело.

«Картины той эпохи заставляли зрителя краснеть, содрогаться и постороже вглядываться в себя. Не угодно ли любоваться картиной Корзухина: пьяный отец вваливается в свою семью в бесчувственном состоянии. Дети и жена

в паническом ужасе. Этот сумасшедший станет их бить по чем попало и чем попало. Ему ненавистен свой собственный род! До чего одичал этот варвар! Что это за бессмысленное животное!»

И. Е. Репин «Далекое близкое»

Идей по развитию Артели становилось все больше, но возможности реализовать их не было. Основателям объединения не удалось превратить творческие вечера художников в вечера для всей творческой интеллигенции, в результате чего начались внутренние споры. Позже выяснилось, что один из участников Артели, тайно от других ее членов, принял предложение Академии художеств о командировке за границу. Крамского этот поступок потряс — он расценил его как предательство и потребовал объяснений, но другие члены Артели

не нашли в этом нарушения Устава. Случился раскол, в результате которого И. Н. Крамской покинул Артель. Без него, главного идеолога, объединение вскоре распалось окончательно.

Товарищество передвижных выставок

Академия художеств редко проводила художественные выставки, а если такое и случалось, то только в Петербурге и в Москве — другие крупные города нашей огромной страны оставались неохваченными культурной жизнью. Это тормозило не только популяризацию искусства, но и развитие новых рынков сбыта картин для художников. Понимая это, И. Н. Крамской мечтал об организации передвижных выставок. Однажды ему даже удалось устроить выставку в Нижнем Новгороде. Пусть она и прошла без особого успеха, этот случай не пошатнул веры Крамского в то, что когда-нибудь интерес к искусству появится не только у жителей центральных городов.

Гениальные и актуальные идеи всегда словно летают в воздухе и рано или поздно воплощаются. Не только Крамской грезил о масштабных ретроспективах нового поколения художников — в то же время в Москве, независимо от него, сформировался круг единомышленников, состоящий из Г. Г. Мясоедова, В. Г. Перова, В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова и А. К. Саврасова. Они обратились к Крамскому с предложением возглавить так называемое Товарищество передвижных выставок (или сокращенно ТПВ) в Петербурге. Счастью художника не было предела. После распада Артели он будто бы

впервые ожил, с огромной страстью взявшись за новую работу. В это же время Крамской создал лучшие свои произведения, речь о которых пойдет чуть позже. Этого замечательного человека можно смело назвать основоположником передвижничества в России.

В Петербурге к Товариществу также присоединились такие знаменитые художники, как Н. Н. Ге, И. И. Шишкин и другие.

Согласно Уставу Товарищества передвижных выставок, были выделены три главные цели:

- обеспечение жителей провинции возможностью знакомиться с русским искусством и следить за его успехами;
- развитие любви к искусству в обществе;
- облегчение сбыта произведений для художников.

Также, несмотря на то, что в Уставе об этом не говорилось, важным направлением деятельности Товарищества было развитие идейного реализма в искусстве.

Тема обличительного искусства была настолько востребована, что в первое время передвижники даже делились на две условные группы: одни преимущественно исследовали в своем искусстве сюжеты из жизни крестьянства и низших слоев населения, а другие — жизнь купеческого и служилого класса.

Первая выставка ТПВ открылась в 1871 году и доказала, что реалистиче-



В. Г. Перов. Охотники на привале. 1877. Государственная Третьяковская галерея



Г. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872. Государственная Третьяковская галерея

ское направление в русском искусстве уже сложилось. На ней было представлено 46 работ, отобранных коллегиально членами Товарищества (такой подход сохранялся на протяжении всего существования передвижничества) и относящихся к различным жанрам — от исторического до портретного. Безусловными фаворитами стали картины на бытовые сюжеты, например знаменитые «Охотники на привале» Перова.

Всего передвижники организовали 48 выставок, каждая из которых «гастролировала» по городам России (даже самая первая побывала в 12 городах). Так художники обретали народную славу и на заработанные средства от продаж картин на вернисажах отплавлялись в путь со своими новыми произведениями.

Несмотря на то, что предвестником передвижничества стал скандальный Бунт четырнадцати, его участникам удалось сломать закоренелую систему художественного образования в стране. Меньше чем через 15 лет участники этого Бунта вернулись в Академию художеств, но уже в качестве профессоров живописи. Это обусловлено очень быстрой сменой тенденций и стилей во второй половине XIX века. Позже, с начала XX века, они начали меняться еще более стремительно, отражая процессы, происходящие в обществе, в том числе и научно-технический прогресс.

Но в таком страстном стремлении к идейному обличительному искусству и детальной повествовательной цельности художники начали пренебрегать кое-чем очень важным — красотой

жизненных явлений. Именно поэтому передвижничество зачастую ассоциируется с картинами на драматичные социальные сюжеты в серо-коричневой цветовой гамме. Справедливости ради следует сказать, что каждый художник, принимавший участие в передвижных выставках, — безусловно, талантливый и самобытный мастер, творческий путь и наследие которого заслуживают отдельного внимания. Для кого-то из них идейный реализм действительно стал ключевым направлением в творчестве, но кто-то сумел пойти дальше и показать уставшим от безрадостных картин зрителям простую радость солнечного дня, даже если это стоило ему разрыва отношений с передвижниками.

Меценаты и коллекционеры

Анализируя развитие искусства в России, впрочем как и в любой другой стране, важно осознавать важнейшую роль увлеченных и великодушных людей, которые поддерживали художников материально, не только приобретая их картины, но и безвозмездно. На этапе становления начинающим художникам зачастую не хватает средств на самое необходимое — холсты, кисти и краски. То, что рядом с ними в момент нужды оказывались люди, свято верящие в их талант, спасло немало живописцев, чьи произведения впоследствии вошли в историю мирового искусства.

Без материальной поддержки меценатов имена многих великих художников могли бы никогда не оказаться у нас на устах, а потому вклад этих щедрых людей в культуру не менее важен, чем вклад самих мастеров.

Другая не менее важная задача, которую выполняли меценаты, — коллекционирование предметов искусства. В данном случае помимо адресной поддержки художника меценат решал и более глобальные задачи, такие как систематизация искусства, его изучение, составление каталогов и списков — иначе говоря, делал все то, что впоследствии становилось исторической базой для будущих поколений и музеев.

Каждый человек, решивший посвятить часть своей жизни меценатству и коллекционированию, безусловно, уникален. Изучая искусство современников, эти люди углублялись в осознание сложнейших исторических и мировоззренческих вопросов, позволяя нам с вами иметь доступ к бережно сохранившемуся наследию прошлого.



И. Е. Репин. Портрет П. М. Третьякова. 1883.
Государственная Третьяковская галерея

История художников-передвижников неразрывно связана с именем Павла Михайловича Третьякова — мецената и коллекционера. Его вклад в развитие искусства России во второй половине XIX века сложно переоценить. Но справедливости ради вспомним и других коллекционеров, заложивших основу меценатства в России и ставших предшественниками Павла Михайловича.

Первым русским коллекционером считается издатель Павел Петрович Свиньин (1787—1839). Увлечшись искусством, он отмечал, что с начала XIX века русская школа живописи получила такой невероятный виток развития, что произведения местных художников без труда могли соперничать с лучшими образцами европейского искусства. Начав собирать коллекцию современников, к 1829 году Павел Петрович обзавелся более чем 80 произведениями знаковых художников того времени: Брюллова, Левицкого, Лосенко, Алексеева, Матвеева, Венецианова и других.

Федор Иванович Прянишников (1793—1867), бывший директор почтового департамента, изначально покупал картины с благотворительной целью, однако затем серьезно увлекся искусством, стал в нем разбираться и впоследствии собрал коллекцию настоящих шедевров русской живописи. В нее входили такие знаковые полотна, как «Читатели газет» О. Кипренского, «Кружевница» Тропинина, «Новый Рим. Замок Святого ангела» С. Щедрина, «Автопортрет» К. П. Брюллова, «Сватовство майора» и «Свежий кавалер» П. А. Федотова. Коллекция оказалась настолько блестящей, что после смерти собирателя ее приобрел император.

Но настоящую моду на коллекционирование в России все же ввел известный всем Павел Михайлович Третьяков (1832–1898). Получив базовое домашнее образование и небольшой семейный бизнес в наследство, он в разы приумножил семейное состояние. Помимо деловой хватки и трудолюбия Третьяков обладал еще и невероятной тягой к чтению и самообразованию. Искусство интересовало его с юности, и, узнав, что на продажу выставлена коллекция Ф. И. Прянишникова, Павел Михайлович страстно захотел ее приобрести. Однако оглашенная на тот момент цена оказалась для него слишком высокой, и Третьяков решил собрать собственную коллекцию лучших картин современников. Время показало, что ему это в полной мере удалось.

П. М. Третьяков был человеком молчаливым и поразительно скромным. Усердное самообразование и врожденный вкус к пониманию искусства привели к тому, что ему хватало одного лишь взгляда на картину, даже неоконченную, чтобы определить, суждено ли ей стать шедевром. Злопыхатели не могли поверить, что решения о приобретении картин Третьяков принимал самостоятельно, и распуска-

ли слухи о наличии у него профессиональных советчиков. Ничего подобного, конечно же, не было — лишь человек, который задумал собрать лучшую коллекцию русского искусства, а затем подарить ее Москве, и никакие неудачи не сумели сбить его с пути.

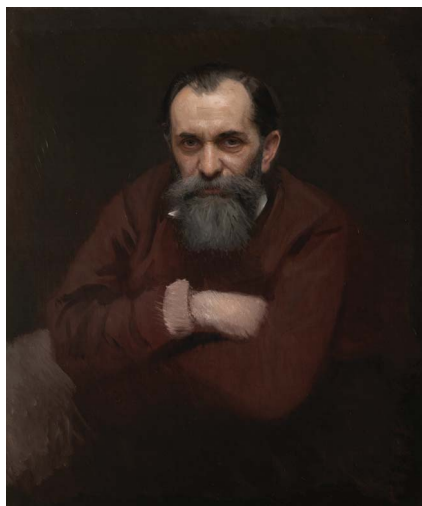
Весь город следил, как Третьяков зимой в роскошных санях отправлялся в мастерские художников. Обычно он начинал свой выезд с мастерских признанных мэтров, таких как В. И. Суриков или В. М. Васнецов. Но если вдруг привычный маршрут менялся и Третьяков в первую очередь заезжал к молодым художникам — В. Серову, К. Коровину или И. И. Левитану, — публика говорила, что в мире искусства зажглась новая звезда.

Сам П. М. Третьяков не называл себя меценатом, а потому и не допускал никаких благодарностей в свой адрес. Коллекционирование и передачу музея городу он считал своим гражданским долгом.

Писатель Лев Анисов пересказал предание о том, как Александр III посетил дом Третьяковых в Лаврушинском переулке:

«В суриковском зале зашел разговор о «Боярыне Морозовой». Государь попросил было уступить картину для своего музея. Павел Михайлович на то ответил, что она ему уже не принадлежит, ибо он передает галерею городу. Тогда Александр III отступил несколько от Третьякова и низко поклонился ему».

3.2 Суровый реализм Василия Перова



И. Н. Крамской. Портрет В. Г. Перова. 1881.
Русский музей



В. Г. Перов. Проповедь в селе. 1861.
Государственная Третьяковская галерея

Критический взгляд на святое

Василий Перов, как и другой наш герой — Павел Федотов, — творил исключительно под впечатлением от самой жизни. Никакие фантазии и романтические приукрашивания событий его не интересовали. Особенность его стиля в том, что в разнообразии настроений, эмоций и жизненных ситуаций его меткий взгляд выделял самые драматичные и обличающие сцены. Перов был беспощаден в своем искусстве. Обладая

обостренным чувством справедливости, он не боялся того, что его картины могут показаться некорректными и их не примут на выставки. Впрочем, бояться не было нужды. Такая честность художника подкупала зрителей, и после того, как его произведения «Проповедь в селе» и «Сельский крестный ход на Пасху» не позволили показать на выставке, поднялся шум, который обратил внимание экспертов на любовь народа к трудам мастера.

Живописная часть работ Перова не слишком сильна и выразительна с эстетической точки зрения. Но когда жизненные ситуации оживают на полотне так реалистично и ярко, то это обстоятельство уходит на второй план, уступая место сильной эмоциональной составляющей.

То, что жанровые картины Перова не разрешили показать широкой публике, неудивительно. Никто до него не смел изображать мир духовенства в таком ключе. В частности, в работе «Проповедь в селе» перед лишенным всякого авторитета и уважения

священником на переднем плане виден дремлющий на стуле помещик, молодая жена которого без смущения флиртует с местным ловеласом. В глазах других участников проповеди читается безразличие и усталость; многие отвлекаются на болтовню и обсуждение последних новостей из газет. Только открытые сердца детей действительно слышат священника — их фигуры художник подсвечивает, создавая эффект воздушности и наделяя их некой божественностью. И все же при взгляде на картину и изображенное на ней общество любой поймет, что в судьбах этих детей мало отрадного. Смогут ли они сохранить чистоту души, несмотря на окру-



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасху. 1861. Государственная Третьяковская галерея

жающие их безразличие и разврат? Художник не дает надежды на благоприятный исход.

Пьяное духовенство среди пьяных крестьян в работе «Сельский крестный ход на Пасху» — это обличительная сатира, откровенная критика бездуховности служителей церкви и невежества народа. На картине изображен непривычный для нас крестный ход, проводящийся в пасхальную ночь вокруг церкви. Это так называемое славление на Пасху, обычай, не дошедший до наших дней. Цер-

ковнослужители вместе с другими участниками крестного хода заходили в дома крестьян с благословением и песнопениями. Хозяева домов должны были отблагодарить праздничных гостей, но на дворе стояла весна, а продовольственные запасы к этому времени мало у кого сохранялись, и поэтому в ход шел алкоголь. Результат такого паломничества после посещения нескольких селений и представил Перов.

Батюшка, потупив взор, еле стоит на ногах, но все же пытается спу-



В. Г. Перов. Чаепитие в Мытищах. 1862. Государственная Третьяковская галерея

спитесь с крыльца. Рядом с ним лежит споткнувшийся дьячок с кадилом в руке. Хозяйка приводит в чувства хозяина дома, поливая его голову водой. В центре картины изображены поющие мужчина и женщина, которые несут крест и икону Казанской Божьей Матери; оба — с опущенным взглядом. В их образах, как и, скорее всего, в голосах, нет ничего духовного. Рядом с ними идет старик, держащий икону ликом вниз, но не замечающий этого. Перов безжалостен в обличении ханжества, лицемерия и слабости духа главных героев. В левой части картины, спиной к зрителю, словно символично отрицая происходящее, изображены зажиточные крестьяне в хорошей одежде и сапогах. Их статность и осанка дают основание полагать, что это — лишь вынужденные участники шествия, отдающие дань традиции, но не одобряющие ее.

Картину критиковали за то, что художник уничтожал высокое искусство, показывая неприглядную правду жизни. Однако Перова это не смутило, и он продолжил писать произведения на социальные сюжеты. Через год было создано очередное обличительное полотно, посвященное духовенству — «Чаепитие в Мытищах» — и противопоставляющее тучного монаха-чревоугодника и инвалида войны с нищим мальчиком.

Сострадание к меньшим и слабым

Несмотря на противоречивое восприятие творчества Василия Перова, он получил золотую медаль, дающую право на заграничную поездку за казенный счет. Художник отправился

в Париж, в котором, как выяснилось позже, ему было совершенного нечего делать. «Незнание характера и нравственной жизни» французов, по его словам, лишало его возможности выбрать правильный сюжет. Он впал в тоску и там, на чужбине, пришел к более ясному осознанию того, насколько близка ему Россия, насколько он чувствителен к происходящему на родной земле и насколько бесполезен за ее границами. Он написал в академию письмо с прошением возвратиться раньше положенного срока и вскоре покинул Францию.

Дома художник с большим энтузиазмом принялся за работу. Еще одной серьезной темой в творчестве мастера стало сострадание: в работах «Тройка» и «Проводы покойника» Перов проявляет себя не только как великий художник, но и как тонкий психолог. Воздействуя на сознание зрителя, встревожив его и задев за живое, картины мастера остаются в памяти человека навсегда.

«Тройка» рассказывает о нищих детях, которые, чтобы заработать свою копейку, вынуждены тяжело работать. На салазках они тащат по гололеду огромную бочку с водой. Художник описывает историю в деталях, позволяя рассмотреть изможденные лица героев, их гнилые зубы, одежду, состоящую из лохмотьев или обносков не по размеру, и почувствовать всю тяжесть детского труда. На улице страшный холод и ветер — бочка обледенела, а на заднем плане виднеется мужчина, не удержавшийся на ногах. Ребята, словно лебедь, рак и щука, изо всех сил стараются сдвинуть груз с места. Еще один герой картины — безразличный прохожий муж-



В. Г. Перов. Тройка. 1866. Государственная Третьяковская галерея

чина, пожалевший ребят и помогающий им подтолкнуть бочку; видно, как непросто это дается даже ему, взрослому человеку. На переднем плане изображена бегущая собака — как преданный друг, она старается хотя бы таким участием поддержать бедных тружеников. Произведение исполнено в мрачной серой гамме. Детально выписаны только главные герои картины, второстепенные же изображены словно в дымке. Таким образом художник расставляет акценты в произведении.

Сохранилась легенда о том, как Перов работал над картиной «Тройка». Считается, что художник, задумав сюжет, занялся поиском моделей. И если девочку и мальчика для левой части работы он нашел

быстро, то поиск центрального героя занял время. В конце концов Перов познакомился с крестьянкой, чей сын отвечал критериям художника. Во время работы над полотном женщина поведала историю своей непростой жизни: в результате тяжелого труда и болезни умерли ее муж и все дети, кроме одного сына — ее единственной надежды и отрады.

Когда картина была окончена, ее сразу приобрел П. М. Третьяков, но какое-то время она продолжала храниться в мастерской художника. Однажды мать мальчика обратилась к Перову с просьбой продать ей картину. Художник отказал ей — денег у нее быть не могло, да и картина давно была продана. Услышав это, женщина упала



В. Г. Перов. Проводы покойника. 1865. Государственная Третьяковская галерея

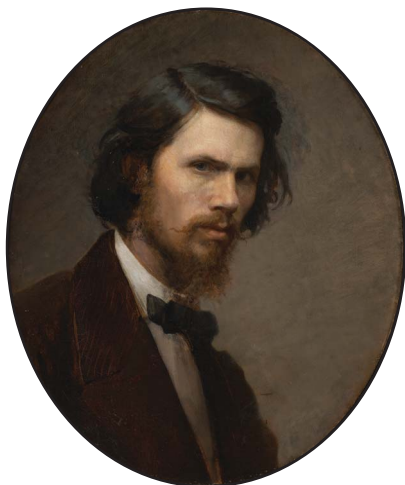
перед «Тройкой» на колени и горько зарыдала. Выяснилось, что ее сын умер.

Василия Перова глубоко потрясла эта история: одно дело, когда придумываешь сюжет, опираясь на подсмотренные факты реальной жизни, но совсем другое, когда имеешь к ним непосредственное отношение и лично знаком с героями и их судьбами. Перову было очень жаль эту женщину, но все, что он смог для нее сделать, — написать портрет ее умершего сына, таким образом почтив его память. Судьба этого портрета неизвестна.

Еще более драматична и безысходна картина «Проводы покойника». Пону-ро по сугробам плетется лошаденка, таща за собой дровни с покойником. На гробе, ссутулившись, сидит уставшая вдова. По бокам от гроба сидят дети. Мальчик, судя по бледному виду, болен, а дочка трогательно укрывает гроб, в котором покоится ее любимый отец. Осиротелая семья идет в пугающую неизвестность, в которой эхом отзывается лай небезразличной к горю собачонки.

Своей любовью к правде, погружающей в пучину человеческих страстей и горестей, Перов учит зрителя чувствовать, а значит и жить. По силе эмоций и повествовательности его картины не уступают великим литературным произведениям того времени.

3.3. Фотографически точный Иван Крамской



И. Н. Крамской. Автопортрет. 1867.
Государственная Третьяковская галерея

путешествие по России — за три года в качестве ретушера и акварелиста он объехал половину страны. А вернувшись, переехал в Петербург, где, с легкостью сдав экзамены, поступил в Академию художеств без какой-либо специальной подготовки.

Крамской был не только невероятно одаренным художником, но и исключительно трудолюбивым человеком. В годы ученичества, чтобы заработать себе на жизнь, он устроился в одно из первых фотоателье в России, основанное Андреем Деньером. Сам Деньер был выпускником академии и очень кропотливо относился к своему делу — грубая, примитивная обработка фотоснимков его не устраивала. Именно поэтому он и привлек Крамского к художественному оформлению фотографий — начинающий живописец справлялся с этой ролью настолько блестяще, что вскоре получил прозвище «бог ретуши».

«Бог ретуши»

Ивану Николаевичу Крамскому повезло получить совершенно уникальный, даже удивительный опыт в сфере живописи еще до того, как он попал в стены Академии художеств. Будучи родом из уездного городка Острогожска Воронежской губернии, в 15 лет он поступил учеником в иконописную мастерскую, а в 16 познакомился с харьковским фотографом, снимавшим войсковые учения. С ним Крамской отправился в долгое

После знаменитого Бунта четырнадцати и выхода из академии Крамской стал одним из ключевых идеологов нового искусства и едва ли не главным действующим лицом в культурной жизни страны. Под его предводительством начала свою работу Артель художников, а затем, совместно с Г. Мясоедовым, он стал организатором первой выставки Товарищества передвижных выставок.

Несмотря на прогрессивные взгляды в искусстве, в жизни Крамского нельзя было назвать страстным революционером. Он принимал решения взвешенно и обдуманно, никогда не спеша с выводами. Об этом свидетельствует интересный факт из взаимоотношений И. Н. Крамского и И. Е. Репина, с которым они встретились в Академии художеств. Крамской тогда готовился к выпуску и вел занятия у начинающих художников, а Репин только начинал свое обучение.



И. Е. Репин. Автопортрет. 1920. Музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты»

После Бунта четырнадцати их пути могли бы разойтись, но они сохранили теплые отношения, и Репин продолжал советоваться с Крамским по поводу своих работ на протяжении всего обучения. Самое интересное, что Репин, будучи на тот момент студентом, посещал мероприятия Артели — по сути, противников Академии художеств. Крамской никогда не ставил перед своим подопечным вопрос об уходе из учебного заведения и не ждал от него этого решения. Имея за спиной классическое образование, он, как педагог, понимал, что масштаб таланта Репина позволит ему взять из классического подхода луч-

шее, не потеряв при этом свой собственный стиль.

Репин присоединился к Товариществу передвижных выставок в 1878 году, будучи уже известным художником благодаря работе «Бурлаки на Волге». Крамской воспринял его идею о вступлении в товарищество с энтузиазмом: «Знаете ли вы, какое хорошее слово вы написали: «Я ваш». Это слово вливает в мое измученное сердце бодрость и надежду. Вперед!»

Говоря об измученном сердце, Крамской не лукавил. Несмотря на счастливый брак, сложившуюся личную жизнь и состоявшуюся карьеру, он всегда мыслил более масштабно, продолжая искать ответы на вечные вопросы. Критично он замечал, что «личное счастье не наполняет жизни».

Время шло, и расстановка сил в художественной сфере менялась, менялся и сам Крамской. Он призывал соратников по ТПВ продолжать развитие искусства и не исключал возможности объединения с Академией. В ответ на свои прогрессивные взгляды он часто слышал лишь злую критику, а также обвинения в «неискренности» работ и «предательстве» идеалов — и все потому, что Крамской принял заказ на выполнение портретов членов царской семьи. Говорили, что он погряз в роскоши и стал излишне модно одеваться. «От меня почти все отвернулись... я чувствую себя оскорбленным», — сокрушался он в конце жизни. Сердце начало болеть, и лечение оказалось не в силах помочь.

Иван Николаевич Крамской умер за работой у мольберта, навсегда

оставшись образцом смелости, решительности и искренности для будущих поколений художников.

«И был он там сорок дней»

Сложные эмоции Крамской переживал лишь с помощью искусства. Когда в его семье случилось горе — смерть младшего сына (всего в семье Ивана Николаевича и его супруги Софии Николаевны было шестеро детей, двое из которых умерли в детстве), — художник принялся за работу. Только в ней он мог найти спасение. Картина «Неутешное горе» — самая личная в наследии художника. Около нее

невозможно находиться. Ее тяжело рассматривать, ведь душераздирающая боль несчастной матери, стоящей около детского гробика, откликается ноющей болью в сердце любого зрителя. Третьяков сомневался, стоит ли покупать эту картину, но, осознав, что другого покупателя она не найдет, принял решение приобрести ее для своей коллекции.

В главной героине узнаваемы черты супруги художника. Проживая личную драму, Крамской писал эту картину долго и мучительно. На первых вариантах произведения женщина сидела у катафалка, на более поздних — на стуле, а в итоговом варианте — надела траурное платье и встала в полный рост. Ее величественный и трагичный образ усиливает ощущение трагедии и безысходности. Детально выписан также и продуманный интерьер дома, уют которого навсегда нарушен с уходом младшего члена большой и дружной семьи.

Но если «Неутешное горе» повествует о личных переживаниях, то с помощью произведения «Христос в пустыне» Крамской поднимает общечеловеческий вопрос выбора.

Вся работа над картиной — от разработки эскиза до итогового варианта — заняла у художника около 10 лет. Некоторые варианты были откровенно неудачными, но, по воспоминаниям художника, в один день к нему словно пришло озарение — он увидел глубоко задумавшегося человека, и образ наконец сложился: дело оставалось за техникой. В одном из писем писателю В. Гаршину Крамской писал:



И. Н. Крамской. Неутешное горе. 1884.
Государственная Третьяковская галерея



И. Н. Крамской. Христос в пустыне. 1872. Государственная Третьяковская галерея

«Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не уступать ни шагу злу. Я написал бы, «быть или не быть». Это не Христос, то есть я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».

В этих словах художник подчеркивал, что не ставил цель проиллюстрировать евангельский сюжет; он хотел порассуждать о сложности выбора жизненного пути, к которому нужно прийти вопреки искушениям и соблазнам.

Картина кажется ожившей за счет приемов фотореализма — совершенно точного воспроизведения действительности. В этом художнику помог его опыт работы ретушером в фотоателье. Камни пустыни настолько реалистичны, что при взгляде на них кажется, будто физически ощущаешь их неровную поверхность.

Огненная заря на светлом небе извещает о начале нового дня — и о необходимости сделать выбор. Художник пренебрегает мелкими деталями в одежде, акцентируя внимание зрителя на лице Христа и его стиснутых руках — в них отражена внутренняя борьба человека в момент принятия судьбоносного решения. Уставшие

и кровоточащие ноги Иисуса рассказывают о долгом и непростом проделанном им пути.

Сюжет искушения был не таким популярным в изобразительном искусстве, как другие евангельские сюжеты. Новаторство Крамского в том, что он первым после популяризации реализма изобразил Христа реальным человеком. Впоследствии эту тему развили в своем творчестве и другие художники, такие как В. Д. Polenov и И. Е. Репин.

✧ «И был Он там в пустыне сорок дней, искушаемый сатаной, и был со зверями; и Ангелы служили Ему» (Евангелие от Марка 1:13).

Самый скандальный портрет

Современниками Крамской воспринимался в первую очередь как выдающийся портретист. Он создал десятки портретов художников-передвижников (В. Перова, И. Шишкина, К. Савицкого и многих других), а также по заказу П. М. Третьякова написал целую галерею портретов писателей.

Самым узнаваемым портретом этой серии является портрет Л. Н. Толстого, написанный в Ясной Поляне. Лев Николаевич из-за присущей ему скромности долго отказывался позировать, но «уговорился», благодаря чему Крамскому удалось создать глубокий психологический портрет человека с пронзительным взглядом. В год написания картины писатель как раз начал работу над «Анной Карениной», и есть основания полагать, что прообразом появившегося в конце романа художника Михайлова является Иван Николаевич Крамской.



И. Н. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873.
Государственная Третьяковская галерея



И. Н. Крамской. Неизвестная. 1883.
Государственная Третьяковская галерея

Однако, несмотря на множество именитых моделей, самой знаменитой работой кисти художника и, без преувеличения, самым знаменитым женским портретом в русском искусстве XIX века является «Неизвестная». Туристы скупают открытки и магниты с ее изображением, а иностранцы го-

ворят, что в образе этой героини слились воедино самые прекрасные черты русской женщины — внутренняя сила, красота и уверенность в себе. Но что на самом деле прячется за образом роковой красавицы? Художник оставил множество загадок, и исследователи искусства до сих пор увлеченно пытаются их разгадать.

В день премьеры картины произошел скандал. По легенде, публика очередной выставки передвижников разделилась на два лагеря. Одни, пораженные красотой героини Крамского, подхватили художника и понесли на руках, требуя назвать имя таинственной девушки. Другие же испытали чувство неловкости и стыда — картина показалась им совершенно неприличной.

Дело в том, что по правилам этикета того времени девушка не могла путешествовать в открытом экипаже одна — допускалось сопровождение или старшей женщины, или мужчины-родственника. Кроме того, бросается в глаза роскошный наряд героини — бархатная шляпка с подвитым страусиным пером, пальто, украшенное соболем, элегантная муфта, перчатки из тончайшей кожи и золотые браслеты, — но в то время одеваться подобным образом считалось дурным тоном. Непредсказуемость экономической ситуации в стране спровоцировала смену вектора в моде — покупки роскошных вещей остались в прошлом, и хорошим вкусом отныне считался наряд не по последней, а предпоследней парижской моде. У «Неизвестной» же — все напоказ и напере-

кор негласным правилам общества! Неужели перед взволнованной публикой, столпившейся перед новой картиной Крамского, предстала куртизанка, дерзко и свысока смотрящая на всех недоброжелателей?

Крамской не дал ответа на вопрос, кто же являлся прототипом героини, так взволновавшей публику. Ни в письмах, ни в воспоминаниях его современников нет даже намек на раскрытие этой тайны, но тем не менее существует несколько предположений, заслуживающих внимания.

Некоторые из приближенного круга художника говорили о сходстве «Неизвестной» с дочерью Крамского Софьей и его племянницей Людмилой. Но любой, кто знал о трепетном отношении Крамского к семье, понимал, что эти предположения беспочвенны.

История еще одной предполагаемой модели для «Неизвестной» кажется более реалистичной и по прототипу героини, и по сюжету. Некая Матрена Савишна обладала чертами лица, схожими с героиней портрета. Она работала горничной у тетки Бестужева — приятеля Крамского. Бестужеву приглянулась черноволосая девушка, и он взял ее в жены. Однажды, когда Крамской был у них в доме с визитом, в коляске с прогулки явилась Матрена. Она рассказала, что видела ту самую тетку Бестужева, которой раньше прислуживала. На вопрос, говорила ли она с ней, та надменно ответила, что и здороваться не стала.

Но чаще всего при упоминании «Неизвестной» искусствоведы вспоминают другую, весьма трагичную историю, которую также знал и Иван Крамской.

Варвара Ильинична Туркестанова (из древнего рода Туркистанешвили) — красивая и образованная женщина, бывшая фрейлиной императрицы Марии Федоровны и фавориткой Александра I. Несмотря на любовную связь с императором, княжна влюбилась в 24-летнего князя Владимира Голицына. Это были сомнительные отношения — чувства 42-летней Туркестановой вопросов не вызывали, но вот о князе — большом любителе женщин — ходили слухи, что он заключил пари, пообещав любыми способами добиться расположения княгини. Когда женщина забеременела и родила

дочку, в народе стали говорить, что ребенок незамужней фрейлины связан с императором. При дворе разразился скандал и, не выдержав напора, Варвара Ильинична приняла яд, который действовал в течение двух недель, мучительно убивая женщину. Смерть фрейлины императрицы потрясла весь высший свет. Родившейся девочке дали фамилию Голицына, в чьей семье она затем и воспитывалась. Некоторые полагают, что, когда Крамской увидел медальон с портретом Варвары Ильиничны и узнал эту историю, это вдохновило его на создание знаменитого шедевра.

Но кем бы ни была эта девушка, гордо смотрящая на нас с портрета, куртизанкой или княжной, ее образ мало кого оставляет равнодушным: кого-то восхищает ее красота и сила, а кто-то ненавидит ее за надменный взгляд. Важнее всего, что Крамской решил задачу художника — создал первый социальный портрет личности, готовой бросить вызов обществу и заявить о себе.

3.4 Лиричные пейзажи Алексея Саврасова



В. Г. Перов. Портрет А. К. Саврасова. 1878.
Государственная Третьяковская галерея

Великий педагог

Алексей Кондратьевич Саврасов был одаренным подростком, успешно закончившим Московское художественное училище живописи, ваяния и зодчества, а потому слава пришла к нему довольно быстро. Биография художника не так интересна — его произведения могут рассказать о нем гораздо больше. Рассматривая работы кисти мастера, понимаешь, что за этими изображениями природы, обладающими безусловной национальной осо-

бенностью, стоит чувствительная душа пронизательного человека.

Саврасов был очень деятельным человеком — участвовал в создании Товарищества передвижных выставок, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, работал над созданием учебника по рисованию, а также посещал тематические события в Европе, такие как Всемирная выставка в Париже.

Важным делом его жизни стало участие в Московском обществе любителей художеств, которое пропагандировало искусство и помогало художникам найти средства для поездок за границу. Одним из проектов Общества стала перевозка картины А. Иванова «Явление Христа народу» в Москву. Алексей Саврасов и здесь принял активное участие.

«А. К. был огромного роста и богатырского сложения. Большое лицо его носило следы остатка оспы. Карие глаза выражали беспредельную доброту и ум. Человек он был совершенно особенной кротости. Никогда не сердился и не спорил. Он жил в каком-то другом мире и говорил застенчиво, робко, как-то не сразу, чмокая, стесняясь».

К. А. Коровин

«То было давно... там... в России»

Будучи под протекцией Общества, художник отправился на выставку в Лондон, а на обратном пути совершил путешествие по Европе. Долше всего он задержался в Швейцарии — именно там, среди живописных видов Альп, его стиль приблизился к реализму. Слово озарение, ему пришла идея о том, что природа самодостаточна в своей выразительности, и художественные «приукрашивания» ей ни к чему. Художник вернулся на родную землю с совершенно новым взглядом на привычные вещи.

В это время студенты, прошедшие академическую школу, создавали идеализированные пейзажи, напоминающие театральные кулисы — в них не было жизни. Саврасов стал первым русским художником, который перенес на холст увиденный мотив природы без излишней «адаптации» к прави-

лам. Один из первых опытов такого подхода — картина «Сельский вид», написанная в Подмоскowie. На фоне бескрайней естественной равнины раскинулись яблоневый сад и пасака. Голые ветки деревьев, выделяющиеся из общей гармонии цветущих яблонь и жемчужного закатного света, выдают в художнике стремление не украшать природу, а подражать ей.

Новаторство художника было оценено по достоинству, и уже в возрасте 27 лет он возглавил пейзажную мастерскую в Училище живописи. На этой должности он прослужил почти четверть века, подготовив целую плеяду выдающихся художников, среди которых И. И. Левитан и К. А. Коровин. Преподавание стало для Саврасова совершенно особенной деятельностью, в которой он не только умел щедро делиться знаниями и талантом,



А.К. Саврасов. Сельский вид. 1867. Государственная Третьяковская галерея



А. К. Саврасов. Радуга. 1875. Русский музей

но и, что было куда важнее, мог вдохновлять горящие сердца начинающих художников.

«Ступайте на природу, — говорит он нам. — Там — красота неизъяснимая. Весна. Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить. Если нет любви к природе, то не надо быть художником, не надо».

К. А. Коровин

«То было давно... там... в России»

Саврасов призывал своих учеников избегать стен душных мастерских и учебных классов и, как только по-

является такая возможность, бежать на природу. В этом стремлении к пленэру, к попытке перенести на картину красоту и мерцание бликов дневного света, узнается манера французских художников-импрессионистов. Но тогда импрессионисты только начинали свой путь, и о них мало кто знал. Саврасов по наитию собственной души пришел к похожему мировоззрению: его картины словно оживают на наших глазах.

Саврасовская манера, безусловно, приобрела национальный оттенок. В его пейзажах раскрылась вся полнота красок природы и климата средней полосы России, все оттенки ее переменчивых состояний.

Интересно, что художник не стремился запечатлеть красоту ярких солнечных дней или цветущих кустов сирени и роз. Он выбрал более деликатную, «тихую» прелесть сложных и словно более лиричных состояний природы.

Примечательна его работа «Радуга», при взгляде на которую в глубокой послегрозовой тишине слышатся шаги крестьянки и постукивание ведер о коромысло. Отдыхает напитанная водой земля, а неказистая деревянная лестница и покосившиеся домики в общем композиционном контексте картины выстраивают дорогу к светлым небесам. Радуга, не выделяясь из общей цветовой гаммы произведения, выдержана в приглушенных оттенках, что придает атмосфере произведения особую, почти божественную красоту.



А.К. Саврасов. Зима. 1870-е. Самарский музей

Лирична на полотнах Саврасова и зима. Снежная, морозная, угрюмая и тихая, закутавшая крестьянские избы и деревья в высокие снежные покровы, она словно хранит в себе какую-то важную тайну человеческого бытия. Художник не боялся «некрасивых» деталей: покосившиеся деревья с раскиданными по белоснежному снегу сухими ветками, старые заборы — все это приобретало в работах А. К. Саврасова совершенно особую поэтичность.

«Грачи» и начало конца

«Грачи прилетели» — самая узнаваемая картина художника. Часто посетители Третьяковской галереи стараются подойти к произведению максимально близко, чтобы рассмотреть детали, но в данном случае необходим про-



А. К. Саврасов. Грачи прилетели. 1871.
Государственная Третьяковская галерея

типоволожный подход. Если отойти от картины на 5–7 метров, складывается ощущение, что смотришь в открытое окно, из которого веет морозной прохладой. Работая над этим полотном, Саврасов достиг вершины своего мастерства. Он словно выписал световоздушную среду, наполнив картину кислородом.

Картина создавалась в непростой момент жизни художника. Тучи над ним начинали сгущаться: пейзажи не покупали, а критики исправно подливали масла в огонь. Саврасов с женой — сестрой знаменитого археолога и искусствоведа Карла Герца — Софьей Павловной Герц жили на казенной квартире от училища, а потому художник непрерывно чувствовал себя обязанным. Да и в личной жизни гармонии не сложилось: Софья Павловна требовала от мужа пересмотреть отношение к творчеству и писать более коммерческие сюжеты — денег семье катастрофически не хватало. Кроме этого, над ними словно висело проклятие — новорожденные дети умирали в младенчестве, серьезно подрывая здоровье женщины.

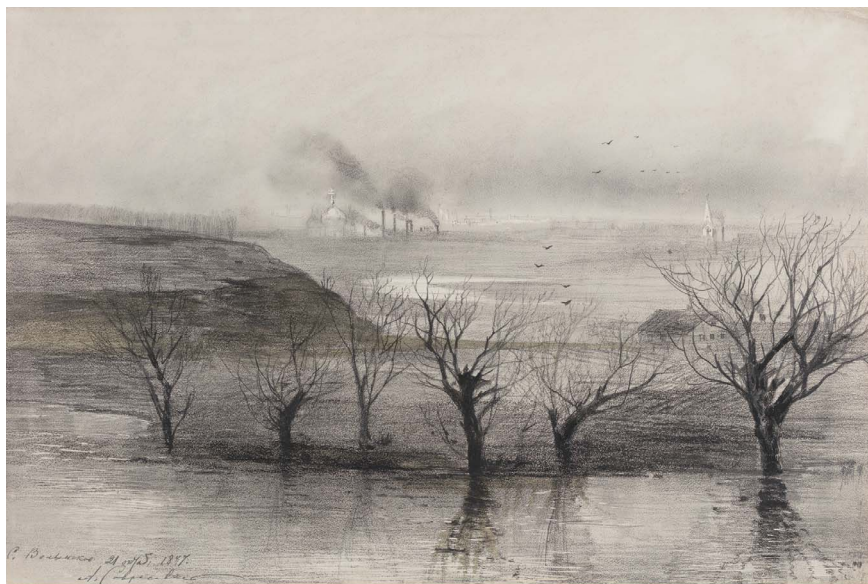
Неожиданно Саврасов получил от Третьякова заказ на исполнение рисунков и картин зимних пейзажей Волги. Рискуя потерять работу, он оставил училище на полгода и отправился в давно любимые им места. Супруги провели зиму в Ярославле, где в феврале у них случилась трагедия — новорожденная дочь художника умерла, а супруга слегла с тяжелой болезнью. Все это настолько обострило тяжелое эмоциональное состояние и без того чувствительного художника, что он действительно стал видеть мир

иначе — глубже, яснее. Ранней весной он отправился в село Молвитино (ныне Сусанино, что в Костромской области), где и «увидел» своих грачей.

Художнику удалось погрузить зрителя в свой пейзаж настолько, что, находясь рядом с ним, невольно чувствуешь слепающую белизну яркого весеннего света, отражающегося на последнем подтаявшем снегу, дивисься высоте бескрайнего голубого неба, чувствующего приближение весны, и ощущаешь всем телом промозглый холод коварной погоды. Вид, выбранный для этого произведения, настолько непритязательный, что в этой искренней простоте начинаешь различать особое очарование. Здесь все настоящее: и кривые березки, и простые дома, и давно не реставрированная церковь. И в каждом изображенном объекте — своя история и своя душа.

В картине все живет, дышит и ждет тепла — и прилетевшие грачи, и жители дома, затопившие печь (в трубе виднеется дым), и сама природа, готовая скинуть с себя последние оковы снега. Художник показывает переломный момент возрождения, предчувствие весны. Еще немного, и с приходом тепла этот вид заиграет совсем иными красками. Если представить этот пейзаж летом, можно быть уверенным — он вызовет совсем иные чувства. Но сила Саврасова в том, что он открывал зрителю красоту в самых неожиданных моментах жизни.

Сильнейшее творческое вдохновение сменилось личностным кризисом. Художник страдал страшным, губительным пьянством. В его жизни не было праздника — пил от страдания, горя



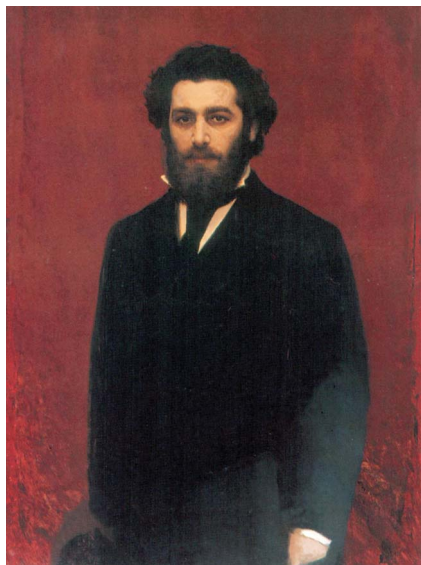
А. К. Саврасов. Пейзаж. Село Волыньское. 1887. Государственная Третьяковская галерея

и одиночества. В какой-то момент, не выдержав, жена забрала детей и переехала в Петербург. В училище какое-то время терпели его запои, но в итоге все же уволили и попросили освободить квартиру. Так академик живописи и великий педагог превратился в обычного бродягу. Его встречали на улицах старые приятели и ученики, приводили домой, кор-

мили, одевали — он в благодарность писал картину, часто повторяя излюбленный мотив «Грачей». Чем дальше в бездну, тем темнее становились его работы и по использованным оттенкам, и по силе таланта (как, например, в картине «Пейзаж. Село Волыньское»). Он умер в больнице для бедных. За его гробом шли бродяги и художники.

И все же, вопреки страшной человеческой трагедии, Алексей Кондратьевич Саврасов стал одним из первых русских пейзажистов реалистического искусства, который научился воспевать лиричную красоту природного естества без каких-либо дополнений и прикрас.

3.5 Магия Архипа Куинджи



И. Н. Крамской. Портрет А. И. Куинджи. 1870-е. Научно-исследовательский музей Российской академии художеств, Санкт-Петербург

Очень добрый человек

Судьба Архипа Ивановича Куинджи могла бы стать основой для романа о сильном, трудолюбивом и благородном человеке. Будущий художник родился в Мариуполе, в семье грека-сапожника, но уже в три года мальчик остался сиротой. Его отправили на воспитание к родственникам, где маленький Архип стал членом большой семьи, но, к сожалению, особого

внимания ему не уделяли. Мальчик не получил системного образования — он почти не умел читать и писать и впоследствии так и не приобрел интереса к этим занятиям. Став старше, он принялся пасти гусей; казалось, что его судьба предрешена. Но Куинджи спасла мечта. Он обожал рисовать и решил непременно стать художником. Никаких преград к исполнению этой цели для него не существовало. Он вырос необычайно трудолюбивым человеком и все сложности воспринимал по-философски мудро.

«Жизнь Куинджи — это сплошная борьба за намеченный им план, за выполнение его цели».

Я. Д. Минченков (из книги «Воспоминания о передвижниках»)

Узнав, что в мастерскую И. К. Айвазовского в Феодосии принимают учиться начинающих художников, Куинджи в скором времени отправился в путь, полный уверенности в своих силах и возможностях. О том, как сложились взаимоотношения двух, как доказало время, великих мастеров, мнения историков расходятся. Исследователи творчества Айвазовского с гордостью отмечают, что из учеников мариниста вышел один из самых замечательных русских пейзажистов. Биографы А. И. Куинджи настроены более скептически и утверждают, что Айвазовский не ценил талант молодого человека и поручал ему лишь подносить кисти, что строптивого Куинджи категорически не устраивало, из-за чего тот и покинул мастерскую.

Следующей целью начинающего живописца стало поступление в Импера-

торскую Академию художеств. Куинджи дважды не прошел вступительные испытания, но все же сумел добиться права посещать курсы вольнослушателей. В итоге он получил диплом внеклассного художника, который давал право заниматься делом всей его жизни.

Самобытный и узнаваемый живописный почерк Куинджи вскоре был замечен и высоко оценен — его картины пользовались большим спросом. Но для уверенности в завтрашнем дне этого было недостаточно. Переживший много лишений в детстве, Куинджи решил, что никогда не должен нуждаться в средствах. Занятия живописью таких гарантий дать не могли, а потому предприимчивый молодой человек начал вкладывать деньги, заработанные на продаже картин, в приобретение земли и очень в этом преуспел. Жил художник-коммерсант очень скромно и привычку ограничиваться малым в пользу более масштабных дел сохранял до конца жизни.

Поддавшись веянию моды, А. И. Куинджи вступил в Товарищество передвижных выставок, однако быстро понял, что критический реализм ему не близок. Рамки передвижничества оказались слишком тесными для мастера, черпающего вдохновение в красоте природы, ее состоянии и цвете. Официальным же поводом для выхода из Товарищества послужила разгромная статья о творчестве художника, в которой, помимо прочего, говорилось, что Куинджи «перезеленяет» свои картины. Автор был анонимным, но вскоре выяснилось, что им оказался коллега по передвижничеству, и вопрос дальнейшего сотрудничества был снят. В творчестве пейзажиста наступил этап полной свободы.

Куинджи путешествовал по Европе, где вдохновлялся творчеством импрессионистов, а затем вернулся в Россию и оказался покорен красотой Эльбруса. Все свои впечатления художник бережно переносил на холсты.

Личная жизнь мастера сложилась благополучно, хотя этому предшествовал долгий путь. Возлюбленная Куинджи, Вера, была родом из зажиточной семьи, которая не позволила бы ей выйти замуж за нищего художника. Однако девушка была решительно настроена дожидаться Архипа Куинджи и потому уверенно отказывала всем, кто приходил к ней свататься. Время показало, что она сделала правильный выбор: в один прекрасный день на пороге ее дома появился Куинджи — успешный художник и заработавший состояние коммерсант. У родителей не было причин отказать в благословении паре влюбленных. Их брак был основан на глубокой взаимной симпатии, уважении и дружбе. Несмотря на то, что детей у них не было, супруги вместе занимались творчеством — Куинджи допускал жену до своей «святыни», позволяя смешивать краски. Также они вместе увлекались музыкой — он играл на скрипке, а она — на фортепиано.

Супруга поддерживала художника и в его благотворительной деятельности, которая в один момент стала едва ли не главным делом его жизни. Семья жила скромно, так как все их средства шли на помощь начинающим художникам — талантливым Куинджи помогал в стажировке за границей, а больных направлял на курорты и лечение.

«Еще в начале его художественной деятельности, когда у него был ничтожный заработок, произошел такой случай. Куинджи оставил себе на лето, на переезд на дачу, четырех рублей. В это время к нему обратился товарищ-передвижник за помощью на уплату за право учения своих детей. Куинджи говорит своей жене: «Без дачи мы можем обойтись, проживем лето в Питере, а вот детей товарища могут выгнать из гимназии, надо не допустить этого», — и отдал деньги, а сам на дачу не поехал».

Я. Д. Минченков, из книги «Воспоминания о передвижниках».

Кроме необыкновенной щедрости, Куинджи отличала доброта. Его слабостью была любовь к птицам. Каждый день, ровно в 12 часов, он выходил на крышу дома, и с выстрелом пушки в Петропавловской крепости к нему со всего города слетались птицы, которых он кормил зерном. Если он видел, что птица попала в беду, то никогда не проходил мимо. Подбирал на улице больных и замерзших воробьев, галок, ворон, а затем лечил и выхаживал. Жаловался на свою жену: «Вот моя старуха говорит: с тобой, Архип Иванович, вот что будет — приедет за тобой карета, скажут, там вот на дороге ворона замерзает, спасай. И повезут тебя, только не к вороне, а в дом умилишенных».

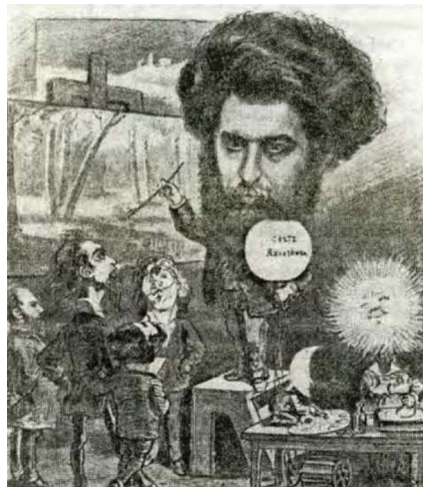


А. И. Куинджи. Лунная ночь на Днепре. 1880. Русский музей

Лунная ночь и 30 лет тишины

Настоящая слава пришла к художнику вместе с картиной «Лунная ночь на Днепре». Картина представляет собой ночной пейзаж, в котором под магическим светом луны привычные дома, поля, растения и река приобретают совершенно фантастический вид. Художнику приснился сон, в котором он увидел, как нужно представить произведение зрителям. Он решил устроить выставку одной картины, на которой, практически в полной темноте, перед зрителями предстала «Лунная ночь на Днепре».

Художник оказался первым, кому пришла в голову мысль организовать подобную выставку, и это стало поистине грандиозным событием. Желающих попасть на нее было так много, что



А. И. Лебедев. Дружеский шарж «А. И. Куинджи. Свет Яблочкова». Обложка художественно-юмористического журнала «Стрекоза» (1879, № 11, 18 марта). Государственная публичная историческая библиотека России, Москва

билеты раскупили в мгновение ока. Мероприятие произвело фурор. Те, кто видел картину воочию, говорили, что художник наверняка может общаться с Богом, иначе нельзя объяснить, как он сумел передать истинный лунный свет! Другие, более скептически настроенные зрители, отмечали хитрость автора: они предполагали, что Куинджи сделал в полотне отверстие и поместил за холстом лампочку с электрическим светом — только так можно было, по их мнению, объяснить свечение, исходящее от картины. Эта версия была проиллюстрирована шаржем на художника, опубликованным в одной из газет.

Еще одной популярной версией стала идея о секретном составе красок, подсказанном Куинджи его приятелем, химиком Д. И. Менделеевым. Вероятно, так и было, ведь иначе сложно объяснить, почему картина так быстро теряет первоначальный вид — можно заметить, как качество и яркость красок угасает с каждым годом.

На выставке «Лунной ночи» Куинджи обратил внимание на нарядного мужчину, который поинтересовался, сколько может стоить такая картина. Художник был не готов к этому вопросу, а потому ответил просто: «Очень много». Мужчина попросил уточнить сумму, и тогда художник сказал первую пришедшую в голову сумму — 5000 рублей — огромные по тем временам деньги! «Оставьте эту картину за мной», — попросил мужчину. Им оказался великий князь Константин Романов. Так картина художника оказалась в семье императора.

Константин Романов настолько полюбил это произведение, что практически никогда с ним не расставался — даже брал его

с собой в долгие морские путешествия. К сожалению, это пагубно повлияло на картину. Великого князя часто уговаривали пощадить произведение, и однажды за него вступился даже И. С. Тургенев, но хозяин настаивал на своем.

Картина «Лунная ночь на Днепре» принесла Куинджи небывалую славу и успех, и неудивительно, что она стала одной из любимых картин самого художника. Он сделал с нее несколько авторских копий, которые можно увидеть в разных музеях России.

В 40 лет Куинджи понял, что отдал публике все, на что была способна его душа. Наступило время смятений — он боялся потерять признание, стать неинтересным, исписавшимся художником. Он говорил: «Художник, как певец, должен выступать на выставках, пока у него голос есть. А как только голос спадет — надо уходить, не показываться, чтоб не осмеяли». Куинджи принял главное решение в своей жизни — ушел в добровольное творческое затворничество, в котором хоть и продолжал писать картины, но отказывал желавшим выставить их, пока он жив.

Куинджи был колоритным человеком и, как вспоминали современники, производил впечатление могучего богатыря. Крупного коренастого телосложения, с объемной гривой черных выщипанных волос и громким голосом, он привлекал внимание не только внешностью, но и страстной влюбленностью в жизнь. Когда стало болеть сердце, он сокрушался и глубоко страдал — хотелось жить, но здоровье подводило.

Его не стало в 68 лет. Как он и завещал, следом открылись его посмертные выставки — в Москве и Петербурге. Посетители отметили, что Куинджи оказался прав, предрекая, что не сможет оправдать ожидания после оглушительного успеха «Лунной ночи». Говорили о том, что он стал повторяться в сюжетах и приемах. Многие художественные методы живописца публике были непонятны — однако дело было лишь в том, что они опередили свое время.

Все свое состояние Архип Иванович Куинджи завещал Обществу художников, названому после этого жеста в его честь (Куинджевское общество), а супруге была назначена ежемесячная пенсия.

Бог света

В своем творчестве Архип Иванович Куинджи выступал исследователем природных явлений. Огненные закаты, жар полуденного солнца, лунная ночь и горные вершины — все это стало для художника не только неиссякаемым источником вдохновения, но и возможностью расширения художественных горизонтов. Через многократное повторение одного и того же явления в картинах он, с одной стороны, добивался максимального сходства с природой, а с другой — всегда находил и фиксировал что-то настолько новое, что даже для привыкших к родным местам людей могло стать настоящим открытием. Куинджи дарил зрителям возможность любоваться переменчивым моментом природы в застывшем состоянии, и это созерцание совершенства служило для человека путем к познанию настоящей красоты.

Важнейшим новаторским открытием Куинджи стала беспредметность (или абстрактность), которую он рассмотрел у самой природы, опередив в этом коллег-абстракционистов (Василия Кандинского и других) почти на 30 лет. Если И. И. Шишкин умело создавал детальные образы деревьев, растений и фактуры земли, то Архип Иванович, напротив, писал картины, в которых главным был локальный цвет. Так он создавал на полотне особый мир, стимулирующий работу фантазии и позволяющий додумывать детали.

Например, на первый взгляд кажется, что в картине «Пейзаж. Степь» лишь две полосы цвета — белая и зеленая. Но, сфокусировавшись, погрузившись в работу, мы начинаем чувствовать красоту раннего летнего утра, запах напитанной росой земли и прохладу влажной и холодной травы, утопающей в тонкой вуали утреннего тумана и абсолютной тишине. В этом особый дар

Куинджи — создавать монументальные по красоте и силе воздействия образы при минимальном количестве деталей.

Но не все картины мастера столь созерцательны. Некоторые из них, напротив, могут вызывать чувство тревоги, и в этом заключается еще одна грань новаторства художника. Он стал первым в России предвестником течения, которое получит популярность в начале XX века — экспрессионизма.

Экспрессионизм — течение в европейском искусстве, активно развивавшееся в начале XX века. Одной из основных задач художников-экспрессионистов было вызывание у зрителя сложных чувств и эмоций. Каждый из художников использовал свои уникальные художественные методы, чтобы создать произведение, цепляющее зрителя «за живое». Создающие чувства тревоги и безысходности,



А. И. Куинджи. Березовая роща. 1879. Государственная Третьяковская галерея

картины художников-экспрессионистов стали отражением сложных социально-экономических событий начала века и предвестниками Первой мировой войны. Одним из основоположников течения считается норвежский художник Эдвард Мунк и его работа «Крик».

Как и смелые экспрессионисты, Куинджи влияет на наше подсознание через яркие образы природы — мы поглощены цветом, ощущаем жар солнца. Но это — больше, чем созерцание солнца; это — буря эмоций, вызванная в человеке цветом. Сюжет в таком случае отходит на второй план, уступая место более сложным эмоциям.



А. И. Куинджи. Север. 1879. Государственная Третьяковская галерея

Еще одна особенность творчества Архипа Куинджи — любовь к резким и смелым цветовым контрастам и ярким локальным цветам. Например, в картине «Березовая роща» мы наблюдаем абсолютное равноправие света и тени как природных явлений, которые художник словно нарочно сталкивал в своих работах, создавая совершенный баланс.

Не менее важная тема творчества художника — воздушная среда. Во многих пейзажах, и в частности в картине «Север», он изображал местность лишь в нижней части полотна, вместо этого все силы потратив на то, чтобы воссоздать ощущение обилия воздуха, выписывая «пустоту пространства» и многоплановость, утопающую в дымке. Используя необычный ракурс, он словно парит над землей, являясь внешним свидетелем происходящего — жизни природы.

Поздние работы художника наполнены мистицизмом и религиозностью. Недаром именно среди его учеников нашло особый отклик и развитие такое направление, как космизм, проповедующее новое восприятие реальности (в частности в творчестве Николая Рериха). Идея космизма заключается не просто в принятии бренности скоротечной жизни, но и в осознании совершенства вселенной.

Когда друг художника Дмитрий Иванович Менделеев совершил путешествие на воздушном шаре, он отметил, что «видел то, что обычно видит Куинджи». Действительно, когда мы находимся над землей, все детали представляются локальным цветом, как их и показывает нам великий художник.

Куинджи, безусловно, обладал особым чутьем: световые и цветовые «спецэффекты» природы в его произведениях — это не только сами пейзажи, но и их энергетическая составляющая.

Уходя в добровольное затворничество, художник понимал, что от него ждут сверхъестественных открытий. На протяжении всех 30 лет он продолжал попытки повторить успех, но все-таки оставил это право своим ученикам.

Архип Иванович Куинджи стал мостом между классическим пониманием живописи эпохи реализма и новым направлением, благодаря которому искусство становилось не только отражением реальности (неважно, прошлой или настоящей), но и воплощением душевных исканий. Новаторство художника остановилось где-то посередине — между живописью и теологией.

3.6. Русская земля Ивана Шишкина



А. П. Боголюбов «Фотографический портрет И. И. Шишкина». Саратовский художественный музей имени А. Н. Радищева, Саратов

Могучий и печальный богатырь

Ивана Ивановича Шишкина можно справедливо назвать самым известным русским пейзажистом. Его картина «Утро в сосновом лесу» уже стала хрестоматийной для нескольких поколений благодаря этикетке знаменитых шо-

коладных конфет «Мишка косолапый». Но в этом, казалось бы, счастливом для любого художника случае скрыто и определенное коварство. Шишкин воспринимается многими в первую очередь как автор знаменитых мишек, однако величина творческой личности художника в разы значительнее. Сила Шишкина, конечно же, не в мишках, а в том, что он первым сумел уместить на своих полотнах масштаб русской земли, красоту ее природы и показать это с таким захватывающим размахом.

После блестящего окончания Императорской академии художеств Шишкин отправился на стажировку в Европу, благодаря чему много времени провел в Швейцарии и Германии. В Дюссельдорфе он оттачивал технику в мастерских местных мастеров и преуспел в этом настолько, что некоторые искусствоведы до сих пор относят ранние произведения художника к дюссельдорфской школе живописи.

И все же на европейских просторах Ивану Шишкину, который по внешности и телосложению походил на русского богатыря (высокий, коренастый, с гривой густых волос), было тесно и неудобно. Вместе с Василием Перовым он написал прошение о досрочном завершении стажировки и после возвращения ни разу не выехал за пределы родной земли — вдохновения среди местных широких рек, величавых гор и смешанных лесов было более чем достаточно.

Картины Шишкина вызывают восторг даже у самых равнодушных к искусству людей. Они словно наполнены безусловной любовью человека к окружающей его природе. Каждый пейзаж мастера — это ода вечной красоте и монументальности земли. Сложно представить, но автор этих ярких и выразительных полотен прожил непростую жизнь, наполненную страшными потерями.

Первая жена художника — Е. А. Васильева (сестра художника Ф. А. Васильева) — была младше его на 15 лет. Ничто не мешало их безоблачному семейному счастью, и в браке у них родилось трое детей — дочка и два сына. В 1872 году карьера Шишкина была на самом пике — он получил признание Общества поощрения художников, его картины были востребованы, — но в то же время в его жизнь,

словно проклятье, ворвалась череда смертей. Первым умер отец художника, затем — его маленький сын, а через два года, в 1874 году, и любимая жена. В 1875 году Иван Иванович Шишкин похоронил еще одного сына.

Былое счастье сменилось годом депрессии и апатии. Художник не брал в руки кисти и начал злоупотреблять алкоголем, но от неминуемой гибели его спасла родная земля. Поездка в родной город, в Елабугу, словно утешила сердце художника, подарив веру в светлое будущее. Там И. И. Шишкин создал множество этюдов и подсмотрел сюжет для одного из своих главных произведений — «Рожь».

«Белый свет померк, все, как в черно-белой гравюре, лишилось света. Вернула к жизни родная Елабуга».

И. И. Шишкин



И. И. Шишкин. Рожь. 1878. Государственная Третьяковская галерея

В картине «Рожь» природа не застыла, а проживает момент перемены настроения. Поле ржи волнует свежий предгрозово-ветер. Вдалеке виднеется приближающаяся туча, которая и явилась причиной окончания работ крестьян — их удаляющиеся фигуры виднеются в глубине картины. Ласточки, низко парящие на переднем плане полотна, спешат разнести весть о надвигающемся дожде, пусть небо еще и пылает летней лазурью, на фоне которой, как могучие стражи поля, возвышаются сосны. Однако и среди них есть кое-что интересное — одно засохшее дерево. Искусствоведы считают, что этой засохшей сосной художник описал состояние своей души, испепеленной потерями. Впрочем, есть версия, что художник нарочно, как истинный реалист, лишил картину идеализации, оставив все как в жизни — без прикрас.

Спустя время Иван Иванович Шишкин вернулся к жизни и снова влюбился. Второй женой художника стала его ученица — талантливая Ольга Лагода. К несчастью, не прошло и года, как она умерла, оставив новорожденную дочь. Убитый горем Шишкин вновь и вновь писал могилу молодой жены, украшенную ее любимыми цветами.

Но и в этот раз он справился — работа вернула его к жизни. Он без усталости продолжал писать картины, выпустил альбом офортов, возглавил пейзажную мастерскую в Академии художеств, успешно выставлялся на выставках передвижников, написал «Утро в сосновом лесу» и многие другие шедевры, взглянув на которые, никогда не подумаешь, что они созданы человеком с израненной душой. Откуда у него брались на это моральные силы — одному лишь Богу известно.

Парадные портреты русской природы

Важная особенность творческого почерка Ивана Ивановича Шишкина — это полное отсутствие наигранности и постановочности. Лес Шишкина абсолютно реален и лишен какого-либо сказочного восприятия. Создавая его монументальные образы, художник выступал в роли исследователя-ботаника и стремился с документальной точностью запечатлеть увиденное. Шишкин изучал свойства каждого дерева, каждого полевого цветка с таким усердием, что, кажется, опытному агроному не составит труда определить состав почвы на картине художника. Он собирал гербарии и крайне бережно обращался с хрупкими растениями. Если присмотреться, в картине «Рожь», наряду с раскинувшимся полем и бескрайним небом, на переднем плане работы, чуть правее центра картины, можно рассмотреть опушку с полевыми растениями. Одуванчики, чертополох, ромашки и другие цветы и травы — все они выписаны с совершенной детализацией. Современников поражало, как Шишкин, человек с богатырской внешностью и крупными руками, мог создавать на холстах такую тонкую, изящную, ювелирную красоту.

Художник словно умел наполнять свои картины воздухом, и произведение «Лесные дали» — яркий тому пример. Перед зрителем предстает необъятная красота природы Урала, вдалеке виднеется зеркальная гладь горного озера, а в небе парит одинокая птица. Пейзаж утопает в прозрачной утренней дымке. Находясь около этой картины, хочется вдохнуть полной грудью и ощутить свежесть прохладного летнего воздуха. Порой зрители даже признаются,



И. И. Шишкин. Лесные дали. 1884. Государственная Третьяковская галерея



И. И. Шишкин. Зима. 1890. Русский музей

что начинают чувствовать, как звенит в ушах тишина природы, нарушаемая лишь шепотом потревоженных ветром листьев.

Чувство абсолютной погруженности в происходящее на холсте вызывает и другое полотно художника — «Зима». По манере исполнения эта работа близка к живописному стилю «гиперреализм», получившему признание во второй половине XX века. Выходит, что Шишкин, опередив время почти на 100 лет, раньше других научился отказываться от личного восприятия реальности, чтобы фиксировать безусловное великолепие природы, принимая ее совершенство.

Скандалное **«Утро в сосновом лесу»**

История самой знаменитой картины художника оказалась сопряжена с неприятными обстоятельствами.

Принято считать, что авторов у произведения два — Иван Иванович Шишкин работал над созданием пейзажа, а над медведями — Константин Аполлонович Савицкий. Имена авторов, как и водится, были зафиксированы в нижнем углу полотна. Однако далее события приняли неожиданный оборот. По одной версии, заказчик картины, П. М. Третьяков, объявил, что медведи на картине не нужны, и собственноручно удалил имя их создателя с полотна. Однако, представляя масштаб личности мецената, такое развитие событий кажется, мягко говоря, неправдоподобным. По другой версии, Савицкий, услышав нелестное мнение знаменитого коллекционера о своей



И. И. Шишкин. Утро в сосновом лесу. 1889. Государственная Третьяковская галерея

работе, оскорбился и сам стер свое имя. Так или иначе, даже в наши дни при посещении Третьяковской галереи, в которой и хранится картина, можно рассмотреть полустертую фамилию Савицкого.

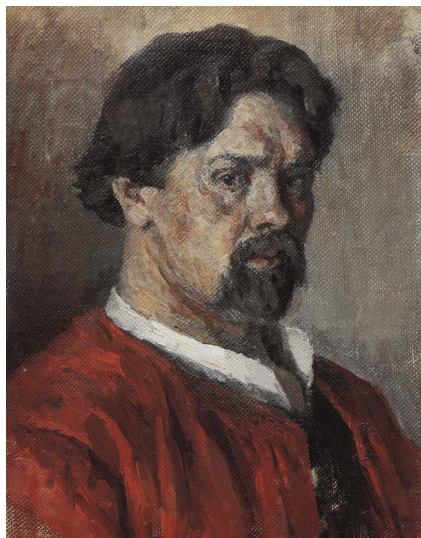
Исследования, сделанные уже в XXI веке, однако, доказывают совершенно иной факт — все произведение «Утро в сосновом лесу» собственноручно написано И.И. Шишкиным, а упоминание Савицкого было сделано Шишкиным в благодарность другу за идею сюжета (он также поделился гонораром, полученным за картину, передав 1000 рублей Савицкому из общей суммы в 4000). Важным доказательством этой версии является тот факт, что И.И. Шишкин, проходя учебу в Европе, проходил стажировку у швейцарского анималиста и пейзажиста Колера, а потому владел навы-

ками, позволяющими написать медведей. Получается, что обращаться к Савицкому не было необходимости.

С другой стороны, все эти истории — лишь предположения, и истину мы можем никогда не узнать. Так или иначе, нам известно, что «Утро в сосновом лесу» является одной из самых узнаваемых работ в истории русского изобразительного искусства, и это — бесспорный факт.

Жизнь художника оборвалась стремительно — он умер от разрыва сердца, находясь с кистью в руках, в возрасте 66 лет. Иван Иванович Шишкин первым сумел создать национальный и даже патриотический пейзаж России, главными героями которого стали русская земля, небо над нею и бескрайние леса и поля.

3.7 Историзм Василия Сурикова



В. И. Суриков. Автопортрет. 1902. Музей-усадьба В. И. Сурикова

Из Сибири с любовью

Если задуматься, то все исторические события, которые мы можем вообразить, созданы в нашем сознании благодаря картинам художников. Даже режиссеры, снимая шедевры кинематографа о событиях прошлого, обращаются не только к архивным документам, но и к живописи.

Василия Ивановича Сурикова смело можно назвать самым важным рус-

ским художником исторического жанра. Он буквально «оживил» события минувших эпох России на своих полотнах, и сейчас даже сложно представить, что, например, боярыня Морозова могла выглядеть в жизни как-то иначе, чем на его картине, равно как и толпа, провожающая старообрядку в ссылку.

В творческом пути Сурикова есть что-то мистическое. Сюжеты произведений словно всплывали в его воображении, когда он оказывался в том или ином месте, и рисовали в сознании историю в мельчайших подробностях. Большая заслуга художника состоит в том, что он, доверяя своему внутреннему голосу, всегда подхватывал витающую в воздухе идею и немедленно брался за работу.

Вся творческая карьера Сурикова — это огромный труд над масштабными, монументальными полотнами, каждое из которых требовало многих лет работы.

Фундаментальный фактор, оказавший влияние на искусство Сурикова, — его происхождение. Он родился в семье казаков — его предки пришли в Сибирь с Дона чуть ли не с Ермаком. «Жесткая жизнь в Сибири была. Совсем XVII век», — говорил художник, вспоминая о детстве и юности. Воспитанный в патриархальной семье,

он своими глазами видел публичные казни, участвовал в жестоких кулачных боях и строил снежные городки, а потому неудивительно, что его картины наполнены фотографически точными деталями событий прошлого. Как человек он обладал крутым нравом, прижимистостью и безусловным трудолюбием.

Суриков родился в Красноярске. Его талант мог бы и не раскрыться, но подростку повезло с учителем рисования в уездном училище, который заметил впечатляющие способности ученика. Затем местный губернатор направил в Академию художеств прошение о зачислении местного дарования в ряды студентов. Ответ был положительный, но оказалось, что никто не подумал о деньгах, необходимых для содержания Сурикова в период обучения в Петербурге. В этот момент на помощь пришел местный золотопромышленник и коллекционер П. Кузнецов. Так, благодаря активной поддержке сторонних людей начинающий художник в компании рыбного обоза Кузнецова отправился покорять столицу.

Новый путь России

Сразу же после окончания Академии художеств Суриков перебрался в Москву — он получил престижный заказ на роспись только что построенного храма Христа Спасителя. Художник полюбил этот древний город всей душой, и тот ответил ему взаимностью. Однажды, гуляя у стен Кремля, Суриков испытал озарение, благодаря которому создал картину, которая стала первой в знаменитой исторической трилогии мастера — «Утро стре-

лецкой казни» (другие произведения трилогии не менее знамениты — «Боярыня Морозова» и «Меншиков в Березове»).

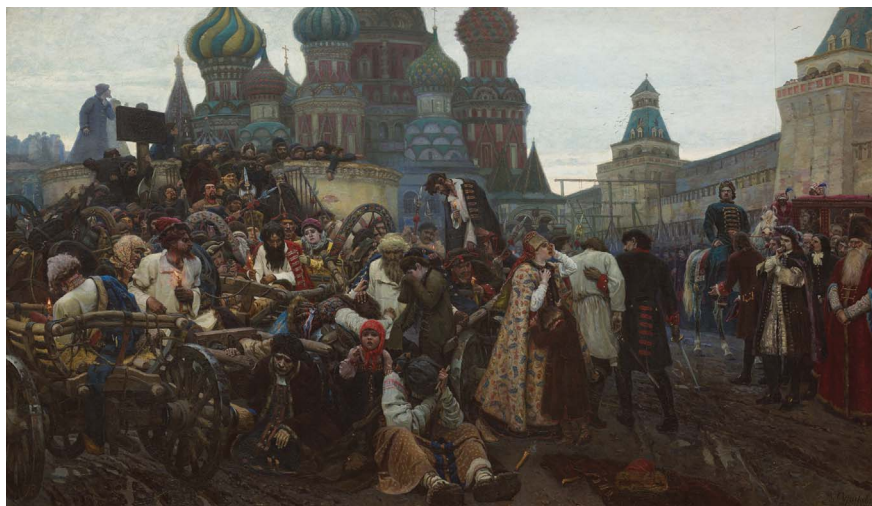
«И вот однажды иду я по Красной площади, кругом ни души... И вдруг в воображении вспыхнула сцена стрелецкой казни, да так ясно, что даже сердце забилося. Почувствовал, что если напишу то, что мне представилось, выйдет потрясающая картина».

В. И. Суриков

Тема стрелецкого бунта выбрана художником в связи не только с эмоциональным порывом, но и с тем, что это событие имело огромное значение для дальнейшей истории страны. В 1698 году, когда произошел стрелецкий бунт, начался новый путь развития России — Петр I направил политику страны в сторону европеизации экономической, политической и социальной сфер жизни и искусства.

Основная сюжетная линия этого огромного многофигурного полотна (379×218 см) — раскол старой России, представленной обреченными на казнь участниками стрелецкого восстания и их родственниками, и новой — в лице молодого Петра и приближенной к нему свиты, в которой можно рассмотреть европейцев, чьи костюмы резко контрастируют с боярскими шубами.

Первое, что бросается в глаза, — это серо-коричневая цветовая гамма картины, которая впоследствии стала узнаваемой особенностью работ Су-



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Государственная Третьяковская галерея

рикова. Используя такое сочетание цветов и правильно подбирая погодные явления, художник усиливает эффект присутствия. Зритель словно чувствует пронзительный утренний холод того рокового утра, наступившего после проливного дождя. Легкая дымка тумана же словно превращает происходящее в страшный сон, который стал реальностью для людей, стоящих лицом к лицу к смерти.

Еще один интересный визуальный прием, используемый Суриковым, — это «перестановка» архитектурных сооружений. В действительности храм Василия Блаженного, стены Московского Кремля и Лобное место расположены на большем расстоянии друг от друга, чем изобразил художник, но такое «сближение» архитектуры позволяет иллюзорно расширить масштаб происходящего — кажется, что толпа стрельцов занимает огромную площадь.

Представленное художником действие пестрит эмоциями отчаявшихся от горя людей, каждый из которых переживает свою трагедию. В этом водовороте отчаяния и боли Суриков выделил символ, рассказывающий не об историческом событии, но о драме человеческой жизни — им стала свеча.

Эту деталь внимательный зритель может найти и «прочитать» в полотне слева направо — словно сюжет, постепенно складывающийся в единое целое на протяжении всей книги.

В самой левой части работы мы видим отвернувшегося от нас стрельца, судя по позе, проживающего последние минуты жизни в своих мыслях, — в его руках свеча еще горит, так же, как бьется его сердце. Затем стрелец, изображенный в профиль, бросает яростный взгляд в сторону Петра — также с зажженной свечой, крепко зажатой в руке. В самом центре полотна — сол-

дат из «потешного» войска Петра, задувающий свечу, которая только что была в руке у светловолосого, будто замершего воина. Правее мы видим, как очередного бунтаря в белой рубашке ведут на казнь, а его кафтан и уже затухающая свечка бесцеремонно брошены в грязь. На переднем плане картины — убитая горем женщина, держащая в руках потухшую свечу как символ оборвавшейся жизни ее мужа, сына или брата.

Василий Иванович Суриков превратил историческое полотно в глубоко философское, подняв вопрос ценности человеческой жизни в страшные периоды войн и переворотов.

Между славой и болью

Слава пришла к художнику незамедлительно после представления картины «Утро стрелецкой казни» на выставке передвижников. После этого каждое новое полотно Сурикова ждали с особым трепетом — его талант вызывал неподдельный интерес.

За три года, что художник работал над произведением о стрельцах, он успел жениться, и в этом браке родились две дочери.

Идеи следующих шедевров продолжали приходиться к художнику, словно



В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Государственная Третьяковская галерея

видения. Так, работая над «Боярыней Морозовой», Суриков снял дачу неподалеку от дороги, по которой паломники ходили в Троице-Сергиеву лавру.

«Да вот у меня было так: я жил под Москвой на даче, в избе крестьянской. Лето дождливое было. Изба тесная, потолок низкий. Дождь идет, и работать нельзя. Скучно. И стал я вспоминать: кто ж это вот точно так же в избе сидел. И вдруг... Меншиков... сразу все пришло — всю композицию целиком увидел. Только не знал еще, как княжну посажу».

В. И. Суриков

Вернувшись однажды домой, Суриков заметил, как под низким сводом потолков, укутавшись в платки, сидят его жена и дочери. В воображении снова возник образ Меншикова, отстраненного от государственных дел после смерти Петра I. Недостающий образ княжны был найден, и мастер посчитал композицию картины собранной.

Проникновенный образ Марии Меншиковой (в черной шубе), недавней невесты царя Петра II, быстро сгоревшей в ссылке, Суриков написал с собственной жены Елизаветы Августовны, с детства страдающей пороком сердца. К моменту создания картины болезнь уже долгое время не отпускала молодую женщину. Именно поэтому образ несчастной княжны, переживающей утрату своих мечтаний, надежд и амбиций, получился столь выразительным и преисполненным безропотного страдания.

Сподвижник Петра Великого, генералиссимус Александр Меншиков, проиграл борьбу за власть, развернувшуюся после смерти императора. Его сосредоточенное лицо и сжатый кулак выражают несомненную внутреннюю силу и боль от подчинивших его обстоятельств. Крупная фигура «светлейшего» кажется непропорционально большой для тесной комнаты в далеком от столицы Березове, в котором вынужденно расположилась сосланная семья. Художнику важно было подчеркнуть несоответствие масштаба личности героя и внешних обстоятельств — если Меншиков встал бы в полный рост, он не смог бы поместиться в избе с низким, давящим потолком. Для этого образа художнику позировал отставной учитель математики, которого Суриков с трудом уговорил на эту работу. А когда картина была уже почти закончена, от Л. Н. Толстого Суриков узнал, что Меншиков в ссылке отрастил бороду. Исправлять эту историческую неточность художник не стал, подчеркнув таким образом отстраненность генералиссимуса от традиций допетровского боярского прошлого.

Сын Меншикова Александр, изображенный в глубине картины юноша, погруженный в невеселые думы, рассматривает серебряный подсвечник. Талантливый инженер, он лишился всех карьерных возможностей, оказавшись невольным участником дворцовых интриг. О прошлой роскошной жизни в этой тесной избе напоминают лишь предметы интерьера — тот же подсвечник на столе, серебряные оклады икон, расшитая золотой парчой скатерть и еще не изношенные наряды девушек, в особенности роскошное одеяние младшей дочери Меншикова — Александры. Ее жизне-

любивый образ за чтением — единственный луч надежды в темном царстве, в котором вопреки всему продолжается жизнь.

Самая знаменитая боярыня

«Боярыня Морозова» — самое масштабное полотно художника, которое стало его визитной карточкой на многие поколения вперед. Произведение рассказывает о драматическом эпизоде из жизни старообрядки, которая не желала принять церковную реформу Никона, за что и поплатилась жизнью.

Исторические события, выбранные Суриковым для своих полотен, кажутся неслучайными. Церковный раскол, возникший после реформы патриарха Никона, явился репетицией петровских преобразований, о начале которых речь идет в картине «Утро

стрелецкой казни». Художника волновали переломные моменты, пересечение старого и нового в России, когда понятие истины стало условным, как и роли победителей и проигравших.

Картина «Боярыня Морозова» иллюстрирует историю одной из самых страстных сторонниц мятежного протопопа Аввакума — боярыни Феодосии Прокофьевны Морозовой. Женщина происходила из семьи родственников правящей семьи Романовых, при дворе имела чин верховной боярыни и была приближенной царя Алексея Михайловича. И все же, несмотря на родство и статус, категорически отказалась принимать церковные нововведения Никона, тем самым разозлив царя. Никакие уговоры, угрозы и лишения имущества не смогли усмирить старообрядческий пыл Феодосии Морозовой. В 1671 году она была отправлена в Чудов монастырь, а затем — в Псково-Печерский. В 1674 году, после допросов и пыток, боярыня Морозова была сослана в Боровск, где скончалась от голодного истощения в земляной тюрьме.



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Государственная Третьяковская галерея

Суриков выбрал для своего полотна драматичный момент — путь к заточению. Он показал сильный дух человека, твердо несущего свой крест.

История боярыни не была нова для художника — в Сибири жило немало раскольников, и даже родственники художника склонялись к старой вере. Но, несмотря на это, именно лицо боярыни, являющееся центральным образом картины, не давалось ему дольше всего. Он искал женщину, подходящую для образа боярыни, повсюду, и наведывался в старообрядческие храмы, пока не нашел то самое лицо.

«Только я на картине сперва толпу написал, а ее после. И как ни напишу ее лицо — толпа бьет. Очень трудно ее лицо было найти. Ведь сколько времени я его искал. Все лицо мелко было. В толпе терялось. В селе Преображенском, на старообрядческом кладбище — ведь вот где ее нашел.

Была у меня одна знакомая старушка — Степанида Варфоломеевна, из старообрядок. Они в Медвежье-м переулке жили — у них молитвенный дом там был. А потом их на Преображенское кладбище выселили. Там, в Преображенском, все меня знали. Даже старушки мне себя рисовать позволяли и девушки-начетчицы. Нравилось им, что казак и не курю. И вот приехала к ним начетчица с Урала — Анастасия Михайловна. Я с нее написал этюд в садике, в два часа. И как вставил ее в картину — она всех победила».

В. И. Суриков

Фигуру боярыни и ее экспрессивную позу художник написал с вороны с подбитым крылом. Нищего в правом нижнем углу — со знакомого торговца огурцами, который ради искусства даже согласился позировать, сидя на снегу.

Несмотря на такой исследовательский подход к работе над полотном, Суриков не стремился воссоздать дух эпохи, а скорее ставил перед собой задачу вовлечь зрителя в происходящее. Художнику это прекрасно удалось: динамичная композиция, выстроенная по диагонали, реалистично выписанный рыхлый снег на первом плане картины — все это превращает зрителя в одного из участников любопытной толпы, замороженно следующей за боярыней Морозовой, гордо держащей поднятую руку со старообрядческим двуперстием.

«Боярыня Морозова» была представлена на передвижной выставке 1887 года и сформировала у общества противоречивые мнения. Кто-то ругал ее за излишнюю пестроту колорита, кто-то называл лучшей исторической картиной. П. М. Третьяков приобрел полотно за 25 000 рублей, что позволило художнику отдохнуть и исполнить давнюю мечту посетить с семьей родину — Красноярск.

Но по возвращении поездка обернулась большой трагедией — долгая дорога на перекладных лишила жену художника последних сил, и она умерла, оставив его с дочерьми одного. Суриков впал в страшную депрессию и совершенно забросил работу. Спас художника младший брат — приехал за ним в Москву и забрал с дочерью

ми обратно в Сибирь. Целительная сила родного дома помогла собраться с силами и вернуться к работе. В тот период он написал «Взятие снежного городка» (1891 г.), «Покорение Сибири Ермаком» (1895 г.) и неожиданный для него по тематике «Переход Суворова

через Альпы» (1898 г.). Время показало, что верность Сурикова историческому жанру сделала свое дело — и по сей день люди представляют себе описанные художником события ровно так, как они изображены на его, без преувеличения, великих картинах.

Род Суриковых продолжает свою историю по сей день. Дочь Василия Ивановича Ольга вышла замуж за художника Петра Кончаловского. В этом браке родилась дочь Наталья — супруга Сергея Михалкова и мать Никиты Сергеевича Михалкова и Андрона Сергеевича Кончаловского — великих режиссеров, творящих искусство в наши дни.

3.8 Репин, который может все

От икон к бурлакам

Искусство Ильи Ефимовича Репина невероятно масштабно. И речь в данном случае не о количестве картин или их размере, хотя и в этих показателях с художником сложно конкурировать. Репин — единственный русский живописец, который настолько не зависел ни от обстоятельств, ни от жанра, ни от собственных политических или религиозных взглядов, что мог освещать в своем искусстве и сцены из истории царской и императорской России, и евангельские сюжеты, и писать портреты важных людей своей эпохи, и рассказывать о революции и большевиках.

Ему позировали цари и члены Государственного совета, а он в то же время читал запрещенную революционную газету «Народная воля», создавая полотна, ставшие впоследствии классикой советского искусства. В спутницы жизни он выбрал одну из самых ярких женщин времени — такую, у которой были прогрессивные взгляды на устройство семьи и общества, возмущавшие круг общения художника. Но решения Репина, как и установленные им правила, оспаривать не смел никто. Вспоминается разве что случай, когда П. М. Третьяков запретил Илье Ефимовичу проходить в залы Третьяковской галереи с ящиком для кистей и красок, так как страстный художник

рвался переписывать свои произведения, желая довести их до совершенства. В том случае мастеру пришлось уступить, но подобное повторялось редко.

Репин начал свой творческий путь в родном Чугуеве, что в Харьковской области. Рисовать он любил с детства, а потому увлеченно искал возможности совершенствовать свои навыки. Судьба свела его с иконописцем И. М. Бунаковым, который затем на два года стал его учителем. А уже в 16 лет Репин работал на ключевые иконописные артели.

Поездку в Петербург и поступление в Академию художеств определил случай — однажды, работая над восстановлением старого иконостаса каменной церкви в селе Сиротино (Воронежская губерния), юноша услышал о местной знаменитости — некоем Иване Крамском, талантливом художнике родом из здешних мест, которому удалось уехать в Петербург и построить карьеру живописца. Для Репина этот рассказ стал знаком судьбы, и в том же году он поступил в петербургскую рисовальную школу при академии, где по выходным преподавал Крамской.

И. Н. Крамской отметил талант Репина еще при первом знакомстве — картины начинающего художника отличались от работ его сокурсников врожденным талантом, который требовал лишь огранки. Крамской стал для

Репина не только учителем, но и наставником и старшим товарищем, что было особенно ценно в сложившейся в их судьбах ситуации. Когда Иван Николаевич со скандалом покинул стены академии, став одним из идеологов так называемого Бунта четырнадцати, Репин только поступил в Академию художеств, где его дарование высоко оценили (об этом событии подробнее рассказано в главе о передвижниках и И. Н. Крамском). При этом, несмотря на обстоятельства, мудрость Крамского никогда не позволила бы ему уговаривать своего подопечного покинуть стены академии — он прекрасно понимал важность освоения базовых навыков художника.

И. Е. Репин задумал один из главных своих шедевров — «Бурлаки на Волге» — еще во времена обучения. Продолжая постигать азы академического искусства, он уже тяготел к новому течению — реализму. Однако по правилам академии любые отклонения от общепринятых канонов в живописи не допускались. И все же у Репина хватало времени и сил, чтобы параллельно с занятиями писать то, что просит душа. А душа рвалась к тому, что истинно вдохновляло, — к реальной жизни.

Так, совершенно случайно в 1869 году во время прогулки с Константином Савицким на пароходе по Неве — из Петербурга в Усть-Ижору — он был ошарашен контрастом открывшихся перед ними сцен. С одной стороны он видел барышень в светлых нарядах и шляпках с широкими полями, задорно кружившихся в хороводе на набережной, а с другой — идущую по берегу толпу бурлаков в лохмотьях, с трудом тянувших свою ношу.

«О Боже, зачем они такие грязные, оборванные! У одного разорванная штанина по земле волочится и голое колено сверкает, у другого локти повылезли, некоторые без шапок; а рубахи-то, рубахи! Истлевшие — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из которой они сделаны. <...> Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся висящих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели. Вот контраст с этим чистым, ароматным цветником господ».

И. Е. Репин

Репина захватила идея создания полотна на эту тему. Вместе с друзьями-художниками они нашли необходимую сумму денег и отправились весной в путешествие по Волге.

По возвращении в Петербург Репин принялся за работу. Из поездки художник привез 11 портретов бурлаков: его зоркий глаз позволил подробно запечатлеть образы каждого из них. Процесс работы над «Бурлаками» увлек его на долгих три года, но это того стоило. Как только картина попала на столичную выставку, о Репине заговорили все.

Размер полотна поражал воображение: 281 см в длину и 131 см в высоту. Подход к осмыслению сюжета был смелым — Репин не пытался выразить художественную мысль, как это делали художники-романтики, он переносил на холст только то, что видел. Бурлаки являлись отражением той суровой



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1873. Русский музей

реальности, в которой жил русский народ.

Мнения зрителей разделись: кто-то испытывал «животное омерзение» к этой картине, а кто-то, как будущий издатель произведений Антона Чехова — Алексей Суворин, — «пригвозждал к позорному столбу» тех, кто не оценил произведение по достоинству. В основном, конечно, картину хвалили. Особенно лестно о ней отзывался Иван Крамской и его товарищи, которых мы знаем как художников-передвижников.

На Всемирной выставке в Вене, где также экспонировалось произведение, за 3000 рублей (огромные по тем временам деньги) ее приобрел великий князь Владимир Александрович Романов, чтобы затем повесить в бильярдной комнате Владимирского дворца.

«Надо правду сказать, что великому князю картина эта искренне нравилась. Он любил объяснять

отдельные характеры на картине: и расстригу попа Канина, и солдата Зотова, и нижегородского бойца, и нетерпеливого мальчишку — умнее всех своих старших товарищей; всех их знал великий князь, и я слышал собственными ушами, с каким интересом он объяснял все до самых последних намеков даже в пейзаже и фоне картины».

И. Е. Репин «Далекое близкое»

Мастер всех жанров

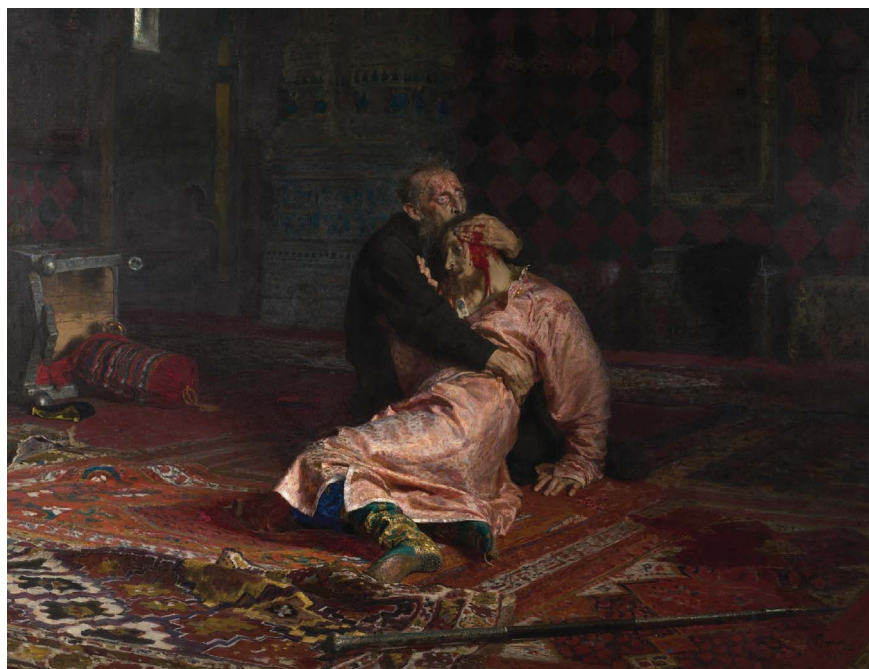
Удивительно, но факт — за какой бы жанр ни взялся художник, у него получалось очень точно передать образ, продумать композицию и мастерски исполнить картину с точки зрения техники.

После успешного окончания Академии художеств Репин получил право на пенсионерскую поездку за границу.

Нельзя сказать, что художник нашел себя в кипящем культурной жизнью Париже — он только что женился на Вере Александровне Шевцовой, был влюблен. Но путешествие по Европе стало для него возможностью расширения кругозора и знакомства с совершенно новой для художника палитрой характеров и типов людей. Из поездки Репин привез этюды в модной в то время во Франции импрессионистической манере и страстное желание погрузиться в изучение истинно русских образов — русской истории, русского человека и русского народа. Он вступает в Товарищество передвижных выставок, чем очень радует своего наставника — И. Н. Крамского.

Задумав полотно на тот или иной сюжет, художник не просто делал наброски — он погружался в изучаемую тему с головой, стараясь быть настолько честным, насколько это возможно. Так получилось и с картиной «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»: Репин, вдохновившись сюжетом, описанным историком Николаем Карамзиным, придумал писать картину не в мастерской, а в специально отведенной для работы комнате, в которой, по задумке художника, должен был быть воссоздан интерьер царских покоев XVI века.

Как умер сын Ивана Грозного доподлинно неизвестно, но художнику



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года. 1885. Государственная Третьяковская галерея



И. Е. Репин. Не ждали. 1888. Государственная Третьяковская галерея

удалось создать настолько сильный живописный образ, что у зрителя складывается впечатление, будто все произошло именно так. Безумный взгляд царя-отца, только что осознавшего, что натворил, кровавая рана царевица — работа над этими сложными психологическими деталями давалась художнику непросто. Он пытался найти схожие образы в жизни, и поговаривали, что Репин даже пугал в темных переулках людей, чтобы увидеть в их глазах истинный испуг, который мог бы помочь ему в написании взгляда Ивана IV.

Премьера картины вызвала острое негодование публики. Несмотря на комментарий художника, что дата в названии картины уточнена не случайно (ровно 300 лет спустя после предполагаемого убийства Иваном Грозным своего сына народолюбцами был убит царь-Освободитель Александр II), произведение было запрещено для показа на выставке передвижников. Купившему ее П. М. Третьякову также настоятельно порекомендовали спрятать картину там, где ее никто не увидит.

Настолько сильное эмоциональное воздействие картины на зрителя делает ее мишенью для вандалов. Нападения на полотно совершались дважды — в 1913 году, еще при жизни Репина, и в 2018-м.

Эти события привлекли к творчеству И. Е. Репина дополнительное внимание. Так, в 1913 году, после ножевой атаки на картину, буквально за месяц были раскуплены все открытки с ее репродукцией. На публичном диспуте в Политехническом музее Максимилиан Волошин всерьез выступил за то, что кровавую картину нельзя выставлять в музее, и Репин ответил: «Что же теперь, и Шекспира запретить?»

Наряду с выдающимися полотнами на исторические сюжеты Репин со-

здал и картину «Не ждали» — одно из ключевых произведений своей эпохи, рассказывающее о революционном движении России. Художник работал над проработкой сюжета «Не ждали» около четырех лет, и за это время общественное мнение о народолюбцах изменилось, что повлияло и на восприятие живописцем главного героя — он потерял героические черты, имевшиеся в более ранних версиях картины.

Действие происходит в скромной гостиной помещика дома, в которую после амнистии 1884 года входит вернувшийся из ссылки революционер. Картина похожа на пантомиму — мы не слышим слов героев, но чувствуем, как нарушается привычный ход вещей в еще минуту назад спокойной атмосфере.



И. Е. Репин. Хирург Е. В. Павлов в операционном зале. 1888. Государственная Третьяковская галерея



И. Е. Репин. Портрет композитора
М. П. Мусоргского. 1881. Государственная
Третьяковская галерея

Мужчина осторожно проходит в гостиную, и его взгляд встречается со взглядом матери — мы не видим ее лица, но поза выражает робкое изумление. Для нее только что произошло чудо: она не верит своим глазам, ведь ее сын будто бы воскрес из мертвых. Сидящая за роялем жена, обернувшись, вцепилась пальцами в ручку кресла и едва сдерживает крик удивления. Дети с любопытством рассматривают отца — возможно, они выросли без него и знают о нем исключительно по рассказам матери и бабушки. Все герои картины освещены дневным светом, который наполняет комнату из окна.

Важнейшую роль в картине играют детали интерьера, тщательно продуманные художником. Для современников Репина все они были многозначительными.

Стены комнаты украшены:

- портретом Н. А. Некрасова (1821–1877) — автора стихотворения «Размышления у парадного подъезда», в котором он поведал о горькой участи бурлаков, чей стон раздавался над Волгой;
- портретом Т. Г. Шевченко (1814–1861) — известного поэта, критиковавшего власть Николая I и его супруги Александры Федоровны и отправленного за это сначала в тюрьму, а затем в ссылку, откуда, разжалованный, уже не смог вернуться в Санкт-Петербург;
- гравюрой, изображающей Христа на Голгофе, — в контексте картины ее можно прочесть как приравнивание жертвенности революционеров к жертвенности Христа;
- широко известной фотографией Александра II в гробу — напоминанием об убийстве царя-Освободителя в 1881 году членами террористической организации «Народная воля», стремившейся насильственно свергнуть власть.

Все эти детали придавали происходящей сцене актуальность и помогали зрителю легко понять смысл картины. Репин избегал любых украшательств и домыслов, стремясь к абсолютной честности и реалистичности.

Отдельный раздел творчества И. Е. Репина — портреты. Он создал галерею лиц эпохи, благодаря которой многие его великие современники — от Л. Н. Толстого, с которым они были

приятелями, до хирурга Е. В. Павлова — по сей день оживают в нашем сознании.

Но настоящим шедевром психологического портретного жанра является «Портрет композитора М. П. Мусоргского», созданный всего за четыре дня в больничной палате Николаевского военного госпиталя, где лечился композитор.

«Невероятно, как этот превосходно воспитанный гвардейский офицер, с прекрасными светскими манерами, остроумный собеседник в дамском обществе, неисчерпаемый каламбурист вскоре оказывался в каких-то дешевых трактирах, теряя там свой жизненный облик, уподобляясь заведомо типа «бывших людей», где этот по-детски веселый бутуз с красным носиком картошкой был уже неузнаваем. Неужели это он?»

И. Е. Репин

Обстоятельства пребывания Мусоргского в больнице были более чем печальными — он в буквальном смысле проживал последние дни своей жизни. Композитор умер всего через 11 дней после завершения портрета. Чтобы оттенить красноватый, нездоровый цвет лица, Репин осветлил фон и усилил контрастность красного и зеленого цветов больничного халата.

Взгляд Мусоргского словно живой, но его сознание, мысли и чувства уже очень далеко от людской суеты. Репин создал портрет человека, находящегося наедине с самим собой. Не позирующий и не заботящийся о том, каким он войдет в историю, композитор стоит «перед лицом вечности», словно прислушиваясь к себе. Иван Крамской писал об этой работе: «Посмотрите на эти глаза: они глядят как живые, они задумались, в них нарисовалась



И. Е. Репин. Парный портрет Натальи Нордман и Ильи Репина. 1903. Атениум музей, Хельсинки

вся внутренняя душевная работа той минуты, — а много ли на свете портретов с подобным выражением».

Новое время

Карьера художника развивалась стремительно и успешно, но в его личной жизни все было не так однозначно.

Отношения с первой женой Верой Алексеевной (в девичестве Шевцовой) стали быстро портиться. В семье родились четверо детей, и молодая женщина погрузилась в быт и заботу о них, что, судя по всему, стало причиной отдаления супругов. Страстный по своей натуре Репин с этим мириться не мог — в семье часто случались ссоры, и, несмотря на то, что брак продлился 15 лет, его сложно назвать счастливым. Супруги развелись.

Начало нового века совпало с радикальными изменениями в жизни художника. В 1900 году он снова женился, и второй женой его стала Наталья Борисовна Нордман, известная также под писательским псевдонимом Северова. Яркая и эпатажная личность своего времени, она вызывала крайне противоречивые чувства у современников: ею восхищались, ее ненавидели, Репина осуждали за его выбор, и все в то же время, стремились к ним в гости — в уютную усадьбу «Пенаты» под Санкт-Петербургом, которую художник приобрел на имя молодой супруги.

Биография Натальи Нордман полна любопытных фактов. Она родилась в 1863 году в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки) в семье русского адмира-

ла шведского происхождения и русской дворянки; ее крестным был сам император Александр II. Получив прекрасное образование, в 20 лет она отправилась в США, где работала на ферме. По возвращении в Россию жила у своей приятельницы — княгини Марии Тенишевой, в гостях у которой ей и было суждено встретиться с Ильей Репиным.

Воспоминания современников из ближайшего круга Репина порой кажутся предвзятыми по отношению к Нордман, но это не помешало паре провести многие годы в любви и согласии.

Репин писал картины, Наталья — книги; также она занималась фотографией и вела быт. Об укладе в их доме слагали легенды: хозяйка сажала за общий стол прислугу и запрещала, чтобы кто-то кому-то прислуживал, что считалось нонсенсом для того времени. Она также пропагандировала идеи о сокращении рабочего дня для прислуги с 18 до 8 часов в день.

Кухня в доме была неординарной — гостям предлагали только вегетарианские блюда, например суп из сена и котлеты из овощей.

Кажется, что ничего особенного в идеях Натальи Борисовны не было, а не любовь современников к ней — это, скорее, ревность к Репину, который души не чаял в самолюбивой и весьма экстравагантной женщине.

На портретах, созданных художником, мы видим жизнерадостную и увлеченную женщину (художник рисовал ее за роялем и пишущей за столом). Он был старше ее на 19 лет, и жизне-

любие и оптимизм супруги восхищали и вдохновляли его. Когда в семье все же случались ссоры, они протекали бурно и болезненно, и иногда пара на время разъезжалась.

Финал у этой истории оказался крайне трагичным. Однажды, желая отказаться от натурального меха, девушка заказала себе пальто с подкладкой из сена. В такой одежде она быстро простудилась и впоследствии серьезно заболела. Почувствовав, что становится обузой для мужа, отношения с которым к тому времени уже не были столь чувственными, как раньше, Наталья Нордман взяла немного денег и уехала в приют в Швейцарию, где скоропостижно умерла в полном одиночестве в 1914 году.

После Октябрьской социалистической революции 1917 года имение художника «Пенаты» оказалось за погра-

ничной чертой — на территории Финляндии, которая в то время была враждебно настроена к России. Художник оказался отрезанным от родины и близких друзей. В Москве и Петрограде проходили выставки художника, а по личному приказу Иосифа Сталина к Репину даже была направлена делегация, чтобы уговорить его переехать в СССР, однако художник ответил уверенным отказом. Политику большевиков он не принял, а потому решил дожить свой век за работой в любимом доме.

Илья Ефимович Репин умер в возрасте 86 лет и стал одним из самых ярких русских художников, получивших мировую славу и признание. Его произведения с годами не утратили свою актуальность — Репину есть что сказать любому поколению, как бы сильно, по мнению большинства, оно ни отличалось от предыдущих.

3.9 Одинокий Верещагин

Многосерийные сюжеты

Сюжеты картин баталиста Василия Васильевича Верещагина зачастую вызывают неподдельный ужас, и многие из них, по этическим соображениям, не выставляются в постоянной экспозиции музеев — настолько сильное впечатление они могут произвести на неподготовленного зрителя. В масштабных произведениях художника тема ничего не стоящей на войне человеческой жизни рассказана с пугающей реалистичностью. Но в этой реалистичности раскрыта самая страшная правда войны, которую не принято упоминать и уж тем более изображать на живописных полотнах. Верещагин нарушает общепринятые каноны и, руководствуясь высокогуманными мотивами, начинает новую эпоху батального искусства, лишенного какой бы то ни было постановочности и театральности.

Нарушать традиции он начал еще в юности, когда, окончив Морской кадетский корпус, объявил отцу-дворянину, что продолжать военную службу не намерен и будет поступать в Академию художеств. Здесь следует отметить, что помимо таланта к рисованию Верещагин обладал еще и самоотверженным трудолюбием. Учась в корпусе, он стремился быть первым во всем, отличался твердым характером и настоящей одержимо-

стью в учебе, что, впрочем, объясняет грандиозное количество написанных художником картин и их впечатляющий масштаб.

Обучение в Академии художеств не оправдало надежд начинающего живописца. Через три года он забросил занятия и уехал за впечатлениями сначала на Кавказ, а затем в Париж —



Фото В. В. Верещагина из статьи «Верещагин Василий Васильевич», опубликованной в шестом томе «Военной энциклопедии», который был издан книгоиздательским товариществом Ивана Дмитриевича Сытина в 1911 году в столице Российской империи городе Санкт-Петербурге

совершенствовать живописное мастерство. В 1867 году, когда Верещагину было 25 лет, случился поворот в его судьбе — он принял приглашение туркестанского генерал-губернатора генерала К. П. Кауфмана сопровождать его в качестве художника. По документам он тогда значился прикомандированным в чине прапорщика, что позволяло ему носить гражданское платье и не соблюдать воинскую дисциплину. С этого момента Верещагин перестал быть художником в общепринятом понимании слова — он стал страстным путешественником и военным, рискующим собственной жизнью на полях сражений.

За свою невероятно яркую и насыщенную жизнь Верещагин дважды находился на волоске от гибели. Он принимал участие в сражениях —

в героической обороне Самаркандской крепости (после чего был награжден за храбрость Георгиевский крестом 4-й степени) в 1868 году, а затем и в 1877 году — в русско-турецкой войне, где получил тяжелое ранение.

Верещагин, как истинный баталист, не мог работать в уютной мастерской и почти всегда находился в дороге — судьба заводила его то в самые неожиданные местности, то в смертельный бой. Результатом такой отчаянной самоотдачи в погоне за правдой стали картины, которые явились для многих поколений документальными свидетельствами самой страшной стороны человеческой жизни.

Творческий путь художника и его биографию можно проследить через следующие серии его картин:

— «Туркестанская серия» явилась для художника своего рода боевым крещением. Впервые оказавшись на поля боя, он понял, что война — это не парадные знамена и марши, а жестокость и страдания тысяч людей. Ценность серии состоит не только в изображении сражений, но и в сделанных художником заметках о жизни местного населения, а также этюдах и колоритных портретах. На родине эти произведения художника приняли критично — петербургскую публику, не привыкшую видеть в картинах жестокие сцены, смутило, что художник не стремился показать патриотичный дух, а реалистично писал казни русских солдат. Тем не менее Императорская академия



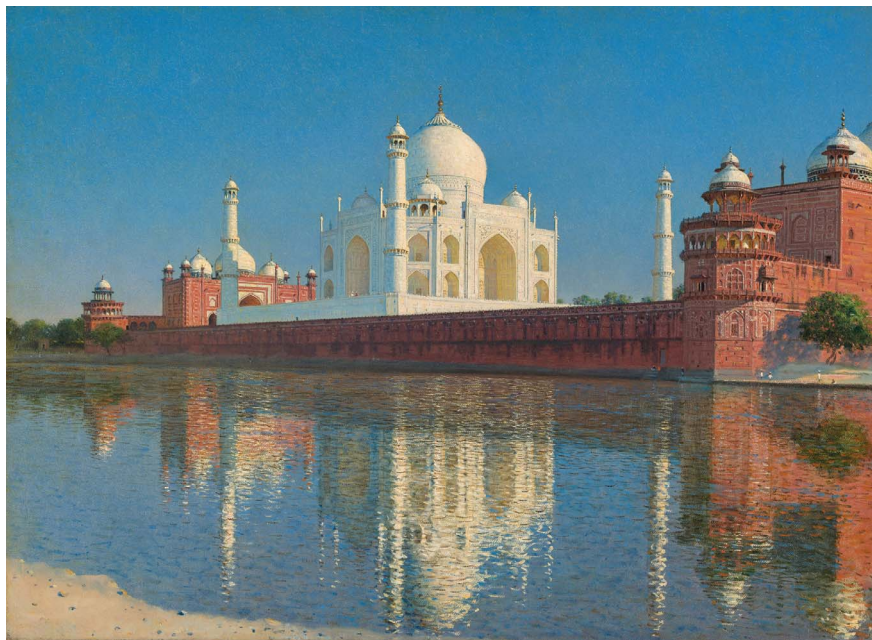
В. В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). 1872. Государственная Третьяковская галерея

художеств решила присвоить Верещагину звание профессора, от которого он, впрочем, отказался.

- **«Индийская серия»** стала результатом двухлетнего путешествия художника в Индию с молодой супругой Марией Кондратьевой. Поездка стала возможна благодаря П. М. Третьякову, купившему Туркестанскую серию для своей коллекции. В Индии художник неустанно делал наброски, упиваясь местными красотами и особой голубизной бескрайнего неба. Однако его страсть к приключениям снова чуть не стоила ему жизни — отправившись в экспедицию в горный Сикким, он чуть не погиб от холода во время вос-

хождения к вершине. Самая знаменитая картина этой серии — «Мавзолей Тадж-Махал в Агре», завораживающая красотой передачи мерцания солнечного света.

- **«Балканская серия»** рассказывает о событиях Русско-турецкой войны. Она явилась для художника самым сложным психологическим испытанием. Он писал: «Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого». Верещагин отправился на фронт, где своими глазами увидел штурм Плевны, бой под Шипкой, пленных и бесконечные ряды перевязочных пунктов с убитыми и ранеными. За два года



В. В. Верещагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре. 1874 — 1876. Государственная Третьяковская галерея

усиленной работы им были созданы около 30 полотен, которые стали самыми значимыми в наследии мастера. Верещагину было сложно еще и потому, что для него эта война была не первой — он хорошо видел промахи русской армии, неподготовленность солдат и ошибки командования. Однако то, что это честно отразилось в его картинах, снова спровоцировало обвинения в «антипатриотизме». И все же людей не обманешь — война на картинах художника была отвратительной, а потому Верещагину верили. Его выставки имели небывалый успех. Так или иначе, художник устал — Балканская серия опустошила его эмоционально и физически, и потому он написал: «Больше батальных картин писать не буду — баста».

- «Палестинская серия» написана в период восстановления душевных сил художника. Он отправился с супругой на Ближний Восток, к христианским святыням. Но и там Верещагин не смог воспринимать местные ценности «как надо»: поездка стала для него научно-этнографической работой, в результате которой были созданы многие новаторские произведения, в том числе и на евангельские сюжеты. Христос и Святое семейство в работах художника утратили святость и стали простыми людьми с повседневными заботами и тяготами. Впервые Палестинская серия была выставлена в Вене, где вызвала настоящий скандал. В России экспозицию запретили.

- «Русскую серию» художник создавал около 6 шести лет. Он захотел вернуться к корням, а потому

отправился в путешествие по России, благодаря чему посетил Вологду, Кострому, Ярославль, Ростов, Соловки и многие другие места. Результатом поездок стали сельские пейзажи и портреты крестьян, неразрывно связанные с написанными художником мемуарами. В это же время художник работал над произведениями о войне 1812 года.

- «Японскую серию» художник создал, когда ему было 60 лет — пик его славы миновал, а на художественной сцене стали появляться новые течения — импрессионизм, авангард, абстракционизм. Однако и в это время Верещагину удалось идти в ногу со временем. Произведения, которые художник привез после первой поездки в Японию, отличал новый живописный почерк, напоминающий прерывистые мазки и локальные цвета импрессионистов.



В. В. Верещагин. Смертельно раненный. 1873.
Государственная Третьяковская галерея

«Я всю жизнь любил солнце и хотел писать солнце. И после того, как пришлось изведать войну и сказать о ней свое слово, я обрадовался, что вновь могу посвятить себя солнцу. Но фурия войны вновь и вновь преследует меня».

В. В. Верещагин

«Судья человечества»

Верещагин был истинным реалистом и писал только то, что видел собственными глазами. От этого осознания зритель, увидевший картины Верещагина, не может не испытывать ужас. Подробности войны, кровавые сражения и сотни трупов — он как художник-документалист воспроизводил все в мельчайших подробностях. От его глаз, как от объектива фотоаппарата, не ускользала ни одна

деталь не только происходящих событий, но и колорита стран и городов, которые ему удалось посетить. Художник не выстраивал сложные композиции, не стремился к новаторству в живописной технике — он фиксировал увиденное, чтобы донести правду, какой бы суровой она ни была.

Во время осады русского гарнизона Самарканда в 1868 году, в которой Верещагин принимал участие в качестве прапорщика, он увидел, как за воротами цитадели солдат, настигнутый вражеской пулей, «выпустив из рук ружье, схватился за грудь и побежал по площадке вкруговую, крича: «Ой, братцы, убили, ой убили! Ой, смерть моя пришла...». Бедняга ничего уже не слышал, но описал еще круг, пошатнулся, упал навзничь, умер, и его патроны пошли в мой запас». Эти предсмертные слова солдата художник воспроизвел на самодельной



В.В. Верещагин. Победенные. Панихида. 1878 — 1879. Государственная Третьяковская галерея

раме картины «Смертельно раненный», рассказывающей о гибели этого человека.

Одно из самых знаменитых произведений Верещагина — «Побежденные. Панихида», относящееся к Балканской серии картин. Война, целью которой было освобождение «братьев-славян» от турецкого ига, чуть не лишила Верещагина жизни. В одном из боев был ранен его брат, а другой брат, Сергей, — младший и горячо любимый — погиб. Его тело долго искали на поле сражения. Художник шел между трупов, заглядывая в лица убитых солдат, пытаясь отыскать родного человека. Вероятно, во время этих поисков и родился замысел «Панихиды».

Низкое грозовое небо расступается, уступая место бледным лучам солнца,

которые, словно благословенный свет, встречают души умерших воинов. Полковой священник в траурной рясе служит панихиду, а рядом с ним — пономарь, дающий последнее напутствие погибшим солдатам.

Эта картина — сосредоточие непрекращающейся боли человечества, которое кричит будущим поколениям о страшной жестокости войны, напоминая, что и за самой красивой победой последует подобная панихида.

Огромный размер полотна (180×300 см) превращает его в величайшее драматическое произведение в истории мирового искусства, которое еще при жизни художника горячо встретила публика не только в Петербурге, но и в Европе, и в США.



В. В. Верещагин. Апофеоз войны. 1871. Государственная Третьяковская галерея

«...Выполнить цель, которую я задался, а именно: дать обществу картины настоящей, неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому все прочувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытывать голод, холод, болезни, раны... Нужно не бояться жертвовать своей кровью, своим мясом — иначе картины будут не те».

В. В. Верещагин

Если большинство произведений художника рассказывают о частных сражениях, происшествиях и образах, то «Апофеоз войны» можно назвать завещанием мастера. Эта картина, как и многие другие его произведения, вызвала противоречивые отклики. Авторский эпиграф на раме звучал несколько провокационно: «Всем великим завоевателям, прошедшим, настоящим и будущим». Впрочем, возмущение испытали лишь некоторые представители правительственных кругов; большинство зрителей же испытывали восхищение. Художественный критик В. В. Стасов отметил: «Тут явилось в картине нечто более драгоценное и более высокое, нежели необычайная верещагинская виртуальность красок: это глубокое чувство историка и судьи человечества...»

На фоне сухой прожженной степи взору зрителя предстает гора черепов, выписанная с пугающей точностью. Война уничтожила все — уникальную архитектуру городов, природу, животных и людей, среди которых кто-то боролся за свою правду, а кто-то оказался втянутым в жестокую политическую игру. Возможно, «завоеватели», которым автор посвятил свое произведение, получили то, чего хотели. Но ужас, оставленный на месте, где когда-то кипела жизнь... стоило ли оно того? На этот вопрос художник предлагает ответить зрителям.

Надвигалась новая война — русско-японская. Верещагин, побывав в Японии, понимал, что она неизбежна, а потому встретил ее в рядах Дальневосточной армии. 31 марта 1904 года он находился на флагманском броненосце «Петропавловск» вместе с адмиралом С. О. Макаровым, своим давним знакомым. Броненосец напоролся на японские мины и в считанные минуты затонул у берегов Порт-Артура. Один из чудом спасшихся офицеров рассказал, что за несколько минут до катастрофы Верещагин что-то зарисовывал в своем блокноте.

Верещагин был заклятым врагом войны, но она все же его победила.

3.10 Богатырь Виктор Васнецов



И. Е. Репин Портрет В. М. Васнецова. 1882. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево».

Девушка у омута

Постепенно цели реалистического искусства, задуманные передвижниками, начали отходить на второй план. Живописцы стали более смелыми в воплощении собственных идей, и некоторые из мастеров начали выбирать свой уникальный путь творческого развития, отличный от модных тенденций того времени. На этом



В. М. Васнецов. Аленушка. 1881. Государственная Третьяковская галерея

фоне расцвело мастерство баталиста В. В. Верещагина, художника исторического жанра В. И. Сурикова, а также на небосклоне эпохи зажглась звезда Виктора Михайловича Васнецова, для которого смыслом всей его жизни стала задача воплощения в искусстве национальных сюжетов.

Он родился в семье, в которой все по мужской линии были священниками. Казалось, жизненный путь Виктора был предопределен. У него было пять братьев, один из которых,

Аполлинарий, что был на восемь лет младше, также стал выдающимся художником. Этот факт свидетельствует об особой творческой атмосфере, царившей в доме Васнецовых.

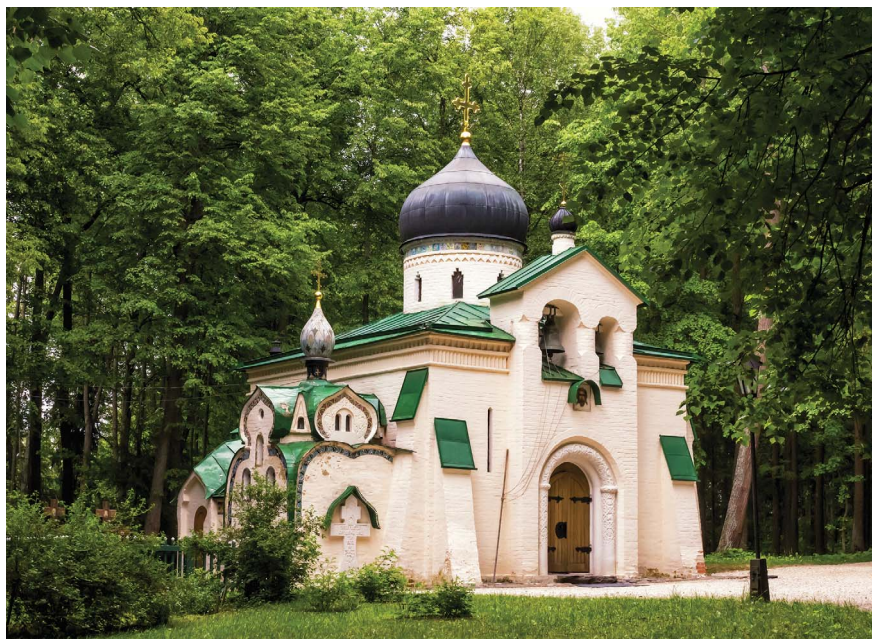
Но художественные наклонности детей не всегда воспринимались с достаточной серьезностью, а потому будущего художника направили учиться на священника. Обмануть сердце не удалось — так и не окончив Вятское духовное училище, Васнецов, получив благословение отца, отправился поступать в Академию художеств. На тот момент он был настолько не уверен в своих силах, что даже не пошел узнавать результаты

вступительных испытаний — подумал, что его не взяли, и добровольно решил еще один год посвятить честной подготовке к поступлению. Снова сдав экзамены и явившись в Академию за результатами, узнал, что его ждут еще с прошлого года.

Во время обучения Васнецов подружился с Репиным. Они вместе прошли стажировку в Париже, а по возвращении оба вступили в Товарищество передвижных художественных выставок. Васнецова приняли туда как талантливого жанриста. В работах, относящихся к этому периоду времени, сложно узнать почерк «сказочного художника» — под таким прозвищем он вошел



В. М. Васнецов. С квартиры на квартиру. 1876. Государственная Третьяковская галерея



Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево по проекту В. М. Васнецова. Фотография

в историю. В процессе поиска себя мастер продолжал соблюдать правила реализма. Так, в картине «С квартиры на квартиру», рассказывающей о бедных пожилых людях, вынужденных скитаться по холодному Петербургу, Васнецов словно погружает зрителя в атмосферу произведений Ф. М. Достоевского. В лицах пожилой пары — страдание и растерянность; они несут с собой узел со скромными пожитками, который, как и изношенная одежда, подчеркивает их бедность.

Довольно скоро жизнь Васнецова кардинально изменилась — он переехал в Москву. Там художник попал в круг общения мецената Саввы Ивановича Мамонтова, в доме которого был организован неформальный Абрам-

цевский кружок. Савва Иванович — человек, для которого искусство было не увлечением, но делом всей жизни. Его небезразличие, профессионализм и стремление видеть лучшее в людях сделали подмосковный дом Мамонтовых местом, куда стягивались самые талантливые художники, архитекторы и театральные деятели того времени. Абрамцево стало своего рода экспериментальным центром искусства, где профессионалы своего дела реализовывали свои задумки. Там Васнецов быстро нашел себя — он проектировал для имения церковь Спаса Нерукотворного и оформлял спектакли в так называемой мамонтовской Частной опере. Именно тогда он пришел к главному увлечению своей жизни — русскому фольклору.

«Как я стал из жанриста историком, немного на фантастический лад, на это ответить точно не сумею. Знаю только, что во время самого яркого увлечения жанром, в академические времена в Петербурге, меня не покидали неясные исторические и сказочные грезы».

В. М. Васнецов

Васнецов признавался, что «Аленушка» — его любимейшее произведение. Он начал писать ее в Абрамцево. Поводом для этого послужила случайная встреча с простой крестьянской девушкой. Вспоминая тот день, художник отмечал ее взгляд: «Столько тоски, одиночества и чисто русской печали. Каким-то особым русским духом веяло от нее».

Васнецов не ошибся: собирательный образ девушки — не то простой крестьянки, не то главной героини знаменитых русских сказок — стал символом русской лиричности. Глаза героини художник писал с дочери Саввы Мамонтова — Веры, которая прославилась благодаря картине «Девочка с персиками» другого художника, Валентина Серова.

Образ Аленушки вызывает печаль и жалость — ее хочется пожалеть и поддержать. Изношенное платье, загрубевшие ноги — все выдает в ней крестьянский прототип. Но главное в произведении — это царящая атмосфера сказочной загадочности. Лес в данном случае не является декорацией к происходящему, он — полноправный участник действия. Густой и таинственный, он словно оберегает

героиню от опасностей и невзгод. Если присмотреться, то можно заметить, что вершины деревьев слегка склоняются в сторону девушки, окутывая ее своей заботой. Спокойные оттенки природы будто вторят печальному состоянию Аленушки, давая ей возможность прожить свою тоску в тишине и покое.

Над головой девушки можно рассмотреть сидящих на ветке ласточек — кажется, что они вот-вот заговорят человеческими голосами и станут предвестниками добра для грустной красавицы. Но, как и в любой сказке, в этом произведении есть и воплощение чего-то страшного и пугающего. Темная вода омуты будто притягивает к себе отчаявшуюся Аленушку.

Несмотря на грустный сюжет, картина наполнена созерцательной тишиной, поэтичной мелодичностью и ощущением, что, несмотря на трудности, сказку об Аленушке обязательно ждет хороший конец.

Богатыри

Первое произведение в творчестве Васнецова, посвященное богатырской теме — «После побоища Игоря Святославича с половцами», — создано в период увлечения реалистическим искусством. Мы видим, что Васнецов, с одной стороны, уже находился под влиянием былинной тематики, но в то же время он выбрал момент истории, который позволил ему раскрыть драму происходящего.

Привлекает внимание светлая фигура павшего богатыря в центре картины — его лицо выражает спокойствие, нет ни следа злобы или ярости, словно



В. М. Васнецов. После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880. Государственная Третьяковская галерея

тот спит. В правой части полотна — переплетенные тела русского воина и половца, переносящие зрителя в атмосферу недавнего боя. В небе — дерущиеся стервятники, которые в православии считались символом бесов, рвущих души людей.

На выставке передвижников картина получила противоречивые отзывы. И. Н. Крамской отметил, что «это вещь удивительная, которая нескоро будет понята по-настоящему». Кто-то, однако, критиковал полотно за историческую неточность, которая ставила под сомнение реалистичность происходящего (например, в картине нет лошадей, без которых бой в то время представить крайне сложно). Несмотря на название, дающее точную отсылку к описанному событию, данная картина скорее «комментарий», созданный по мотивам «Слова о полку Игореве».

По-настоящему богатырскую тему Васнецов раскрыл в другом своем про-

изведении — легендарной картине «Богатыри», ставшей одним из самых узнаваемых произведений в истории русского изобразительного искусства. Более того, картина также относится к самым большим (размер полотна — 295×446 см) и самым долгим по продолжительности создания (художник работал над «Богатырями» 17 лет, а если считать с момента создания первого эскиза на этот сюжет — и вовсе 30).

«Богатыри» были моим творческим долгом, обязательством перед родным народом».

В. М. Васнецов

«Богатыри» стали настоящим народным шедевром, как и задумывал художник, а три бравых воина — истинным воплощением русской силы и братства в изобразительном искусстве.

Но идея картины заключалась не только в желании показать внешнюю сто-

рону их мужества и блестящие доспехи. На наших глазах разворачивается действие — три богатыря вышли в поле, чтобы посмотреть, нет ли поблизости врага, угрожающего их землям. И, судя по происходящему, — враг где-то рядом. По настороженным лицам богатырей становится ясно — битва неминуема.

Центральный герой картины — Илья Муромец — держит наготове копье. Слева от него Добрыня Никитич достаёт меч из ножен. В руках самого молодого богатыря — Алеши Поповича — лук со стрелой. Природа вторит настроению добрых молодцев — сгущаются тучи, поднимается ветер, тревожащий гривы лошадей и траву. А в правой части картины, на заднем плане, виднеются парящие ястребы, ожидающие исхода сражения.

Во время работы над картиной Васнецов с особой тщательностью подошел к изучению артефактов древности. Например, на голове Добрыни Никитича виднеется так называемый шлем с Деисусом, или «колпак греческий»; в России хранится лишь один его образец — в Оружейной палате Московского Кремля.

Художник уделил особое внимание не только исторически точному изображению доспехов богатырей, но и конной амуниции. Стремена, узды и удила начищены до блеска. Лошади богатырей — их преданные и верные друзья. Образ белого коня преисполнен доблести, а глаза черного налились кровью, будто он вот-вот ринется в бой.



В. М. Васнецов. Богатыри. 1881 — 1898. Государственная Третьяковская галерея

Работая над лицами богатырей, Васнецов просил позировать ему людей из ближнего круга общения. Так, прототипом Ильи Муромца стал художник Василий Дмитриевич Поленов, в мастерской которого в Париже был сделан первый эскиз. Алешу Поповича мастер изобразил с лицом Андрея Саввича Мамонтова (сына С. И. Мамонтова и брата Веры, позировавшей для «Девочки с персиками»). А в образе Добрыни Никитича историки узнают собирательные черты самого Виктора Михайловича Васнецова и его брата Апполинария.

Стоит отметить, что творческий путь Васнецова не ограничивался живописью. После архитектурного дебюта в Абрамцеве он продолжил развитие в этом направлении, и впоследствии эскизы художника, вдохновленные древней архитектурой, послужили основой для создания затейливого фасада Третьяковской галереи в Москве. Также по его эскизам был построен и его московский дом — здание в старорусском стиле, сохранившееся по сей день и являющееся домом-музеем художника.

Важнейшим проектом жизни художника стали настенные росписи Владимирского собора в Киеве, посвященные 900-летию крещения Руси. Эскизы росписей, предложенные Михаилом Врубелем, сочли слишком смелыми и новаторскими, а потому решили найти художника более традиционных взглядов, в результате чего и выбрали В. М. Васнецова. Художник отдал этой работе более десяти лет своей жизни (1885 — 1896).

Васнецов создал около 400 эскизов при участии соавтора М. В. Нестерова

и покрыл фресками около 2000 м² стен храма. Несколько раз он срывался с лавосов и получал серьезные травмы, часто болел, так как работать приходилось в неотапливаемом соборе, но никакие трудности не сломали его волю. Не сразу согласившись исполнить этот заказ из-за страха большой ответственности, в итоге Васнецов пришел к тому, что это стало главной работой всей его жизни.

«Нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела, как украшение храма».

В. М. Васнецов

Написанная художником в алтарной апсиде «Богоматерь с младенцем» стала одним из шедевров русской иконописи. Богоматерь несет в мир Сына для предопределенных Ему крестных страданий. Она прижимает Его к сердцу, но в то же время решительно движется вперед, неся Сына в мир, который ему суждено спасти. Художник предложил новый образ — младенец Иисус тянет руки к людям, словно пытаясь предостеречь их от греха.

Так, когда-то отказавшись от роли священника, через любимое дело своей жизни Виктор Михайлович Васнецов все же смог принести в мир высшие христианские ценности.

Революцию художник принять не смог, а потому доживал свой век в любимом доме, но в непонятной для него стране. Его искусство в первые годы существования СССР не нашло отклика у новой власти и изменившегося общества, но он продолжал работать до самого конца, пока в возрасте 78 лет не покинул этот мир.



В. М. Васнецов Алтарная фигура Богоматери с младенцев в апсиде Владимирского собора в Киеве.
Фотография

Раздел IV

**Живопись рубежа веков:
от света к тени воспоминаний**

Рубеж XIX–XX веков в русском изобразительном искусстве — время особых достижений, экспериментов и открытий. На это время пришелся расцвет карьеры ярких художников-новаторов самых различных направлений. Это период, с одной стороны, активных международных связей в сфере искусства, когда русские художники проходили стажировки в Европе, чаще всего в Париже и Мюнхене, а с другой стороны, в России это эпоха синтеза различных видов искусства — живописи, архитектуры, прозы, поэзии, который привел к рождению неповторимого русского стиля на сломе эпох.

Это время, когда русские люди, не только художники, задают тренды в мировой культуре на многие поколения вперед. Меценаты С. И. Щукин и братья М. А. и И. А. Морозовы собирают коллекции из лучших образцов современного европейского искусства, что оказывает безусловное влияние и на русских художников, у которых появляется возможность увидеть эти коллекции. Сергей Дягилев устраивает выставки русского искусства в Париже и в США, популяризирует русский балет. Идеи из костюмов, созданных Леоном Бакстом для балетных постановок, закладываются в основу коллекций модных и ювелирных домов по всему миру. Восходящая звезда эпохи Пабло Пикассо — испанский художник, сделавший карьеру во Франции, — женится на балерине «Русских сезонов» Ольге Хохловой, которая



В. А. Серов. Портрет М. А. Морозова. 1902.
Государственная Третьяковская галерея



Л. С. Бакст Клеопатра. Эскиз костюма к балету «Клеопатра». 1909. Собрание Н. Д. Лобанова-Ростовского, Лондон

становится музой его классического периода. Творчество, пожалуй, самого неординарного художника времени — Михаила Врубеля — на его посмертной выставке в Париже станет одним из ключевых источников вдохновения Пикассо на пути к кубизму.

4.1 Новые мастера цвета

Завершают вторую половину XIX века художники, которые словно посмотрели на мир новым взглядом — преисполненным света и какой-то небывалой дотеле свежести. Главные педагоги нового поколения мастеров — И. Е. Репин, В. Д. Polenov и П. П. Чистяков. Масштабы их личности становятся одинаково значимыми как в веке уходящем, так и новом. Секрет столь

долгой актуальности их искусства — в постоянном поиске и стремлении к новым открытиям в живописной технике и преподавании. Они умели не просто рассмотреть талант начинающего художника, но и помогали развить его индивидуальность.

Из группы художников Товарищества передвижных выставок на рубеже веков особенно выделяется фигура Василия Дмитриевича Polenova. Одним из первых он, вопреки искусству реализма, повествующему о жизни без прикрас, пишет картины, наполненные солнцем, восхищая и вселяя оптимизм в зрителей. Живописные искания Polenova особенно хороши в исследовании света, а его традицию продолжают последователи, чудесные мастера В. А. Серов, И. И. Левитан, К. А. Коровин и другие.

Было бы ошибочно причислять ранние произведения этих мастеров к европейскому течению — импрессионизму. В это время французы-импрессионисты еще не широко популярны, на родине и в Москве их картины, приобретенные купцами-коллекционерами, появятся чуть позже. В данном случае можно смело говорить о том, что те русские художники, которые были интегрированы в школы европейского художественного образования, находились в центре новых вызовов и задач изобразительного искусства своего времени. В результате решения этих задач русским мастерам удалось создать непревзойденные по колориту произведения, отличающиеся особой национальной красотой.

Ранняя живопись Константина Коровина, ученика Алексея Саврасова



К. А. Коровин. Зимой. 1894. Государственная Третьяковская галерея

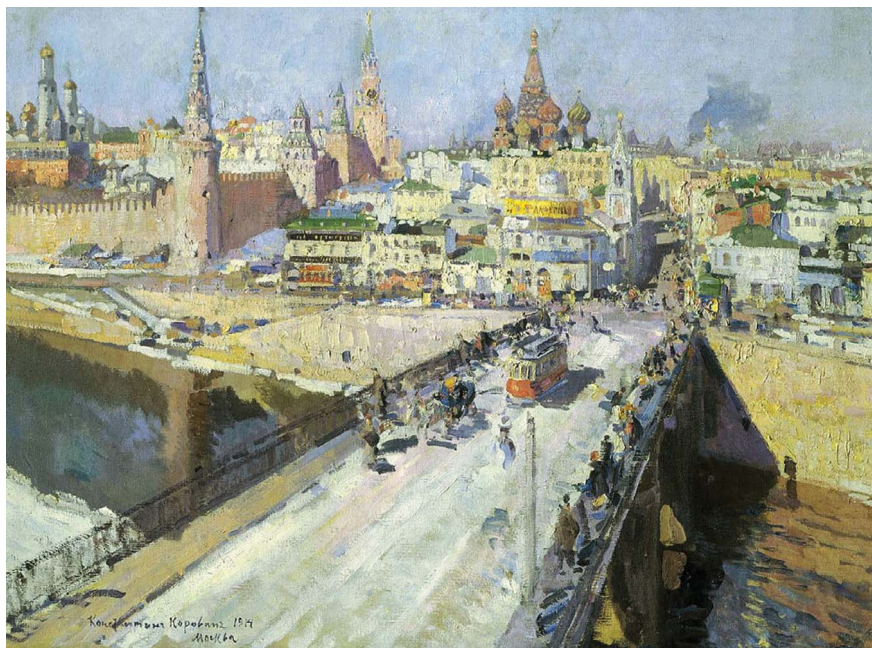
и Василия Поленова, преисполнена национальной патетики — он пишет серию картин, посвященных Русскому Северу, его увлекает природа Юга и простые деревенские мотивы. Заурядный, на первый взгляд, мотив картины «Зимой» влюбляет в себя зрителя искренностью и до боли знакомой и уютной простотой сюжета, который неоднократно повторяют коллеги мастера. Одним из размышлений на тему «Зимой» становится знаменитая картина Исаака Левитана «Март».

Со временем, увлекшись французским импрессионизмом, Коровин, с одной стороны, теряет свою «русскость» почерка, а с другой — становится первым русским импрессионистом. Особенно раскрывается его талант в этой

технике в жанре городского пейзажа. И, несмотря на то, что чаще всего он пишет Париж, одной из лучших его картин становится «Москворецкий мост». Особое ощущение своего родного города позволяет художнику не только перенести на холст детали архитектуры, но и передать величественный дух и масштаб красоты древней русской столицы.

«Мир искусства»

Конец XIX века был ознаменован в русской культуре знаковым событием — возникновением в 1897 году петербургского общества «Мир искусства», которое занималось организацией выставок и изданием одноимен-



К. А. Коровин. Москворецкий мост. 1914. Исторический музей

ного журнала. Ядро «Мира искусства» составляли А. Н. Бенуа, С. П. Дягилев, К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев, А. П. Остроумова-Лебедева, И. Э. Грабарь, а также В. А. Серов, который в свои 33 года являлся самым взрослым участником общества. Безусловным лидером общества стал С. П. Дягилев — сам художником он не был, но умел спланировать и организовывать творческих людей. Впоследствии он стал редактором журнала «Мир искусства».

«Мы горели желанием вселить в окружающем обществе любовь к самому существу искусства».

А. Н. Бенуа

Главной особенностью мастеров «Мира искусства» стала общая тяга к красоте в общепринятом и даже немного устаревшем для того времени понимании этого слова. Немаловажным фактом стало и то, что многие его участники происходили из потомственных художественных семей и были воспитаны в лучших академических традициях (отец и дед Бенуа — архитекторы, отец Сомова — хранитель Эрмитажа, отец Серова — композитор). Мирискусники вдохновлялись забытым прошлым, смотря на него из века настоящего, что придавало их произведениям особый эстетизм и неоромантизм, впрочем, некоторые современники охарактеризовали это как декадентство.



А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906. Государственная Третьяковская галерея

Образы, создаваемые в работах А. Н. Бенуа, посвященных XVIII веку, кажутся гротескными, напоминающими кукольный театр. В его «Прогулке короля» скульптурные группы парка выглядят более живыми и пластичными, чем фигура «короля-солнце» и его свиты. Но даже при этом сцена не лишена очарования лиричного воспоминания, вдруг озарившего сознание уставшего от серой суеты будней человека.

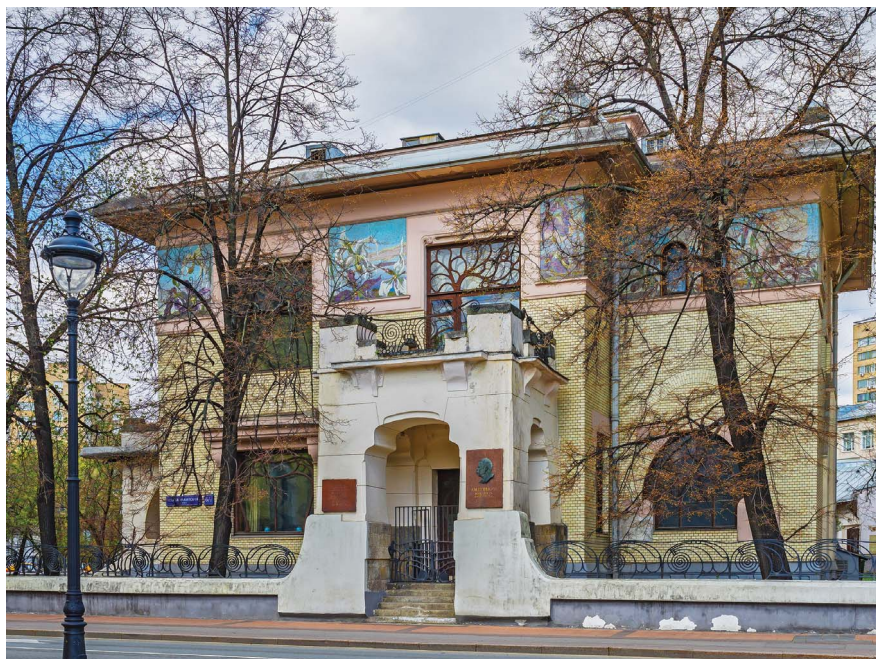
Во всей деятельности «Мира искусства» читается подтекст прощания с навсегда ускользающей эпохой и ее ценностями. И в этом смысле художники общества, оказавшиеся свидетелями начала глобальных изменений, становятся своего рода последними представителями «классики».

«Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком кружевном аэроплане, высоко над землею».

А. А. Блок

Модерн

В это же время мастера Российской империи, как и других стран (Франция, Австрия, Германия), увлечены эстетикой модерна — явления, охватывающего различные виды искусства. Объекты модерна совершенны по своей целостности и гармонии. Архитекторы эпохи модерна, такие как Федор Шехтель, проектируя здание, продумывали, как оно будет украшено снаружи и внутри,



Ф. О. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского. Фотография



М. А. Врубель. Панно «Принцесса Греза» на гостинице «Метрополь». Фотография

достигая эффекта, как бы сказали сейчас, законченного дизайнерского объекта. Ярким примером такого подхода является особняк Рябушинского (архитектора Ф. О. Шехтеля) и гостиница «Метрополь» (архитекторов Л. Н. Кекушева и В. Ф. Валькота) в Москве.

Для работы над фасадом гостиницы «Метрополь» были привлечены знаменитые художники эпохи — М. А. Врубель, А. Я. Головин и другие. На этом примере особенно заметно, что живопись эпохи модерна обладает двумя наиболее яркими качествами — декоративностью и орнаментальностью. Стремление к плоскостному изображению делает такие работы невероятно привлекаемыми и выразительными именно в крупном масштабе и в их связи с архитектурой.

Панно М. А. Врубеля «Принцесса Греза», украшающее фасад гостиницы «Метрополь» сегодня, изначально было сделано для Всероссийской художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде, организованной С. Ю. Витте. Однако там его раскритиковали члены Императорской академии художеств и рекомендовали с выставки снять. Разгневанный этим обстоятельством меценат и покровитель художника С. И. Мамонтов на собственные средства построил павильон по соседству с выставкой, где представил работы художника (второе панно для выставки — «Микула Селянинович»).

После окончания выставки и скандалов, связанных с работами Врубеля, было принято решение выполнить на гончарном заводе майоликовое панно «Принцесса Греза» для фасада гостиницы.

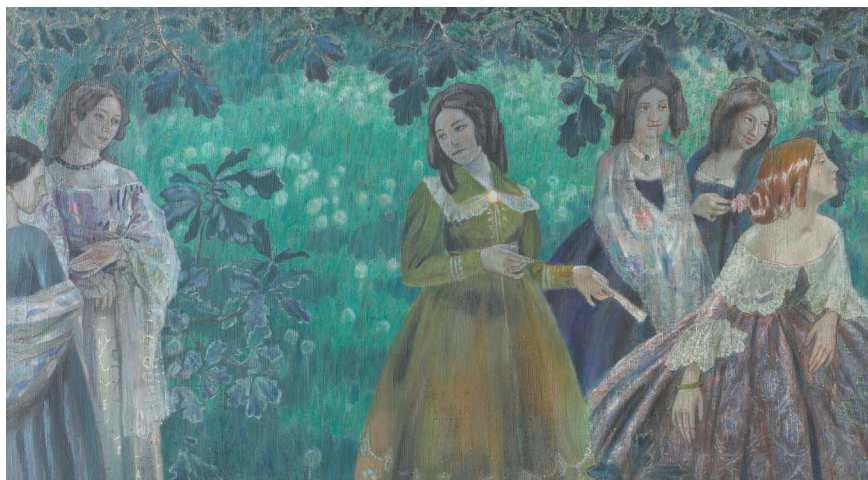
Произведение иллюстрирует легенду рыцарских времен о несчастной любви принца и трубадура Жоффруа, узнавшего о прекрасной принцессе Мелисанде из далеких краев. Юноша мечтает о девушке, посвящает ей стихи и песни, а предчувствуя смерть, отправляется к ней на встречу. Но этой встрече так и не суждено случиться, принц умирает, однако успевает увидеть образ прекрасной принцессы Грезы, навестившей его.

Синтез искусств в это время проявляется и в многообразии художественных сообществ: это не только упомянутый выше «Мир искусства», но и знаменитый подмосковный Абрамцевский кружок С. И. Мамонтова, который становится своего рода творческой лабораторией эпохи. В Абрамцево встречаются художники, артисты, в результате их творческого взаимодействия рождаются Частная опера и даже гончарная мастерская, в которой художники успешно пробуют себя в декоративно-прикладном искусстве.

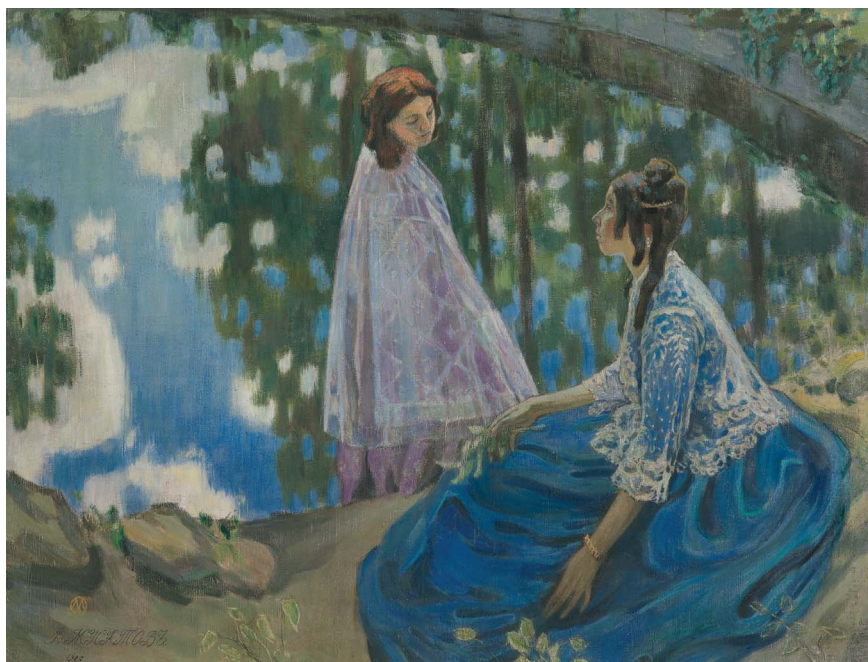
Другим примером подобного творческого центра является Талашкино, усадьба княгини М. К. Тенишевой под Смоленском, где работают художники Н. Рерих и С. Малютин, а также Борок, усадьба художника В. Поленова. Тенишева и Поленов уделяют особое внимание образованию и просвещению крестьян — открывают местные школы, библиотеки и театры.

Символизм

Еще одним ярким направлением эпохи становится русский символизм, основоположником которого является художник из Саратова Виктор Борисов-



В. Э. Борисов-Мусатов. Изумрудное ожерелье. 1903 — 1904. Государственная Третьяковская галерея

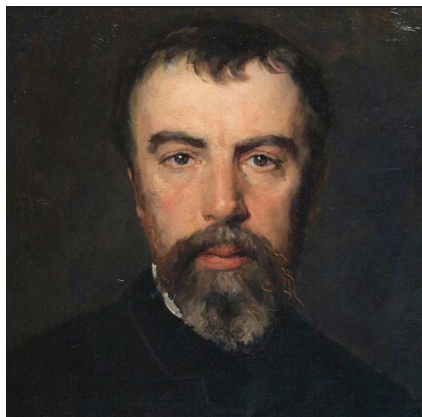


В. Э. Борисов-Мусатов. У водоема. 1902. Государственная Третьяковская галерея

Мусатов. В своих произведениях он, подобно Михаилу Врубелю, создает мир фантазий и грез. А его грезы всегда о прекрасном, но несбыточном. Темы его творчества — дворянские усадьбы начала XIX века и романтические девушки прошлого. Особое лирическое восприятие действительности, отказ от какого-либо бытовизма и тяготение к символам превращают Борисова-Мусатова в кумира современников — его последователями стали художники объединения «Алая роза», которое возглавили талантливые живописцы П. В. Кузнецов и П. С. Уткин, также родом из Саратова.

В своих работах «Водоем» и «Изумрудное ожерелье», написанных темперой по крупнозернистому холсту, В. Э. Борисов-Мусатов достигает колористического равновесия, эффекта прекрасного мгновения, возникшего из далекого прошлого, которое ему удалось остановить. Здесь нет стремления к объемам фигур, героини полотен кажутся почти бесплотными и оттого еще более нежными, выразительными и несбыточными, как призраки навсегда ушедших дней.

4.2 Добрый и гениальный Василий Polenov



Г. А. Захаров. Портрет В. Д. Polenova. 1877.
Музей-заповедник Polenova

Русский Леонардо

Биография Василия Дмитриевича Polenova лишена страстей, душевных терзаний и сплетен. Вся его жизнь — это упорный труд во благо искусства и просвещения. По его мнению, «искусство должно приносить счастье, радость, иначе ничего оно не стоит», весь творческий путь художника — прямое доказательство этого утверждения.

Polenov получил прекрасное образование, окончив юридический факультет Петербургского университета, одновременно посещая классы Ака-

демии художеств. Не зря его называют «русским Леонардо» — кажется, что у него, как и у его коллеги эпохи Высокого Возрождения, получалось действительно все, за что бы он ни брался: и успешная защита диссертации в университете по юридической части «О значении искусства в его применении к ремеслам», и получение Большой золотой медали в Академии художеств.

С возрастом его страсть к новому не угаснет, а, напротив, будет разгораться новыми идеями. Ближе в 50 годам Polenovu удастся исполнить свою мечту — по собственному проекту построить дом на берегу Оки, разбить усадьбу «Борок», которая по сей день является центром притяжения всех интересующихся искусством туристов.

На долю Polenova выпало участие в двух войнах — сербско-черногорско-турецкой, куда он отправился добровольцем, и Русско-турецкой, куда его вызвал, как художника-корреспондента, цесаревич Александр (будущий император Александр III). Наследник живо интересовался творчеством мастера и приобретал его картины для своей коллекции. Но война не смогла трансформировать талант художника, трепетно относящегося к природе и цвету, в баталиста. Даже находясь вблизи полей сражений, он оставался пейзажистом или писал бытовые сцены, избегая ужасов и несправедливости военных действий.

Василий Поленов, возможно, как никто другой умел любоваться красотой мира и замечать в каждом будничном моменте что-то прекрасное, что обязательно переносил на холст с невероятной колористической точностью.

Кроме того, художник щедро делился своими знаниями и умениями, был, наравне с И. Е. Репиным, преподавателем от Бога. Много времени он уделял общению со студентами и искренне радовался их успехам, каждому проявлению собственного «я».

Такой же цельной личностью Поленов был и в жизни, почитая семейные ценности. Он был женат на двоюродной сестре Е. Г. Мамонтова, Наталье Васильевне Якунчиковой, в браке с которой родилось десять детей. Художник вел здоровый образ жизни — был вегетари-

анцем, занимался физическим трудом в своем имении, даже самостоятельно построил каменную дамбу.

Мастер интимного пейзажа

В 1877 году Поленов становится участником самой передовой выставочной площадки своего времени — Товарищества передвижных выставок. В этом же году он, петербуржец, перебирается в Москву и подыскивает квартиру. На одном из таких просмотров он увидел из окна дома сцену, которая и легла в основу его знаменитой картины «Московский дворик».

Произведение было написано «на скорую руку», и сам художник переживал и писал И. Н. Крамскому, что не успевает предоставить на выставку



В. Д. Поленов. Московский дворик. 1878. Государственная Третьяковская галерея

передвижников что-то более значительное. Тем не менее картина имела ошеломительный успех. Она выгодно выделялась среди других работ современников, стремящихся к критичному восприятию действительности.

«К сожалению, я не имел времени сделать более значительной вещи — мне хотелось бы ступить на Передвижную с чем-то более порядочным...»

Из письма В. Д. Поленова
И. Н. Крамскому

«Московский дворик» — настоящий глоток свежего воздуха для зрителей, начинающих уставать от изображения бесконечных серых будней на полотнах художников-реалистов. Картина стала настоящим явлением, словно заявляющим людям о том, что даже в самой обыденной жизни есть место для радости и праздника, который заключается, казалось бы, в таком простом — прекрасном летнем солнечном дне.

Все в этом произведении смешалось — нарядность православной Москвы в виде мерцающих на солнце золотых куполов, орущий взхлеб ребенок, которого бросили дети постарше, занявшись своими делами, пасущиеся куры и женщина, занимающаяся своим рутинным трудом, — все это придает полотну уютную милую непосредственность и переносит зрителя картины в тот самый момент, происходящий «здесь и сейчас».

Еще после окончания Академии художеств Поленов получил право на заграничную поездку — он посетил

Германию, Италию, Францию, познакомился с творчеством импрессионистов. Идея писать картины на пленэре, работать над передачей эффекта дневного света в живописи откликнулась художнику. Вернувшись на родину, он переосмысливает эту живописную задачу в картинах, которые условно можно объединить в трилогию, состоящую из знаменитых произведений: «Московский дворик», «Бабушкин сад» (1878), а также «Заросший пруд» (1879).

В первых двух работах художник предстает новатором нового жанра — интимного пейзажа с элементами жанровой сценки. Другими словами, это первые картины, в которых значение природы и происходящего сюжета одинаково важны. Истории участников картины не кажутся постановочными, каждый из них — полноценный герой произведения.

Нельзя сказать, что художник выступает в этих полотнах в качестве импрессиониста. Поленов выводит свой собственный стиль, уделяя внимание значимости передачи солнечного света и при этом не «растворяя» в нем объекты, а оставляя их цельными. Как истинный колорист, Поленов выстраивает сложнейшие и такие гармоничные переходы оттенков. В «Московском дворике» это симфония бескрайнего голубого неба, цвет которого отражается на раскаленных крышах домов, а в работе «Бабушкин сад» — сложнейшие переходы листвы заросшего парка, где на каждом листочке отразился солнечный блик.

Интересно, что в картинах «Московский дворик» и «Бабушкин сад» изображен один и тот же дом с разных сторон — это место расположено в Мо-

скве, в районе Трубниковского переулка Арбата, откуда и сегодня можно увидеть храм Спаса Преображения на Песках, известный с XVII века.

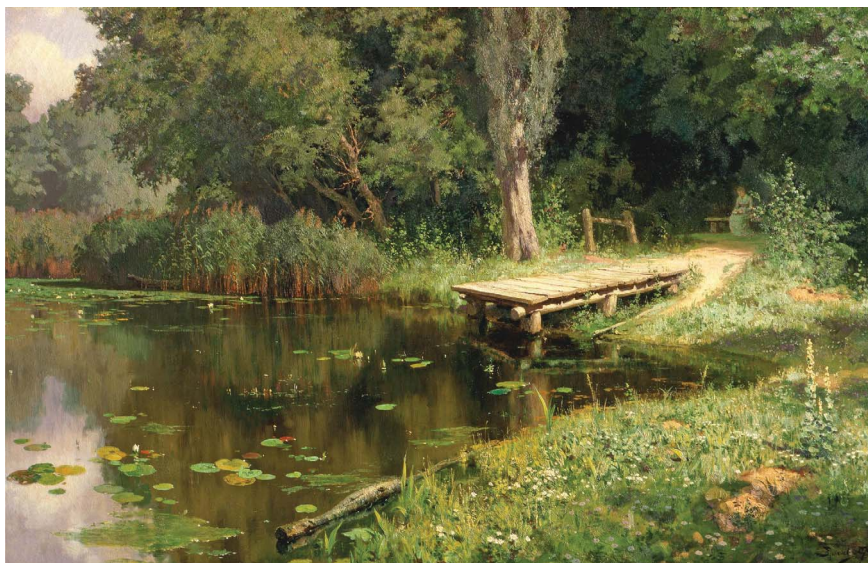
Картина «Бабушкин сад» повествует о трогательной сценке посещения внучкой бабушки. Действие происходит на фоне типичного дома, которыми застраивалась Москва после пожара 1812 года. Когда-то изящный и нарядный особняк встречал экипажи с лакеями, приезжающие на балы, и знал саму бабушку еще молодой девушкой, носившей нарядные платья — отличные от нынешней моды. Этот дом и запущенный неухоженный сад — здесь как

символы всего проходящего. Но едва ли в картине Поленова можно найти чувство нагнетания и тоски — сцена преисполнена лиричного настроения.

Завершает трилогию «Заросший пруд» — картина, написанная скорее в духе академических традиций. Но и здесь Поленову удается строгое композиционное построение (два плана картины — подробный передний и условный дальний) «оживить» совершенно непревзойденным колоритом. Виртуозно обыгранные градации оттенков зеленого, детально выписанные кувшинки и старые истоптанные мостки придают образу ностальгическое



В. Д. Поленов. Бабушкин сад. 1878. Государственная Третьяковская галерея



В. Д. Polenov. Заросший пруд. 1879. Государственная Третьяковская галерея



В. Д. Polenov. Христос и грешница. 1886 — 1887. Русский музей

настроение. Мотив заросшего прудика и повывавших жизнь мостков стал популярен среди художников, в частности свою версию картины написал ученик В. Д. Поленова — И. И. Левитан.

Цитаты из Евангелия

В 1881 году Поленов совершил первую поездку в Палестину с целью изучения природы страны, нравов жителей, их быта и костюмов. Результатом изученного материала стала грандиозная и по задумке, и по масштабу (размер полотна более чем три на шесть метров) картина «Христос и грешница». В большом евангельском цикле работ художника, над которым он будет увлеченно работать ближайшие годы, она считается заглавной.

Поленов воссоздал сцену на площади перед Иерусалимским храмом по образу, согласно последним археологическим исследованиям, поместив на нее всех действующих лиц.

Художник ищет историческую правду, и получившаяся сцена живо иллюстрирует евангельский рассказ:

«Тут книжники и фарисеи привели к Нему женщину, взятую в прелюбодеянии, и, поставив ее посреди, сказали Ему: „Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь?“ Говорили же это, искушая Его, чтобы найти что-нибудь к обвинению Его. Но Иисус, наклонившись низко, писал перстом на земле, не обращая на них внимания. Когда же продолжали спрашивать

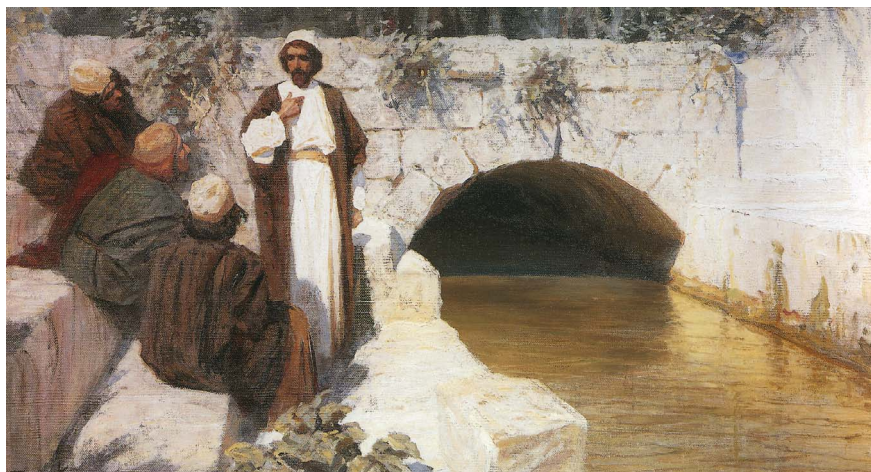
Его, Он, восклонившись, сказал им: „Кто из вас без греха, первый брось на нее камень“. И опять, наклонившись низко, писал на земле. Они же, услышав [то] и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди. Иисус, восклонившись и не видя никого, кроме женщины, сказал ей: „Женщина! где твои обвинители? Никто не осудил тебя?“ Она отвечала: „Никто, Господи“. Иисус сказал ей: „И Я не осуждаю тебя; иди и впредь не греши“».

Ин. 8:2-11

Образ Христа, созданный Поленовым, реалистичен: он сидит в усталой позе дервиша, в простой одежде, подобие которой художник мог видеть во время своего путешествия на Восток. Можно рассмотреть его жилистые руки — сына плотника. Для фигуры Христа позировал ученик и друг В. Д. Поленова — Исаак Левитан.

Картина вызвала большой резонанс: одни ею восторгались, другие — ругали. Главной причиной споров стал вопрос: может ли художник изображать евангельский сюжет с исторической точки зрения? Задачей Поленова не было создание святыни — иконописного образа. Он решил иную задачу, изобразив Христа-человека, жившего среди нас, и противопоставил его фигуру толпе.

Картина была запрещена цензурой и президентом Академии художеств князем Владимиром, и на выставке передвижников ее не показали. Однако,



В. Д. Поленов. За кого меня почитают люди. 1900. Вологодская областная картинная галерея

ко всеобщему удивлению, полотном заинтересовался император Александр III, проявив таким образом свой либерализм.

Для продолжения работы над евангельским циклом Поленов совершает второе путешествие на Восток и привозит оттуда огромное количество эскизов и набросков. Когда материал для выставки был готов, выяснилось, что перед тем, как представить произведения публике, необходимо пройти строгую цензуру — заключение о содержании выставки должны были дать военный цензор (шел 1904 год — время Русско-японской войны), гражданский цензор и цензор от духовенства. Поленов волновался, что такую комиссию картины могли не пройти.

Если военный цензор опасности в картинах не увидел, то гражданского цензора возмутил образ Христа без нимба, да еще и в головном уборе. Спор разрешил представитель от духовной цен-

зуры, пояснив, что в Иисусе Христе соединены два начала — божественное и человеческое, а значит, в данном случае художник взял за основу исторический сюжет и повествует о начале человеческого, и это никак не может оскорбить чувств верующих.

В поздние годы Поленов всерьез увлекся архитектурой и музыкой — обнаружил композиторские способности и даже написал оперу «Призраки Эллады». Он пытался искусственно определить срок деятельности художника, ограничив его сначала сорока годами, потом пятьюдесятью, затем шестьюдесятью, а потом понял, что без искусства жизни нет, и продолжил вести активную творческую жизнь до конца своих дней — до восьмидесяти трех лет. За год до смерти он получил звание народного художника РСФСР, что лишний раз доказало: искусство самого доброго художника не поддается политическим или каким бы то ни было изменениям — его ценности вечны.

4.3 Душа Левитана



В. А. Серов. Портрет И. И. Левитана. 1893.
Государственная Третьяковская галерея

Первая победа

Исаак Ильич Левитан был человеком исключительно тонкой душевной организации. Мог расплакаться от умиления, увидев красивую лесную опушку, залитую солнцем, мог в порыве депрессии покушаться на собственную жизнь и в то же время умело провоцировать ревность своего близкого друга — А. П. Чехова — к его возлюбленной. В этом водовороте накаленных чувств и эмоций рождались пейзажи, отличающиеся невероятно чутким восприятием автором природы. Левитан словно мог чувствовать настроение леса, умиротворение реки и тишину неба и умело воспроизводил свои эмоции в запоминающихся живописных образах.

С детства судьба Левитана была непростой — оставшись без родителей, он, мальчик из простой еврейской семьи, который только начал свое обучение в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, был вынужден просить дворника пустить его переночевать в учебных классах. Начал работать рано — оформлял вывески магазинов и брался за любую подработку, чтобы прокормить себя. Такая жизнь не могла не отвлекать от учебы, в результате он получил диплом, дающий ему право работать лишь учителем чистописания, то есть профессиональным художником Левитан так и не стал.



И. И. Левитан. Осенний день. Сокольники. 1879.
Государственная Третьяковская галерея

Но отсутствие правильного документа об образовании не повлияло на мнение П. М. Третьякова о картине «Осенний день. Сокольники», которую он приобрел за 100 рублей для своей коллекции, существенно поправив материальное положение молодого автора. Для сравнения: через пятнадцать лет Павел Михайлович купит у Левитана картину «У омута», но уже за 3000 рублей.

В этой картине, атмосфера которой пронизана холодящим осенним ветром, природа вторит состоянию девушки, торопливо идущей по тропинке, — мы не знаем о ней ничего, но чувствуем, как дрожащие листья молодых кленов трепещут под порывами ветра, как и ее сердце, наполненное переживаниями и вопросами.

«Осенний день. Сокольники» написана в соавторстве с приятелем Левитана — Николаем Чеховым (он написал фигуру девушки). Именно через него, своего сокурсника по Московскому училищу, Левитан сблизился с его братом Антоном Чеховым, с которым их связывали дружеские отношения и увлечения на протяжении всей жизни — вместе рыбачили, ходили на охоту. В юности были даже влюблены в одну девушку — Лидию Мизинову. Она предпочла художнику писателя, но когда Чехов отправился в экспедицию на Сахалин, Левитан не упустил возможности «подколоть» друга и написал ему в письме: «Божественная Лика (так называли Лидию близкие друзья. — *Прим. авт.*) любит не тебя, а меня, вулканического брүнета». Это, конечно же, была некоторая шутливая игра молодых людей, которые, беззусловно, друг друга ценили. Впослед-

ствии любовные истории из жизни Левитана лягут в основу некоторых произведений А. П. Чехова, например «Дом с мезонином», «Чайка», «Анна на шее», «Попрыгунья». Так врач по профессии Антон Павлович Чехов и учитель чистописания Исаак Ильич Левитан в молодости начали подрабатывать в одних и тех же журналах, а в зрелые годы их одновременно признали классиками — литературы и живописи соответственно. Вот такие парадоксы судьбы.

Вечерний звон

Первым учителем Левитана в Московском училище живописи, ваяния и зодчества стал яркий московский художник Василий Перов, чьи обличительные картины сделали его знаменитым. Но впоследствии автор знаменитой картины «Грачи прилетели» Алексей Саврасов, который тоже тогда преподавал в училище, переманил начинающего художника в свой класс и помог раскрыть в нем лирического пейзажиста. Левитан стал его любимым учеником.

Основываясь на саврасовской школе пейзажа настроения, Левитан постепенно находит свой стиль. Особенно ярко он проявляется в работах, посвященных приволжскому городу Плесу, в котором он со своей ученицей и музой Софьей Кувшинниковой проводит лето.

Художник делает множество этюдов на пленэре и потом собирает их в удивительные по гармонии произведения. Картина «Вечер. Золотой Плес» восхищает тонкими переливами света солнечных лучей, погружающих



И. И. Левитан. Вечер. Золотой Плес. Государственная Третьяковская галерея



И. И. Левитан. После дождя. Плес. 1889. Государственная Третьяковская галерея

русский город в умиротворенный покой и тишину, которую нарушает лишь спокойный шум волн широкой Волги. У самого берега реки виднеется белый дом с красной крышей — раньше там останавливались Левитан с Софьей Кувшинниковой, а сейчас здесь музей имени художника.

Художник находит тонкую грань между критически реалистичным изображением и романтично приукрашенным. Его пейзажи в первую очередь про красоту переходных моментов природы, про сложные атмосферные явления.

Кажется, вот-вот — и золотая дымка над Волгой испарится, или в другой картине «После дождя. Плес» — еще минута, и облака развеются, выглядит

яркое солнце. Но Левитан «останавливает» природу, давая нам насладиться красотой сложного переходного атмосферного состояния.

Произведение «После дождя. Плес» — одно из немногих пленэрных произведений мастера — он написал всего за четыре часа, стремясь зафиксировать необыкновенное освещение. Антон Чехов, увидев это произведение, сказал художнику, часто страдающему меланхолией: «Ты знаешь, на твоих картинах даже появилась улыбка».

Через тонкую психологическую связь с природой Левитан словно стремился познать суть бытия и главные законы жизни. Вершиной его поисков



И. И. Левитан. Над вечным покоем. 1894. Государственная Третьяковская галерея



И. И. Левитан. Март. 1895. Государственная Третьяковская галерея

стала картина «Над вечным покоем». Ключевое отличие этого произведения от других в том, что художник не рассматривает здесь природу через призму человеческих чувств и эмоций. Здесь природа — вечная монументальная стихия, которую автор противопоставляет бренности человеческого существования.

Интересен композиционный ракурс — зритель словно стоит на возвышении и видит раскинувшиеся перед собой бесконечные просторы земли, воды и неба, по которому плывут облака меняющегося цвета — от свинцового до розового. Природа хранит в себе

тайны тысячелетий, и по сравнению с ее могуществом человеческая жизнь кажется столь ничтожно маленькой, а оттого важной в каждом ее мгновении, подаренном Богом. И вот уже смотришь на эту картину не как человек, стоящий на склоне, а как душа, отделившаяся от тела и парящая над этой стихией.

«Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще... Какой ужас, какой страх!»

И. И. Левитан
о своем произведении

Левитан очень трепетно относился к этому произведению и был счастлив, когда П. М. Третьяков решил его приобрести для своей коллекции. «В ней я весь, со всей моей психикой, со всем моим содержанием», — писал он коллекционеру. Интересный факт — во время работы над полотном Левитан просил Софью Кувшинникову играть ему «Героическую» симфонию Бетховена.

Счастливые мгновения

В отношениях с женщинами Левитан черпал эмоции, но никогда не стремился остепениться. Он выбирал в спутницы женщин старше и зачастую замужних — словно создавая себе препятствия для появления в жизни собственной семьи. Отношениям с Софьей Кувшинниковой, чей семейный статус также не позволял им сблизиться, он посвятил восемь лет жизни. Она, неординарная и талантливая женщина, сейчас бы ее назвали дизайнером за умение создавать интересный интерьер из самых неожиданных вещей, была также организатором творческого кружка, куда входил и Левитан.

Но страстная натура художника, который, к слову, был очень хорош собой и нравился женщинам, вскоре переключила его внимание на новую героиню его «романа». Ею стала Анна Турчанинова, снова женщина несвободная, но большую часть года проживавшая одна в своем имении Горка, где вскоре для Левитана ею была организована мастерская. Несмотря на проблемы, с которыми столкнулся Левитан в доме Турчаниновой (одна из ее дочерей влюбилась

в художника, и получился очередной любовный треугольник), именно в это время он пишет свои самые жизнерадостные картины «Март» и «Золотая осень».

«У Левитана было восхитительное благородное лицо — я редко потом встречал такие выразительные глаза, такое на редкость художественное сочетание линий. У него был большой нос, но в общей гармонии черт лица это вовсе не замечалось. Женщины находили его прекрасным, он знал это и сильно перед ними кокетничал. Левитан был неотразим для женщин, и он сам был влюбчив необыкновенно. Его увлечения протекали бурно, у всех на виду, с разными глупостями, до выстрелов включительно».

М. П. Чехов

В этих работах, написанных в имении Турчаниновой, раскрывается новый стиль Левитана — он пишет картины крупными объемными мазками. Художник специально отказывается от изображения деталей, акцентируя внимание на природном свете и цвете.

В картине «Март» он буквально смотрит сквозь солнечные лучи. И вот уже белоснежный снег и деревья отбрасывают не серые, как было принято в академической школе, а фиолетовые тени; желтый дом выглядит буквально мерцающим, а небо поражает своей высотой и ясностью.

В «Золотой осени» художнику удается поймать момент одного из последних дней осенней поры — источившиеся

листья деревьев вот-вот облетят, вода в реке покроется тонким слоем льда, а небо — серой дымкой. Но пока природа «кричит» о своей красоте в солнечный день осени.

Эти картины лучше смотреть не вблизи, а отойти на несколько метров — так становится понятен замысел художника. Работы «оживают», перенося зрителя в эти тихие дни, наполненные светом и надеждами.

Но не всем надеждам художника суждено было сбыться. Когда ему исполнилось 37 лет, врачи поставили диагноз — расширение аорты. Последние два года жизни он чувствует себя плохо, но продолжает работать.

«И я, и Левитан не ценили жизни, пока были совершенно здоровы, теперь только, когда оба серьезно заболели, мы поняли ее прелесть!»

А. П. Чехов

Исаак Ильич Левитан умер, не дожив до сорока лет, его сердце не выдержало эмоциональной нагрузки. Любовные передраги и то, как он всматривался в природу, чтобы заставить зрителя буквально «чувствовать» каждый мосток, каждую травинку, надорвали его. Однажды художник сказал: «Вот идеал пейзажиста — изощрить психику до того, чтобы слышать “трав прозябанье”». Исааку Ильичу Левитану это точно удалось, он достиг своего идеала, заплатив за это слишком высокую цену.



И. И. Левитан. Золотая осень. 1895. Государственная Третьяковская галерея



И. И. Левитан. Мостик. Саввинская слобода под Звенигородом. 1884. Государственная Третьяковская галерея

4.4 Честные портреты Валентина Серова



В. А. Серов. Автопортрет. 1880-е

Легенда XXI века

В 2016 году толпа штурмом брала вход в Третьяковскую галерею на Крымском валу. Напор был настолько сильным, что двери музея не выдержали и сошлись с креплений. Причиной такого ажиотажа стала моновыставка великого русского художника — Валентина Серова. Именно она внесла в культурную жизнь столицы, да и всей страны, новый виток популярности временных экспозиций музеев и интерес к искусству в целом.

Можно долго размышлять над тем, почему именно выставка Серова, а не другие предшествующие ей, не менее превосходные экспозиции, вызвала такой резонанс. Но одно можно сказать наверняка — картины художника настолько потрясали людей, что, покидая музей, о них продолжали говорить, делиться впечатлениями и рекомендовать «увидеть это своими глазами». И действительно, репродукции картин Серова, какими бы качественными они ни были, не передают особого сияния и удивительной живописной техники художника. Его произведения невозможно подделать — «почерк» художника, как и творческий метод, совершенно уникальны.

Обучаясь у Ильи Ефимовича Репина, водив в студенческие годы дружбу с непревзойденным Михаилом Врубелем, Серов изначально поставил себе очень высокую планку «качества» искусства. А далее — невероятное трудолюбие вместе с безусловным талантом сделали свое дело, и появился уникальный и узнаваемый серовский стиль.

В первую очередь, Валентин Серов — портретист. Но его подход к этому жанру был более чем небанальным. Он не ставил перед собой задачу угодить заказчику и создать lystivый портрет, как и не старался писать монументальные портреты-памятники великих современников, которые могли бы обеспечить ему почетное место в истории. Серов, как проницатель-



В. А. Серов. Портрет С.М. Боткиной. 1899.
Русский музей

ный психолог, стремился погрузиться в личность человека, понять его потаенные желания и даже страхи. Он мог одинаково хорошо видеть в человеке как его прекрасные черты, так и самые отвратительные. И все это смело художник отражал в своих работах, которые, при такой честности, совершенно парадоксально приносили ему оглушительные известность и славу.

В мастерскую за портретами кисти художника стояла очередь из представителей буржуазной и аристократической знати. Но такая слава стала для свободолюбивого Серова проклятием. Он мечтал рисовать животных, его увлекала работа над иллюстрациями к басням, а приходилось выписывать роскошные туалеты светских дам.

«Портрет С. М. Боткиной» — один из ярких примеров работы художника-психолога. Красивая, изящная девушка в шикарном золотом платье сидит на диване с цветочной обивкой. Чтобы «снизить градус» вычурности, художник намеренно избавляет портрет от деталей интерьера, придавая ему некоторую иронию. Фигура девушки, которую художник шутливо называл «скупающей барынькой», против всех законов композиции сдвинута из центра вправо, а центральное место занимает крохотная левретка, которая выписана чуть ли не с большой тщательностью, чем ее хозяйка.



В. А. Серов. Портрет великого князя Павла Александровича. 1897. Государственная Третьяковская галерея

Когда портрет был завершен, его тут же окрестили «дама на диване в пустыне». Но и такие едкие отзывы не останавливали самых богатых и знаменитых представителей общества на пути в мастерскую к портретисту.

Еще один пример, в котором художник демонстрирует уважение к животным чуть ли не большее, чем к людям, — «Портрет великого князя Павла Александровича». Поза князя кажется напряженной, словно застывшей, лицо выражает некоторую растерянность. Парадные мундиры, в которых изображали князей или военных, обычно подчеркивали мужественность и силу портретируемого, но в данном случае мундир словно контрастирует с внутренним состоянием человека и смотрится несколько неуместно. А вот лошадь князя с умными глазами выглядит живой и чуткой, она привносит в картину естественность. Этот парадный портрет был высоко оценен жюри



В. А. Серов. Портрет княгини О. К. Орловой. 1911. Русский музей

на Парижской всемирной выставке 1900 года.

Еще один знаменитый шедевр В. Серова — «Портрет княгини О. К. Орловой». Он стал своего рода эталоном художника, и часто впоследствии он мог слышать от заказчиков просьбу, чтобы и их будущий портрет «был не хуже „Орловой“».

Ольга Орлова — самая элегантная модница Петербурга, тратившая огромные состояния на свои туалеты. Искусством женщина не интересовалась, но портрет кисти самого знаменитого портретиста эпохи был ей необходим. «Она не могла стоять, ходить, сидеть, говорить без особых ужимок, подчеркивающих, что она не просто какая-нибудь рядовая аристократка, а <...> первейшая при дворе дама», — писал об Ольге Орловой Игорь Грабарь.

В результате взаимодействия жеманной барышни и самого честного портретиста получился очень необычный портрет. При первом впечатлении от картины зритель погружается в томную роскошь красивой жизни героини. Все в атмосфере портрета шикарно — дорогая шуба, изысканная шляпа Орловой, ее мыс туфельки на нарочито вытянутой ножке, картины старых мастеров на стенах в золотых рамах.

Но присмотревшись, начинаешь подмечать детали, выдающие в этом портрете все черты шаржа. Модель позирует художнику в совершенно абсурдной позе — художник усадил ее на низкий пуфик, непропорционально маленький для высокой придворной дамы. В результате чего ее колени торчат вперед и вверх. Женщина, играя

ниткой жемчужных бус, двусмысленным жестом указывает на себя, словно подчеркивая важность собственной персоны. Центральное место в картине занимает огромная черная шляпа, которая словно «придавливает» модель. По замыслу, княгиня словно присела на минутку в ожидании экипажа, но и в этот момент одиночества она надменна и манерна.

Говорили, что Серову позировать «опасно», и это связано с тем, что художника волновал не сколько сам позирующий человек, сколько его характеристика, которую можно было отразить в портрете. Несмотря на такой взгляд-рентген мастера, его работы никогда не разочаровывали заказчиков, ими оставались довольны.

Импрессионист и реалист

Художник прожил всего 46 лет, но за такую короткую жизнь написал огромное количество картин. Несмотря на то что каждое произведение художника — истинный шедевр, все-таки самым знаменитым стал портрет Веры Мамонтовой «Девочка с персиками».

В наши дни картину постигла та же печальная участь, как и многие другие мировые шедевры, — изображение «Девочки» нещадно используется в Интернете и на коробках конфет, из-за чего взгляд зрителя при знакомстве с этим произведением замыливается. Хотя в этой работе, помимо ее свежести и красоты, много новаторства.

Серов написал «Девочку с персиками» в двадцать два года. Молодой талантливый художник гостил в это

время у мецената Саввы Ивановича Мамонтова в его подмосковной усадьбе Абрамцево. Часто можно услышать, что «Девочка с персиками» — картина, созданная молодым мастером под впечатлением от французского направления в искусстве — импрессионизма. Едва ли это так. Сам Серов так вспоминает, как работал над полотном: «Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности — вот как у старых мастеров. Думал о Репине, о Чистякове, о стариках — поездка в Италию очень тогда сказалась, — но больше всего думал об этой свежести. Раньше о ней не приходилось так упорно думать».

Идея создания светлого, воздушного искусства, способного передать перемены меняющегося дневного света, уже витала в воздухе. К этому времени стали появляться масляные крас-



В. А. Серов. Девочка с персиками. 1887.
Государственная Третьяковская галерея



В. А. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888. Государственная Третьяковская галерея

ки в тюбиках, которые можно было использовать, работая на природе. Так, французские художники, работая на пленэре, сделали свои открытия в живописной технике, которые вошли в историю как «импрессионизм». Русских мастеров в то же время волновали схожие задачи — они начали по-новому смотреть на предметы, освещенные дневным светом, замечая новые оттенки и световые нюансы. Их называли «колористами».

К моменту начала работы над портретом Веры Мамонтовой Серов не был знаком с произведениями коллег-французов и старался передать исключительно свой замысел — написать портрет юной девочки, которая, вдоволь набегавшись во дворе, присела отдохнуть в гостиной и взглянула на художника своими красивыми глазами с глубоким вдумчивым взгля-

дом. Свет из окна заливает гостиную белоснежным сиянием, словно окутывая главную героиню, которая очаровывает своей непосредственностью. Ее лицо кажется совершенно живым. И в этом большое новаторство Серова, который совместил в своей работе классические каноны с новыми задачами искусства.

Через год после «Девочки с персиками», которая стала первой серьезной работой художника и после которой его стали воспринимать как глубокого многообещающего мастера, была написана «Девушка, освещенная солнцем». Это портрет двоюродной сестры художника Марии Симонович. Работа над картиной длилась три месяца. Но несмотря на столь долгий срок, произведение кажется легким, словно воздушным. Зритель ощущает, как смелые лучи летнего солнца, проникая сквозь ветки деревьев, разбрасывают солнечные следы повсюду — играя солнечными зайчиками на лице и одежде героини и освещая пустынную дорожку на заднем плане картины. Белая блуза девушки, отражающая солнечные лучи, словно усыпана переливающимися цветовыми рефlekсами. Старое дерево, на которое она облокотилась, — как контраст ее юности и красоты — выписано художником детально, со сложнейшими переходами лиловых оттенков.

Это очень смелая по колориту работа, которая стала своеобразной вехой в русском изобразительном искусстве. Несмотря на огромное количество экспериментов, которые пробовал Валентин Серов в своем творчестве, в конце жизни, буквально за несколько недель до своей смерти, он посетил Третьяковскую галерею, зал с собственными

картинами. Подойдя к «Девушке, освещенной солнцем», Серов признался сопровождающему его Игорю Грабарю: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как ни пыжился, ничего уж не вышло: тут весь выдохся... Тогда я вроде как с ума спятил».

Несломленный

О свободолюбивом нраве Серова говорит случай из взаимоотношений живописца и императора Николая II.

Император пригласил художника для работы над неформальным портретом, который он хотел преподнести в подарок супруге — императрице Александре Федоровне. Для Серова этот заказ был еще и отличной возможностью решить важный вопрос личного характера. В это время в тюрьме находился меценат Савва Иванович



В. А. Серов. Портрет Николая II (Портрет Николая II в серой тужурке). 1900-е.
Государственная Третьяковская галерея

Мамонтов, который оказывал материальную поддержку и помог встать на ноги многим живописцам, в том числе Васнецову, Врубелю и самому Серову. После этой встречи и ходатайства Серова по высочайшему распоряжению Мамонтова отпустили под домашний арест.

Идея портрета в тужурке принадлежала самому императору. У Серова долго не складывался этот образ, лишенный какого бы то ни было пафоса. Он уже хотел было отказаться, но внезапно Николай посмотрел на художника и сел, сложив руки на столе. В этот момент портрет сложился.

В комнату, где позировал император, заходила Александра Федоровна и, увидев однажды еще не законченную работу, сделала замечание художнику, указав на огрехи. Серов это расценил как оскорбление, которое стерпеть не смог. «Я полагал, что все же умею писать лица. Вы же, Ваше Величество, не рискнете завершить эту работу вместо меня?» — ответил государыне художник, протянув кисти, как бы предлагая завершить работу самостоятельно. После этого случая Серов ни под каким предлогом не посещал императорского дворца, хотя заказы продолжали поступать. «В этом доме я больше не работаю», — скажет художник и сдержит слово.

В 1905 году в Петербурге Серов видел, как казаки разгоняли безоружную демонстрацию. Среди простых людей были убитые и раненые. Это событие произвело на художника сильнейшее впечатление — он замкнулся в себе и в этом же году, в знак протеста, сложил с себя звание академика.

Что же касается портрета Николая II в серой тужурке, Серов, будто предчувствуя беду, сразу после его завершения сделал еще одну копию этого уникального по своей психологичности самого человеческого портрета государя — именно она хранится в Третьяковской галерее сегодня. А первый вариант портрета был уничтожен в 1917 году, когда ворвавшиеся в Зимний дворец солдаты и матросы буквально подняли его на штыки.

Ида

Сложно найти более прекрасный, загадочный и в то же время столь откровенный портрет в русском изобразительном искусстве, чем портрет танцовщицы Иды Рубинштейн кисти Серова. То, что эти люди встретились и результатом их знакомства стал этот

шедевр, — само по себе чудо. Проницательный взгляд Серова не смог пропустить колоритную внешность Иды Рубинштейн. Он увидел ее случайно, в театре, попросил представить себя ей и сразу же предложил писать ее портрет. Она согласилась.

Ида Рубинштейн — фантастически богатая наследница огромного состояния своей семьи, эпатажная дама, которая всерьез увлеклась танцами лишь в 24 года, но смогла превратить себя и свой танцевальный стиль, как бы сейчас сказали, в личный бренд, ни на что не похожий. Она заставила Париж обожать себя и свои лаконичные движения на сцене, напоминавшие ожившую египетскую фреску. Она стала кумиром поколения, поражая воображение публики своими невероятными нарядами.



В. А. Серов. Портрет Иды Рубинштейн. 1910. Русский музей

На момент их встречи Серов — знаменитый художник, каждую картину которого публика ждала с нетерпением, как большое событие. Но на дворе шел 1910 год, и Серов и Ида совпали в своем ощущении времени и понимании новаторского искусства и сотворили произведение, которое по сей день никого не может оставить равнодушным — «Портрет Иды Рубинштейн» будут или обожать, или ненавидеть.

Работа над произведением проходила в Париже в очень необычном месте. Художнику удалось снять мастерскую в огромном двухъярусном зале часовни монастыря сестер Святого Сердца (Сакре-Кер) на бульваре Инвалидов. Во времена борьбы с конгрегацией монахини были вынуждены покинуть намоленные стены, а монастырь стал прибежищем художников, артистов и поэтов.

В молельном зале, поражающем своим величием, на помост, сооруженный из табуретов и чертежных досок, ступила обнаженная Ида Рубинштейн. Она должна была позировать неподвижно часами в холодной, неотапливаемой каменной церкви, сохраняя при этом стать и достоинство. Танцовщица прекрасно справлялась с поставленной задачей, являясь в мастерскую ежедневно точно в назначенный час, никогда не опаздывая.

Серов для работы над этим портретом облачался в специально сшитую для этих сеансов черную блузу, словно подчеркивая целомудренность собственных действий. За работой он предпочитал молчать, крайне редко давая комментарии модели по поводу позы. В помещении царил атмосфера

торжественного ритуала. В перерывах художник отдыхал на балконе, с которого открывался вид на весь Париж, и гул шумного и яркого города врывается в комнату, где его ждала Ида. Если представить, как шла работа над этим портретом — его героев, атмосферу, то можно смело сказать, что сам процесс создания этого шедевра являлся фактом искусства.

Ида Рубинштейн предстает на портрете в спокойной позе, но сложном повороте корпуса, каждая часть ее тела преисполнена грациозности и красоты, несмотря на намеренную заостренность форм, которой художник подчеркнул изящность ее тонкой фигуры. Это типичное произведение эпохи модерна, когда выразительность достигается не выстроенной перспективой и объемом, но невероятной красотой линий. Приглушенный свет стены, на котором выделяется фигура Иды и ее изумительное лицо с большими выразительными глазами и яркой помадой и роскошной копной темных волос — все выписано с удивительной точностью и тактом. Самые яркие акценты полотна — синее покрывало, мерцающие броские перстни на пальцах рук и ног и зеленый шарф, напоминающий змею. Быть может, сюжет картины — это последний предсмертный танец Клеопатры и страстный взгляд актрисы, готовой в очередной раз с большим талантом сыграть свою роль?

Современница наших героев — художница Н. Я. Симонович-Ефимова — утверждала: «...увидеть Иду Львовну — это этап в жизни любого человека». И Серову в этом очень повезло. Благодаря портрету Иды Рубинштейн он закрепил за собой звание свобод-

ного мастера, а не художника, привязанного к стилю или традиции.

А для Иды Рубинштейн, чьих портретов сохранилось множество: ее писали художники разных стран и направлений искусства, — именно этот портрет стал главным наследием ее личности для будущих поколений. Только Серов сумел запечатлеть в своей работе не внешность и характер танцовщицы, а ее уникальный артистический образ, пластику тела, драматизм глубоких глаз и выразительность «рта раненой львицы», которые позволяют нам вообразить, как замирали сердца зрителей, когда Ида Рубинштейн выходила

на сцену театра в образах Зобейды или Клеопатры.

Современники ругали Серова за то, что он «надругался над красотой», создав столь «безобразное» произведение. Но чуткий Серов просто опередил свое время, первым воплотив эталон красоты только наступающего времени.

Символично, что столь новаторский портрет станет одним из последних произведений Валентина Серова, он умрет через год после его завершения, войдя в историю как один из самых смелых и честных художников.

4.5 Михаил Врубель и его Демон



М. А. Врубель. Автопортрет с жемчужной раковиной. 1905. Русский музей

Начало сложного пути

В зале Третьяковской галереи в Москве, где представлены картины Михаила Врубеля, если прислушаться, очень часто можно услышать тихие, но восторженные признания зрителей: «Как же я его люблю», это говорят люди, для которых знаменитая картина «Демон» художника стала одним из главных произведений жизни, которое отражает вечные душевные поиски.

Произведения Врубеля зачастую очень большие по размеру, однако

независимо от размера всегда монументальные и значимые. А сам Михаил Врубель — невысокий блондин хрупкого телосложения, суетливый, эмоциональный и незаурядный.

Он родился в Омске, в семье военного, но семья постоянно переезжала, и маленький Миша до совершеннолетия успел пожить в Астрахани, Санкт-Петербурге, Саратове и Одессе. Мама будущего художника умерла рано, его воспитанием занималась мачеха, с которой сложились чудесные отношения. В большой семье он всегда был любимцем — нежный, романтичный, начитанный ребенок имел способность к изучению языков (говорил на пяти, в том числе знал латынь). Круг его интересов был невероятно обширен — кроме любви к рисованию его страстно увлекали театр и музыка.

Михаил Врубель поступил на юридический факультет Петербургского университета и уже во время учебы стал часто посещать Эрмитаж. В результате впечатлительный и скорый на смелые решения молодой человек не стал сдавать выпускные экзамены и покинул университет. В 24 года Михаил Врубель становится студентом Академии художеств. Он попадает в класс к П. П. Чистякову, который высоко оценил дарование начинающего художника и во многом повлиял на становление уникального врубелевского стиля — он учил всматриваться в натуру, но при этом уделять особое внимание форме.

Постепенно Врубель приходит к собственной формуле изобразительного искусства, которая складывалась из трех составляющих: пристальное изучение натуры, кристаллизация формы и фантастичность.

Благодаря этой формуле стиль художника быстро становится узнаваемым. Еще в годы обучения его талант раскрылся в полной мере, и его мнением дорожили даже сокурсники, спрашивая совета. В момент, когда популярность Врубеля-студента на пике, П. П. Чистяков получает письмо из Киева от своего уважаемого приятеля, археолога и увлеченного историка искусства — Адриана Викторовича Прахова, который просит направить ему в помощь талантливого студента для уникальной работы — реставрации фресок XII века.

«Лучшего, более талантливого и более подходящего для выполнения твоего заказа я никого не могу порекомендовать».

П. П. Чистяков о М. А. Врубеле

Открытия Киева

Так, с легкой руки своего учителя, молодой человек, который, к слову, любил вести достаточно богемный образ жизни, оказался в Киеве за работой, о которой многие художники не могли и мечтать. Ему доверили реставрацию византийских фресок Кирилловской церкви, наполовину уничтоженных временем.

«Зрелище было более чем необыкновенное: на фоне примитивных холмов Кирилловского за моей спиной стоял белокурый, почти белый блондин, молодой, с очень характерной головой, маленькие усики тоже почти белые.

Невысокого роста, очень пропорционального сложения, одет... вот это-то в то время и могло меня более всего поразить... весь в черном бархатном костюме, в чулках, коротких панталонах и штиблетах. Так в Киеве никто не одевался, и это-то и произвело на меня должное впечатление. В общем, это был молодой венецианец с картины Тинторетто или Тициана, но это я узнал много лет спустя, когда был в Венеции».

Художник Л. Ковальский
о встрече с М. Врубелем

Исходя из воспоминаний современников, складывается образ эпатажного молодого человека, и в этом есть определенный парадокс его творческого пути. Яркий, неординарный, со своим видением мира, он пишет религиозные сцены оплакивания, сошествия Святого Духа и другие. Но в письмах близким он признается, что столь чувствительная для многих тема ему отчасти чужда.

«Рисую и пишу изо всех сил Христа, а между тем, вероятно, оттого, что вдали от семьи, — вся религиозная обрядность, включая и Христово Воскресение, мне даже досадны, до того чужды».

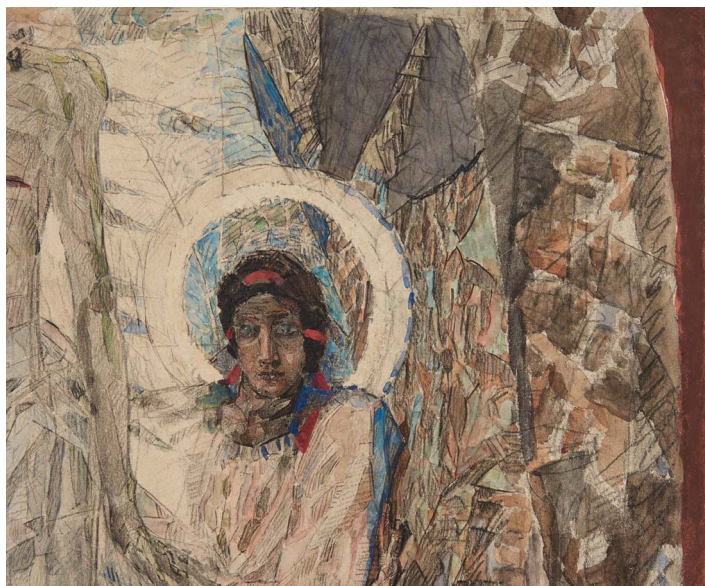
М. А. Врубель



М. А. Врубель. Образ Богородицы с младенцем. Государственная Третьяковская галерея

Ситуация осложняется еще одним обстоятельством — юный и темпераментный Врубель влюбляется в супругу Прахова — Эмилию Львовну. Назойливые ухаживания создавали дискомфорт замужней женщине, а сам Прахов оправдывал подопечного излишней темпераментностью творческого человека. Эмилия Львовна стала не только дамой сердца художника, но и музой — с нее он пишет алтарный образ для иконы Богородицы с младенцем. Черты младенца списаны с младшей дочери Праховых Ольги.

Параллельно, также по заказу Прахова, Врубель работает над эскизами фресок для Владимирского собора в Киеве, но работа остановится на этапе акварельных эскизов. Было принято решение воплотить в жизнь задумки



М. А. Врубель. Голова ангела. Фрагмент композиции «Воскресение» для росписи Владимирского собора в Киеве. 1889. Государственная Третьяковская галерея



М. А. Врубель Эскизы орнаментов для Владимирского собора в Киеве

других художников — В. Васнецова и М. Нестерова. Во Владимирском соборе Михаил Врубель создал орнаменты, представляющие собой гирлянды из растений, цветов, рыб, птиц. Эти гирлянды превосходно выстроенной формы, они словно перетекают из одной в другую, создавая общий образ всего того, что было создано Богом в первые дни сотворения мира.

В это же время художник пишет первый образ демона (не сохранился до наших дней), и с этого момента тема поглощает его, несмотря на критику близких людей. Но Врубель настаивает на своем и убежден, что именно демон составит ему славу.

После киевского периода искусство Врубеля приобретает новую для него



и очень яркую черту — особый эмоциональный накал. В религиозных сценах художник выходит за рамки общепринятых сюжетов и в манере модного модерна, стремящегося к орнаментальности изображения, достигает пика духовного напряжения, как, например, в образе ангела для композиции «Воскресение».

Демон

Характеру Михаила Александровича были присущи две интересные черты. Первая из них — халатное отношение к своим произведениям. Если на него находило вдохновение, он запросто мог взять законченную картину и прямо поверх нее написать что-то совершенно новое. Так, знаменитая

работа «Пан», посвященная хранителю леса — доброму лешему с васильковыми глазами, была написана поверх портрета супруги Врубеля. Это было вызвано внезапным озарением художника, только что прочитавшего рассказ Анатоля Франса «Святой сатир». Картина «Гадалка» написана поверх портрета мецената С. И. Мамонтова. Современники вспоминают, что Врубель рисовал постоянно: когда рядом находилась нравившаяся ему женщина — делал зарисовки ее портретов, а в повседневной жизни чаще всего писал цветы. Рисунок цветов в творчестве художника невообразимо много, и все они совершенно разные. Кажется, что всю жизнь он пытался вывести «формулу» этого идеального растения.

Вторая черта художника — эта удивительная смелость в принятии решений, которые оказывали серьезное влияние на его жизнь. Например, он решительно менял «декорации» своей судьбы. Сначала он, не завершив юридическое



М. А. Врубель. Голова демона. Скульптура. 1890. Русский музей

образование, решил податься в художники, затем так же смело прервал обучение в Академии художеств и уехал в Киев. Подобным резким поворотом его судьбы стал переезд в Москву. По некоторым данным, художник влюбился в цирковую наездницу и отправился вслед за ней.



М. А. Врубель. Демон сидящий. 1890. Государственная Третьяковская галерея

В Москве центром культурной жизни был Абрамцевский кружок мецената С. И. Мамонтова, с которым Врубель знакомит его давний приятель Валентин Серов. Мамонтов по достоинству оценил талант художника, они стали дружны. Врубель становится постоянным участником кружка, много времени проводит в подмосковной усадьбе Абрамцево, где увлекается керамикой. Благодаря меценату финансовое положение художника налаживается, заказов много — Врубель оформляет особняки представителей купеческих династий и, наконец, может отдаться теме, так давно волновавшей его, — теме Демона.

На протяжении нескольких лет он погружен в размышления об этом созданном им герое. Кто он — человек, отстраненный от всего, отторгнутый миром, сердце которого проникнуто бесконечным одиночеством, или образ части души каждого из нас, хоть раз испытывавшего боль разочарования? Ответ на этот вопрос каждый зритель находит для себя сам.

За четыре года осмыслений Врубель создает несколько вариантов скульптуры головы Демона, серию рисунков о нем и свой главный шедевр «Демон сидящий». По воспоминаниям мастера, изначально он задумал картину, меньшую по размеру. Но в процессе работы Демон словно «рос», и пришлось несколько раз надшивать холсты. В результате такой надстройки создается впечатление, что размер полотна не соответствует грандиозному масштабу личности главного героя.

Этот молодой юноша вызывает симпатию и сочувствие — красивый и силь-

ный, он словно «сжат» внешними обстоятельствами и не может встать в полный рост, расправить плечи и направиться в сторону манящего его света. Скупая слеза и вывернутые руки — как символы его беспомощности и отчаяния. В правой части картины виднеются цветы, они, как и сам Демон, словно вырезанные из камня — холодные и на века застывшие.

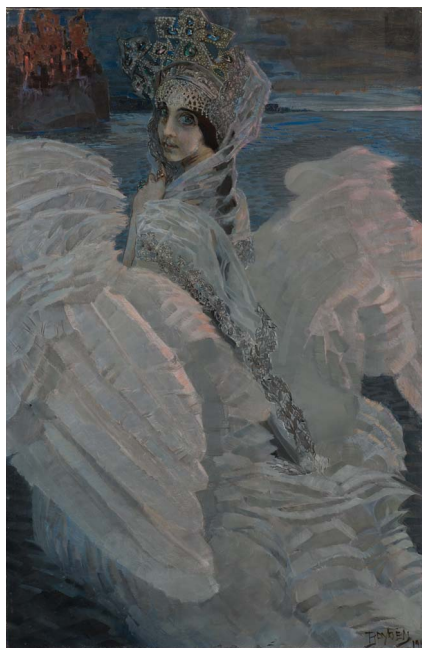
Начиная с активной работы над темой Демона творчество Врубеля уходит за грань реального мира.

Счастье и начало конца

Счастливым случай свел Врубеля с главной женщиной его жизни. Художник Константин Коровин заболел, и Михаила Врубеля отправили в Петербург заменить его — подготовить декорации и костюмы для русской премьеры оперы-сказки Э. Гумпердинка «Гензель и Гретель», которую спонсировал С. И. Мамонтов.

Здесь же Врубель увидел оперную певицу Надежду Ивановну Забелу, исполнявшую роль Гретель. Это была любовь с первого взгляда — художник сделал предложение сразу же. Надежда шутила, что ответит согласием только после того, как он напишет ее портрет.

Они поженились в Швейцарии, и началась счастливая семейная жизнь. Врубель не пропускал ни одного выступления жены, она же с радостью принимала на себя роль музы художника. Врубель написал десятки ее портретов, по которым можно проследить ее меняющийся образ и состояние души.



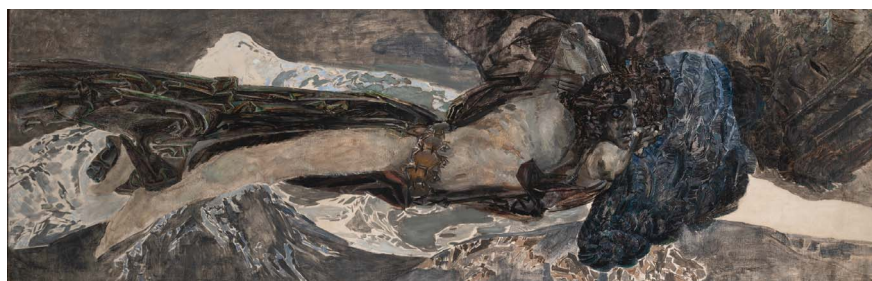
М. А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900.
Государственная Третьяковская галерея

Самой знаменитой работой этого периода является «Царевна-Лебедь». В это время Н. А. Римский-Корсаков работает над оперой «Сказка о царе Салтане» и первые готовые партии присылает Надежде для репетиций.

Образ репетирующей жены стал исходным для создания картины. Однако исследователи полагают, что фотографического сходства между Надеждой и «Царевной-Лебедью» нет. Скорее, это собирательный образ, в котором узнаваемы черты и ее, и Демона, и даже Э. Л. Праховой.

Царевна-Лебедь изображена в тот момент, когда она словно покидает зрителя, уплывая в свой таинственный замок, виднеющийся в глубине картины. Как и ее выразительные бездонные глаза, мерцают драгоценные камни кокошника и перстней на тонких пальцах. Перья этой полуженщины-полуптицы кажутся совершенно «живыми». Чтобы достичь такого эффекта, художник использует не только белый цвет, но и сложнейшие переливы светлорозовых, голубых и серых оттенков краски. Еще секунда — и Царевна-Лебедь, взмахнув крыльями, навсегда исчезнет с наших глаз, оставив свой красивый и манящий образ в памяти как несбыточную мечту.

Но несмотря на личное счастье, тема коварного Демона не отпускает художника. В это же время он создает сильнейшее по эмоциональному напряжению полотно — «Демон летя-



М. А. Врубель. Демон летящий. 1899. Русский музей

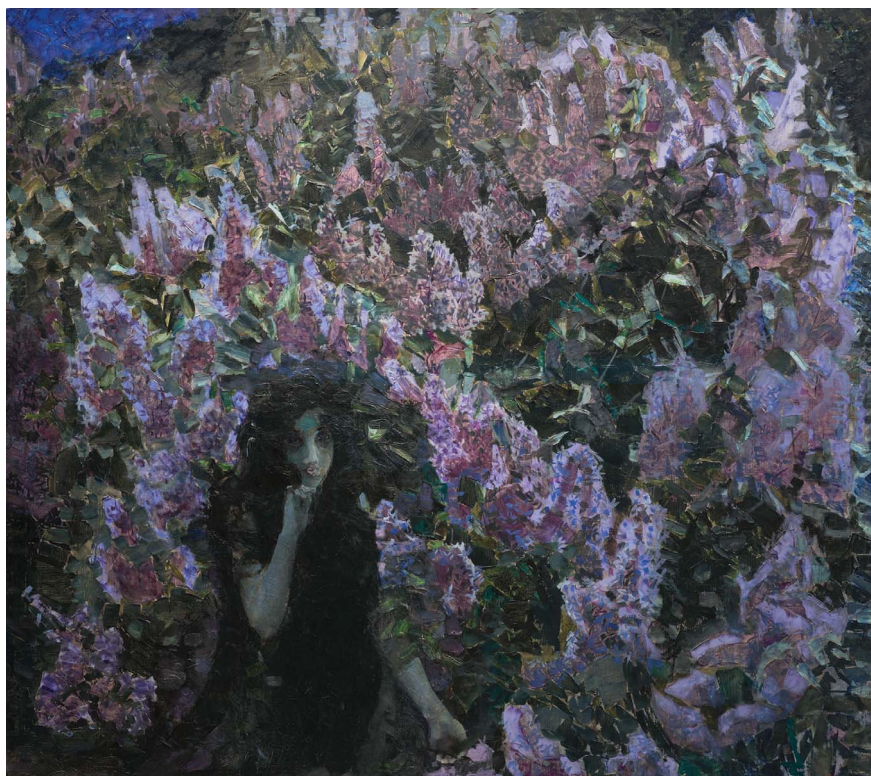
щий». Картина становится логическим продолжением «Демона сидящего»: словно одинокий и брошенный, он воспрям над всеми обстоятельствами, держащими его в тисках несправедливости, расправил крылья и, как натянутая стрела, дал всем своим чувствам, страхам и сомнениям вырваться наружу. Художник выбирает большое горизонтальное полотно, подчеркивающее значимость происходящего.

К этому же периоду творчества относится еще одна важная работа в наследии мастера — ноктюрн «Сирень».

Художник выкристалливывает форму цветов, переосмысливая их природу через проекцию геометрических форм. Включая в композицию картины словно выходящую из куста сирени девушку (сам Врубель не давал четкого описания, кто она), Врубель создает впечатление таинственной иррациональности происходящего.

«Я научу тебя в реальном видеть фантастическое».

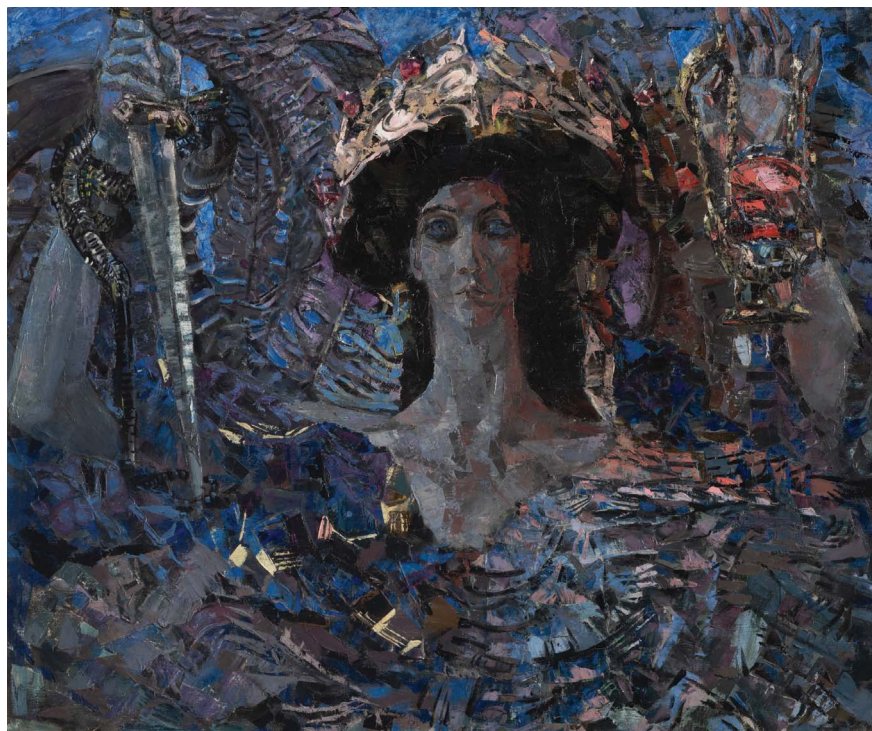
М. А. Врубель



М. А. Врубель. Сирень. 1900. Государственная Третьяковская галерея



М. А. Врубель. Демон поверженный. 1902. Русский музей



М. А. Врубель. Шестикрылый Серафим (Азраил). 1906. Русский музей

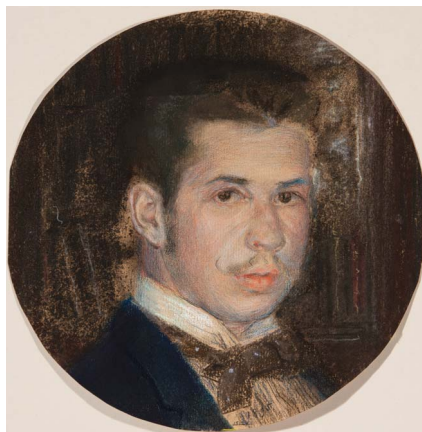
Врубель доводит до абсолютного совершенства фантастические сюжеты в своих картинах — они потрясают и завораживают. Но и сам художник начинает терять почву под ногами.

У Врубелей рождается долгожданный первенец, но вместе с этим радостным событием в семье меняется уклад жизни. Художник много работает, его начинают мучить бессонница и тревога. Будто пытаясь остановить внутреннее разрушение, он берется за нового «Демона» — в этот раз поверженного. Но, упавший с огромной высоты и разбившийся о скалы, с переломанными крыльями и телом, он не сдается — в его отчаявшихся глазах читается страстная жажда жизни вопреки всему.

В судьбе художника начинается череда трагедий. Сначала психиатр В. М. Бехтерев ставит ему страшный диагноз — неизлечимый прогрессивный паралич, который постепенно уничтожает нервную систему человека, доводя до полного сумасшествия. А вскоре, не дожив до трех лет, умирает малолетний сын художника. Такое потрясение ускорило ход болезни.

Последние четыре года своей жизни Врубель проводит в полной слепоте и безумии. Последним большим произведением художника, по сути, его завещанием стал «Шестикрылый Серафим (Азраил)» — высший посланник Бога и борец за чистоту души.

4.6 Романтик ушедшей эпохи



К. А. Сомов. Автопортрет. 1898.
Русский музей

Галантный век

Один из замечательных и оригинальных русских художников начала XX века, Константин Андреевич Сомов (1869–1939) прожил интересную и успешную жизнь. Несмотря на долгое становление собственного художественного стиля, он сформировался к тридцати годам, был востребован, обеспечен и узнаваем. Но душу художника терзало противоречие между реальным миром и миром фантазий, в который он погружался, создавая свои шедевры. Бесконечная разрушающая самокритика съедала его изнутри, одновременно развивая творческий потенциал.

Константин Сомов родился в Петербурге, в семье хранителя Эрмитажа — Андрея Ивановича Сомова, который увлекался коллекционированием рисунков и акварелей Кипренского, Брюллова и Федотова. Доступность такой коллекции не могла не оказать влияния на формирование художественного вкуса Константина. Мама, Надежда Константиновна, происходила из дворянского рода Лобановых, была образованным человеком и замечательно пела, поэтому с юности перед Сомовым стоял выбор — пойти по стопам отца и заняться живописью или же музыкой, которую он очень любил и, кроме этого, обладал прекрасным слухом. Выбрав живопись своей профессией, Сомов не бросил пение и в компаниях продолжал играть на фортепиано, исполнял романсы.

Сомов начал рисовать с юности, но никогда не верил в свой талант.

«Чем дольше учишься, тем больше видишь, что невозможно выучиться той технике, которую любишь в любимых твоих художниках».

К. А. Сомов, 1898 г.

Однако неожиданно для всех он поддерживает вступительные испытания и поступает в Академию художеств. В это время здесь царили строгие академические правила, но Сомов поступает в мастерскую одного из самых

увлеченных художников и педагогов своего времени — И. Е. Репина. Учеба дается Сомову непросто, но академию он успешно оканчивает. Основной же школой искусства для него навсегда останутся знания, полученные дома.

Завершив обучение в академии, Сомов открывает для себя столицу искусства рубежа XIX–XX веков — Париж, однако произведения самых востребованных художников, таких как Матисс и Гоген, производят на него меньшее впечатление, чем прогулки по Версалью и его окрестностям. Дополняет впечатление от Франции увлечение художника ро-

маном Шодерло де Лакло «Опасные связи», написанным в 1782 году. Воображение Сомова погружается в эпоху дворцовых интриг и переворотов, где главные героини эпохи — маркизы в туго затянутых корсетах и высоких париках и кавалеры, чьи любовные грезы и радости, прогулки в красивых парках, катание на коньках и балы — главные составляющие их жизни. Легкомысленный и фривольный стиль рококо, вошедший в моду во Франции в XVIII веке, который также называют «галантным веком», занимает художника и дает возможность его уникальному «сомовскому» жанру реализоваться в полной мере.



К. А. Сомов. Осмеянный поцелуй. 1908. Русский музей

На перекрестке веков Константин Сомов входил в известное объединение «Мир искусства», образованное в 1898 году в Петербурге с целью изучения истории и теории искусств. Другими участниками объединения были близкие друзья художника — Александр Бенуа, Вальтер Нувель и Дмитрий Философов. Позже к этой компании присоединился Сергей Дягилев, который впоследствии стал идеологом группы и редактором одноименного журнала. Одной из идей сообщества было стремление к возрождению красоты ушедшего времени, в частности мода на «галантный» XVIII век. Сомова принято считать «мирискусником», однако его творческий путь был намного сложнее, а отношения с Дягилевым и вовсе были натянутыми: художник уважал организаторские способности импресарио,

но «личного контакта» они найти так и не смогли — однажды их ссора чуть не закончилась дуэлью. Тем не менее Дягилев высоко ценил талант художника и охотно покупал его картины.

Сомова часто называли «певцом радуг и поцелуев». Действительно, многие из его самых известных картин посвящены галантным сценам XVIII века, где главные герои — страстно увлеченные друг другом дамы и кавалеры, одетые в лучших традициях эпохи рококо. Такие картины могут показаться незатейливыми и легкомысленными, но это только на первый взгляд.

Одна из знаковых работ художника в этом жанре — «Осмеянный поцелуй». Большая часть этой картины отдана под яркий пейзаж: только что прошел дождь, и все еще влажная



К. А. Сомов. Вечер. 1900 — 1902. Государственная Третьяковская галерея

листва переливается в лучах заходящего солнца. На скамейке — обнимающаяся влюбленная пара, за которой подсматривают мужчина и женщина. Первое впечатление от произведения — легкомысленная игровая сценка о любовной интрижке. Но в то же время происходящее на полотне похоже на застывшую театральную сцену, при рода — на занавес, а герои — на актеров, чьи позы, движения и, самое главное, эмоции профессионально срежиссированы. Ни выразительности, ни яркости, ни «дыхания жизни» в этой сцене нет. На контрасте мнимой легкости и продуманной постановочности сюжетов и складываются неповторимый «сомовский» стиль и философия его творчества.

Элегантный и галантный «Вечер» Сомова наполнен тревожностью и беспокойством. Композиция картины похожа на театральный эскиз, а фигуры героев — на зарисовки театральных костюмов. Благодаря кисти художника действие оживает на наших глазах, оставляя ощущение смятения. Вычурные позы людей, «мертвая», застывшая природа и кубы подстриженных деревьев (боскетов) в лучах заходящего солнца усиливают гнетущее впечатление от нарядного на первый взгляд парка, оставляя ощущение смятения.

Дама в голубом

Есть мнение, что высшая точка искусства Сомова — это знаменитая картина «Дама в голубом», хранящаяся в Государственной Третьяковской галерее в Москве. С этим можно соглашаться или нет, но то, что это произведение стоит особняком от всех других произведений художника, — обще-

признанный факт. Эту картину очень любил Валентин Серов, который в 1899–1911 годах был членом Совета Третьяковской галереи по приобретению новых произведений искусства. Именно он настоял на покупке картины, считавшейся «неформатным» произведением для музея, основой коллекции которого было реалистичное творчество художников-передвижников.

На картине изображена красивая женщина, чье лицо и пронзительные глаза выражают задумчивость и тоску. Наряд героини (как и окружающий ее пейзаж) соответствует моде XVIII столетия, что вызывает резонанс в восприятии картины, делает ее притягательной и запоминающейся для зрителя. Моделью для этого произведения послужила Елизавета Мартынова, талантливая художница, одна из первых женщин, которой было позволено обучаться в Академии художеств. Ее красота, интеллигентность и обаяние покорили художника. Современники вспоминали о девушке как о веселом и жизнерадостном человеке, поражаясь тому, как удалось Константину Андреевичу изменить ее привычный образ. Маргарита Ямщикова, подруга Елизаветы Мартыновой, писала:

«Что сделал художник с этим лицом, с этими когда-то сияющими глазами? Как сумел вытащить на свет глубоко запрятанную боль и печаль, горечь неудовлетворенности? Как сумел передать это нежное и вместе с тем болезненное выражение губ и глаз?»

Вероятнее всего, художник знал о болезни девушки, которой не было суждено раскрыть свой талант. Елизавета Мартынова скончалась от чахотки в 1904 году, то есть через четыре года после завершения художником «Дамы в голубом».

Интересно, что Мартынова была резко против того, чтобы ее портрет попал в Третьяковскую галерею. В своем

письме Сомову она писала: «Может быть, Вы будете удивлены, Константин Андреевич, получив это письмо, и тотчас приедете ко мне, станете меня с улыбкой и некоторой иронией убеждать смотреть на вещи иначе, но это мне все равно... Сегодня ночью я проснулась и не спала от одной назойливой и мучительной мысли: „Вы не должны и не имеете права продать мой портрет“. Я позировала Вам для



К. А. Сомов. Дама в голубом. 1897 — 1900. Государственная Третьяковская галерея

Вас, для чистого искусства, а не для того, чтобы Вы получили за мою грусть в глазах, за мою душу и страдания деньги... Я не хочу этого! Оставьте портрет у себя, сожгите его, если Вам так жаль отдать его мне, подарите его даром в галерею...»

Однако на Сомова эти слова не произвели должного впечатления, и он поступил так, как считал нужным: картина была продана в Третьяковскую галерею за существенно меньшую сумму, чем за нее были готовы предложить частные покупатели. Когда Елизаветы Мартыновой не стало, художник долго и тяжело переживал эту утрату.

Жанр картины можно охарактеризовать как «ретроспективный портрет». Стилизация под старину была популярным приемом на рубеже XIX–XX веков, но особенность «Дамы в голубом» не столько в стилизации, сколько в лирично-романтическом настроении, воплощении образа несбыточной мечты о навсегда ушедшем прошлом. Об этом говорят и фантастический пейзаж, и герои на заднем плане, и, главное, наполненные глубиной грустью глаза героини. Именно в этом заключается основное отличие этой работы от портретов, созданных в XVIII столетии, акцент в которых делался на жизнелюбии и даже некоторой легкомысленности моделей, обходя стороной психологическую составляющую личности.

Из заимствованных элементов стилизации под «галантный век» можно выделить следующие излюбленные приемы художников XVIII столетия: книгу в руках дамы — так создается эффект, будто мы «отвлекли» ее от чтения и личных раздумий; деревьев на заднем фоне, напоминающих театральную ширму; музицирующую пару на скамейке справа, создающую романтическую атмосферу.

Но все эти «галантные приемы» Сомов трактует по-своему, добавляя в образ условный жест левой руки, символизирующий страдание девушки, одновременно усиливающий ее красоту и беззащитность, и тревожное закатное небо, которое будто отчуждает окружающий мир от героини. В правой части картины — автопортрет художника, «входящего» в созданный им прекрасный мир «Дамы в голубом», — в мир девушки, которой было суждено стать не только воплощением загадочности, но и (как считают многие искусствоведы) образом дамы Серебряного века в целом.

Сердце Константина Андреевича Сомова остановилось внезапно, он умер в возрасте 69 лет. На сегодняшний день картина К. Сомова «Радуга» входит в перечень самых дорогих картин русских художников.

Эпилог

Творчество Сомова стало знаковым для переломного момента рубежа XIX–XX веков. Он жил в одно время с Казимиром Малевичем, создателем направления супрематизма в искусстве, чье легендарное произведение «Черный квадрат» навсегда изменит историю живописи. И в эту эпоху глобальных перемен Сомов становится одним из последних мастеров, настоящих романтиков, тонко чувствующих навсегда уходящее время, с его особой элегантностью и где-то даже очаровательной наигранностью. Начиная с XVIII века художники стремились вводить новаторство в искусство, постигали азы реализма. Но достигнув в нем безукоризненного совершен-

ства и осознав, что мир стоит на пороге глобальных перемен, мастерам, и в частности Константину Сомову, захотелось обернуться назад — и с тоской об уходящем совершенстве посмотреть в глубину прошлых веков и запечатлеть, возможно в последний раз, эти прекрасные образы.

XX век принесет совершенно новое авангардное искусство, новый уклад жизни и масштабные перемены в науке и технике. Но то, что сохранилось благодаря художникам с XVIII и до начала XX века, войдет в историю как золотое время прекрасного и неповторимого русского искусства — с его высокими нравственными идеалами, вечным поиском истины и особой духовностью.

ЛУЧШИЕ КНИГИ О БИЗНЕСЕ С ЛОГОТИПОМ ВАШЕЙ КОМПАНИИ? ЛЕГКО!

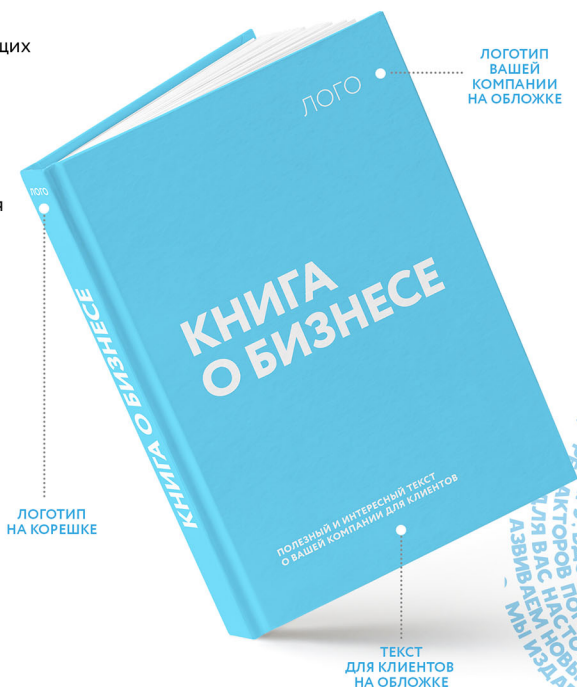
Удивить своих клиентов, бизнес-партнеров, сделать памятный подарок сотрудникам и рассказать о своей компании читателям бизнес-литературы? Приглашаем стать партнерами выпуска актуальных и популярных книг. О вашей компании узнает наиболее активная аудитория.

ПАРТНЕРСКИЕ ОПЦИИ:

- Специальный тираж уже существующих книг с логотипом вашей компании.
- Размещение логотипа на супер-обложке для малых тиражей (от 30 штук).
- Поддержка выхода новинки, которая ранее не была доступна читателям (50 книг в подарок).

ПАРТНЕРСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ:

- Рекламная полоса о вашей компании внутри книги.
- Вступительное слово в книге от первых лиц компании-партнера.
- Обращение первых лиц на суперобложке.
- Отзыв на обороте обложки вложение информационных материалов о вашей компании (закладки, листовки, мини-буклеты).



У вас есть возможность обсудить свои пожелания с менеджерами корпоративных продаж. Как?

Звоните:

+7 495 411 68 59, доб. 2261

Заходите на сайт:

eksmo.ru/b2b



Оглавление

РАЗДЕЛ I. От парсуны к европейскому портрету	6
1.1 Новаторство Петра I в искусстве: от иконы к парсуне	7
Барочные опыты Ивана Никитина	9
1.2 Рококо по-русски	11
Самый нежный портрет	13
1.3 Классические каноны и сюжеты	16
Первая звезда Академии художеств	16
1.4 Дерзкий и гениальный Дмитрий Левицкий	19
Эпатажный благодетель	20
Богиня Правосудия и первые натурщики	21
Прекрасные «смолянки»	23
1.5 Создатель русской сентиментальности Владимир Боровиковский	25
Первые о сентиментализме	26
«Русская Джоконда»	28
1.6 Как Дягилев спас наследие русского портрета	31
РАЗДЕЛ II. Живопись первой половины XIX века: романтизм и его герои	36
2.1 Романтизм в мире: общие тренды	37
Романтизм в России	39
2.2 Скандальный Орест Кипренский	42
Самый знаменитый портрет Пушкина и не только	42
Опасная Мариучча	44
2.3 Сильвестр Шедрин и его Италия	47
Русский итальянец	47
Трансформация творчества	48
2.4 Победитель по жизни Василий Тропинин	52
Крепостной художник	52
Знаменитая «Кружевница»	53
2.5 Вольный Венецианов	55
Основоположник крестьянской темы	55
Первый русский художник-реалист	57
2.6 Гений Карла Брюллова	60
Последний день Помпеи	60
Главная женщина	63

Одинокий гений	65
2.7 Саркастичный Павел Федотов	67
Из военного в художника	67
Как сватался майор в деталях	69
Кавалер «не первой свежести»	71
2.8 Неизвестный Айвазовский	73
Родившийся под счастливой звездой	73
Противоречия «Девятого вала»	75
Неожиданный поворот в карьере	77
Главные секреты творчества Айвазовского	78
Меценатство и благотворительность	80
2.9 Трагедия Александра Иванова	82
Предпосылки создания главного произведения жизни	82
Герои произведения в деталях	83
Премьера картины	86
2.10 Неравный брак и его последствия	89
Начало реализма в русской живописи	89
Создание Училища живописи в Москве	89
Главная картина середины века	90
РАЗДЕЛ III. Искусство второй половины XIX века:	
Передвижники и новый реализм в искусстве	94
3.1 Истоки реализма в живописи	95
Новая столица искусства	95
«Бунт четырнадцати»	96
Артель	97
Товарищество передвижных выставок	99
Меценаты и коллекционеры	101
3.2 Суровый реализм Василия Перова	104
Критический взгляд на святое	104
Сострадание к меньшим и слабым	107
3.3. Фотографически точный Иван Крамской	110
«Бог ретуши»	110
«И был он там сорок дней»*	112
Самый скандальный портрет	114
3.4 Лиричные пейзажи Алексея Саврасова	117
Великий педагог	117
«Грачи» и начало конца	120
3.5 Магия Архипа Куинджи	123
Очень добрый человек	123
Лунная ночь и 30 лет тишины	126
Бог света	127
3.6. Русская земля Ивана Шишкина	131
Могучий и печальный богатырь	131
Парадные портреты русской природы	133

Скандалное «Утро в сосновом лесу»	135
3.7 Историзм Василия Сурикова	137
Из Сибири с любовью	137
Новый путь России	138
Между славой и болью	140
Самая знаменитая боярыня	142
3.8 Репин, который может все	145
От икон к бурлакам	145
Мастер всех жанров	147
Новое время	152
3.9 Одиноким Верещагин	155
Многосерийные сюжеты	155
«Судья человечества»	158
3.10 Богатырь Виктор Васнецов	162
Девушка у омута	162
Богатыри	165
РАЗДЕЛ IV. Живопись рубежа веков: от света к тени воспоминаний	170
4.1 Новые мастера цвета	172
«Мир искусства»	173
Модерн	175
Символизм	177
4.2 Добрый и гениальный Василий Полenov	180
Русский Леонардо	180
Мастер интимного пейзажа	181
Цитаты из Евангелия	185
4.3 Душа Левитана	187
Первая победа	187
Вечерний звон	188
Счастливые мгновения	192
4.4 Честные портреты Валентина Серова	195
Легенда XXI века	195
Импрессионист и реалист	198
Несломленный	200
Ида	201
4.5 Михаил Врубель и его Демон	204
Начало сложного пути	204
Открытия Киева	205
Демон	207
Счастье и начало конца	209
4.6 Романтик ушедшей эпохи	214
Галантный век	214
Дама в голубом	217
Эпилог	220

УДК 7(091)(470)
ББК 85(2)
И26

Во внутреннем оформлении использованы фотографии:
Eselena, Orini, Sergey Bezgodov / Shutterstock / FOTODOM
Используется по лицензии от Shutterstock / FOTODOM

Игнатова, Наталья Олеговна.

И26 История русского искусства. От Айвазовского до Репина / Наталья Игнатова. — Москва : Эксмо, 2024. — 224 с. : ил. — (Level One. Новый уровень знаний).

Эта книга станет незаменимым помощником для каждого, кто хочет узнать об одном из самых интересных и насыщенных периодов в истории русского искусства, охватывающего почти 200 лет – с петровских преобразований до революции. Громкие имена, неповторимые художественные произведения, отражающие эпохи, а также новые идеи и особый взгляд на искусство под авторством Натальи Игнатовой – лектора Level One, искусствоведа, члена Ассоциации искусствоведов России, преподавателя истории искусства.

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродуцирована или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга

LEVEL ONE. НОВЫЙ УРОВЕНЬ ЗНАНИЙ

Игнатова Наталья Олеговна

ИСТОРИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

От Айвазовского до Репина

Главный редактор *Р. Фасхутдинов*. Руководитель направления *М. Терешина*
 Ответственный редактор *Ю. Ракина*. Литературная редактура *А. Гордеева, М. Ганова*
 Младший редактор *У. Мошкова*. Художественный редактор *Р. Муртазин*
 Технический редактор *М. Печковская*. Компьютерная верстка *В. Андриановой*

Страна происхождения: Российская Федерация
Шығарылған елі: Ресей Федерациясы

ООО «Издательство «Эксмо»
123008, Россия, город Москва, улица Зорге, дом 1, строение 1, этаж 20, каб. 2013.
Тел.: 8 (495) 411-68-86.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Издательство «Издательство «Эксмо» ЖШҚ
123008, Ресей, Мәскеу қаласы, Зорге көшесі, 1-үй, 1-қабат, 2013-қаб.
Тел.: 8 (495) 411-68-86
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Түсіріс телефоны: «Эксмо»
Мәтіндік қосымшасы: www.bk104.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz
Интернет-дүкен: www.book24.kz
Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы»,
Казахстан Республикасына импортырушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Дистрибутор и представлять по приему претензий на продукцию
в Республику Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»
Дистрибутор және Қазақстан Республикасында өңіріне шағымдар
қабылдау жөніндегі өкіл: «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Алматы қ., Домбровский қыш., 3-а, тел. РДЦ-Алматы 8-0516.
Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92, факс: 8-160 RDC-Almaty@oksmo.kz

Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ о техническом регулировании можно получить на сайте Надзорства «Евразия»:
<http://eksmo.ru/certification>

Технические ретелу туралы РФ заңнамдарына сай басылымның сәйкестігін растау туралы
 мәліметтерді мұна адрес бойынша алуға болады: <http://eksmo.ru/certification/>.

Произведено в Российской Федерации
 Ресей Федерациясында өңделген
 Сертификация қарастырылмаған

Хочешь стать автором «Эксмо»?

eksmo.ru

Официальный
интернет-магазин
издательства «Эксмо»

ТЕРИТОРИЯ
КНИЖНЫЙ МАГАЗИН

Официальная франшиза
издательства «Эксмо»

nde книги издательства вы можете
es.ru



ГАЙ·ГОРОД

A

БОМБОРА – лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

📖 bomboru 📖 bomborabooks ➕ 📖 bomborabooks

Дата изготовления / Подписано в печать 20.11.2023. Формат 60х82¹/₁₆.
Гарнитура «Сігсе». Печать офсетная. Усл. печ. л. 12,76.

Тираж экз. Заказ

© Игнатова Наталья, текст, 2021

© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2023;

© Фотографы: Ю.А. Молодковец, В.С. Терехени, Л.Г. Хейфец

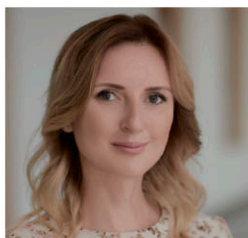
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2024

ISBN 978-5-04-117293-0



Нежная сентиментальность Боровиковского, романтизм Брюллова и Айвазовского, реализм Перова и Саврасова, историзм Сурикова и загадочность Врубеля — вот только некоторые направления и художники, о чьём удивительном творческом пути вы узнаете на страницах этой книги.

Через увлекательную форму очерков о художниках выстроится последовательный рассказ обо всех этапах развития русского изобразительного искусства, начиная от петровских преобразований и до рубежа XIX–XX веков.



Наталья Игнатова — лектор Level One, искусствовед, член Ассоциации искусствоведов России, преподаватель истории искусства, спикер теле и радио передач, автор телеграм-канала по популяризации искусства Six days art.

Образовательный проект Level One помогает разобраться в темах за пределами работы. На одной платформе собраны десятки курсов и сотни лекций с вдохновляющими экспертами по 20 разным направлениям: от искусства и истории до архитектуры и психологии. Можно как прокачать важные навыки, так и изучать то, что вдохновляет. Level One делает жизнь интереснее и объемнее.

Книга издана при поддержке Афонинной Анны Петровны, директора детского образовательного центра «Филобайт» philobyte.ru

levelvan.ru

ISBN 978-5-04-117293-0



9 785041 172930 >

PHILOBYTE
Детский образовательный центр

БОМБОРА
ИЗДАТЕЛЬСТВО

БОМБОРА — лидер на рынке полезных и вдохновляющих книг. Мы любим книги и создаем их, чтобы вы могли творить, открывать мир, пробовать новое, расти. Быть счастливыми. Быть на волне.

bombora.ru bomborabooks bombora

Василий Polenov. Московский дворик, 1878
Государственная Третьяковская галерея, Москва