100 ЗНАМЕНИТЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

FOLIO

100 знаменитых

Илья Вагман

100 знаменитых отечественных художников

«Фолио»
2005

Вагман И. Я.

100 знаменитых отечественных художников / И. Я. Вагман — «Фолио», 2005 — (100 знаменитых)

«Люди, о которых идет речь в этой книге, видели мир не так, как другие. И говорили о нем без слов – цветом, образом, колоритом, выражая с помощью этих средств изобразительного искусства свои мысли, чувства, ощущения и переживания.Искусство знаменитых мастеров чрезвычайно напряженно, сложно, нередко противоречиво, а порой и драматично, как и само время, в которое они творили. Ведь различные события в истории человечества – глобальные общественные катаклизмы, революции, перевороты, мировые войны – изменяли представления о мире и человеке в нем, вызывали переоценку нравственных позиций и эстетических ценностей. Все это не могло не отразиться на путях развития изобразительного искусства ибо, как тонко подметил поэт М. Волошин, "художники – глаза человечества".В творчестве мастеров прошедших эпох – от Средневековья и Возрождения до наших дней – чередовалось, сменяя друг друга, немало художественных направлений. И авторы книги, отбирая перечень знаменитых художников, стремились показать представителей различных направлений и течений в искусстве. Каждое из них имеет право на жизнь, являясь выражением творческого поиска, экспериментов в области формы, сюжета, цветового, композиционного и пространственного решения произведений искусства…»

© Вагман И. Я., 2005
© Фолио, 2005

Содержание

От авторов	5
Айвазовский Иван Константинович	6
Антропов Алексей Петрович	10
Аргунов Иван Петрович	14
Архипенко Александр Порфирьевич	17
Бакст Лев Самойлович	21
Башкирцева Мария Константиновна	27
Бенуа Александр Николаевич	32
Билокур Екатерина Васильевна	37
Бойчук Михаил Львович	42
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович	46
Боровиковский Владимир Лукич	51
Брюллов Карл Павлович	55
Васильев Федор Александрович	60
Васильковский Сергей Иванович	65
Васнецов Виктор Михайлович	69
Венецианов Алексей Гаврилович	74
Верещагин Василий Васильевич	78
Вишняков Иван Яковлевич	83
Врубель Михаил Александрович	86
Ге Николай Николаевич	91
Глазунов Илья Сергеевич	95
Глущенко Николай Петрович	100
Голубкина Анна Семеновна	103
Конец ознакомительного фрагмента.	107

Илья Вагман, Мария Щербак
100 знаменитых отечественных художников

От авторов

Люди, о которых идет речь в этой книге, видели мир не так, как другие. И говорили о нем без слов – цветом, образом, колоритом, выражая с помощью этих средств изобразительного искусства свои мысли, чувства, ощущения и переживания.

Искусство знаменитых мастеров чрезвычайно напряженно, сложно, нередко противоречиво, а порой и драматично, как и само время, в которое они творили. Ведь различные события в истории человечества – глобальные общественные катаклизмы, революции, перевороты, мировые войны – изменяли представления о мире и человеке в нем, вызывали переоценку нравственных позиций и эстетических ценностей. Все это не могло не отразиться на путях развития изобразительного искусства ибо, как тонко подметил поэт М. Волошин, «художники – глаза человечества».

В творчестве мастеров прошедших эпох – от Средневековья и Возрождения до наших дней – чередовалось, сменяя друг друга, немало художественных направлений. И авторы книги, отбирая перечень знаменитых художников, стремились показать представителей различных направлений и течений в искусстве. Каждое из них имеет право на жизнь, являясь выражением творческого поиска, экспериментов в области формы, сюжета, цветового, композиционного и пространственного решения произведений искусства. Поэтому среди выдающихся мастеров, очерки о которых включены в эту книгу, есть и немало представителей авангардных течений, в частности абстракционизма, поп-арта и русского андеграунда, долгое время у нас либо осуждавшихся, либо замалчивавшихся. Приверженцам же только реалистического направления стоит напомнить слова выдающегося сюрреалиста С. Дали: «Я уважаю любые убеждения, и прежде всего те, которые несовместимы с моими».

Творческая и личная судьба выдающихся мастеров искусства связаны воедино. И бытующее порой представление о богемной жизни художников, полной радостей, наслаждений и увеселений, безосновательно. Чаще их дни были наполнены мучительными сомнениями, поисками и долгим упорным трудом. Ведь некоторые картины писались годами и даже десятилетиями. Ради творчества многие живописцы и скульпторы отказывали себе во всем, забывая о семейном счастье, простых человеческих радостях, карьере и благополучии.

Получить полное представление о произведениях живописи или скульптуры по их словесному описанию, конечно, сложно. И все же авторы надеются, что в этом читателю отчасти помогут рассказы об истории создания лучших полотен и статуй. Ибо они, так же как и их творцы, имеют свою судьбу, которая, как правило, продолжается и после смерти живописца. Недаром великий Микеланджело писал:

«Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца».

Айвазовский Иван Константинович
Настоящее имя Ованес Константинович Гайвазовский
(род. в 1817 г. – ум. в 1900 г.)

Выдающийся русский художник – маринист и баталист. Академик живописи, профессор Академии художников, член Амстердамской академии художеств. Живописец Главного морского штаба. Обладатель наград: серебряной медали и золотой медали на выставках Петербургской академии художеств («Этюд воздуха над морем», 1835 г.; «Штиль», 1837 г.); золотой медали от папы Григория XVI («Хаос», 1839 г.), золотой медали на выставке в Лувре («Буря у берегов Абхазии», 1843 г.), ордена Почетного легиона (1857 г.). Основатель Музея древности (1871 г.), художественной мастерской, картинной галереи и концертного зала в Феодосии.

«…Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим…»

С чистой совестью мог принять этот титул Иван Айвазовский, чья послушная замыслу кисть воспела покой и буйство природы, гордую красу моря, неба, воздуха, мужество и волю человека в неравной борьбе со стихией.

Родился Ованес в армянской семье, давно обосновавшейся в Феодосии. Жили бедно, отец писал жалобы и прошения на базаре, мать вела хозяйство и слепла над вышивкой. Нужда заставила отдать старшего сына Гарика купцу-армянину для определения его в армянский монастырь в Италии. А младший Ованес уже в 10 лет работал «мальчиком» в городской кофейне. Он прекрасно играл на скрипке и пел, но самой большой его радостью было рисовать самоварным углем на стенах домов. Эта «настенная живопись» была замечена архитектором Кохом, который подарил мальчику первые карандаши и бумагу, а затем показал рисунки гра-

доначальнику А.И. Казначееву. Александр Иванович, став губернатором, забрал одаренного Ваню с собой в Симферополь, поселил в своем доме и определил в гимназию.

В 1833 г. Гайвазовский был принят казенным пенсионером в Петербургскую академию художеств в класс М.Н. Воробьева. Будущий художник с легкостью переносил полуголодное существование. Он учился пристально наблюдать натуру, угадывать ее «душу и язык», передавать настроение в пейзаже. Ване было всего 17 лет, когда он до малейших деталей мог скопировать пейзажи Сильвестра Щедрина и Клода Мореля. Заданный на втором году обучения эскиз «Предательство Иуды» привлек всеобщее внимание, и президент А.Н. Оленин объявил Гайвазовского лучшим учеником и будущей звездой и гордостью академии.

В 1835 г. Иван попал в «ученики» к французскому художнику-маринисту Филиппу Таннеру. Учитель оказался менее талантливым, но очень завистливым и, очернив работу Гайвазовского «Этюд воздуха над морем» перед Николаем I, вверг юного художника в царскую немилость. В течение года Оленин, Одоевский, Томилин, Жуковский, принимавшие участие в его судьбе, не могли ничего изменить. И только известный художник-баталист А.И. Зауервейс реабилитировал Гайвазовского и убедил царя отправить юношу вместе с Ф.П. Латке в летнее плавание по Балтике. За несколько месяцев офицеры научили Ивана разбираться в сложнейшем устройстве и оснастке кораблей российского и иноземного флота. Моряков подкупила искренняя любовь юноши к морской стихии и кораблям. Экипаж прозвал его «морским волчонком». С этого плавания Гайвазовский неразрывно связал свою судьбу с морем и российским флотом, написав свои первые пять марин.

Занятия с К. Брюлловым и М. Воробьевым принесли свои плоды. Двадцатилетний юноша стал мастером, великолепным художником-маринистом. Общение с Пушкиным и Глинкой настроило его ум на торжественное воспевание природы: «Прекрасное должно быть величаво». Гайвазовский рано постиг, что служение искусству – это не смирение и не спокойное созерцание жизни, а действие, кропотливый ежедневный труд. Совет академии сократил ему срок обучения на два года, а золотая медаль первой степени (1837 г.) за успехи в живописи позволяла отправиться за границу, но Гайвазовского направляют в Крым «писать с натуры морские виды». Путешествуя по Крыму и Кавказу (генерал Раевский, начальник Черноморской береговой линии, приглашает его наблюдать боевые действия флота против турок), он сделал множество набросков и написал такие известные полотна, как «Вид Керчи», «Морской берег», «Лунная ночь в Гурзуфе», «Десант в Субаши». Сердце юного художника было полно благодарности к адмиралам М. Лазареву, П. Нахимову, В. Корнилову и многим простым матросам, поделившимся с ним знаниями о море и своим душевным богатством. Прекрасная зрительная память помогала Гайвазовскому перенести свои воспоминания на полотно. В промозглом Петербурге он мог написать любой пейзаж Крыма, а по рассказам очевидцев создать живописную баталию.

В 1840 г. художник уезжает в пенсионерскую поездку в Италию. В монастыре он отыскал своего брата-монаха, который посоветовал ему изменить фамилию, чтобы она была ближе к армянской (фамилия предков – Айвазян). Отныне Иван Константинович будет подписывать фамилией Айвазовский все свои картины. Молодой художник все время посвящал живописи, отлучаясь из мастерской только в музеи, для работы на природе или для встреч с соотечественниками – Н.В. Гоголем и А.А. Ивановым.

Уже тогда Айвазовский заметил, что его тщательно выписанные полотна на пленэре оставляют равнодушными зрителей, зато написанные по памяти вызывают восхищение. Ведь в такие пейзажи он вносил свои яркие впечатления, свой восторг перед неповторимостью каждого мгновения в природе. Художник начал писать исключительно в мастерской, где были только голые стены, а на мольберт наносились воспоминания об игре света и теней на морской поверхности, на вершинах гор и на зелени деревьев, о движении волн и бесконечных оттенках воды, радужном сиянии морских брызг в лучах солнца. Писал на одном дыхании, страстно, с увлечением и не отходил от мольберта, пока не завершал картину. «Неаполитанская ночь»,

«Буря», «Хаос» привлекли к его творчеству всеобщее внимание, а когда папа Григорий XVI приобрел «Хаос» для картинной галереи Ватикана и лично познакомился с автором, Европа признала, что Айвазовский – лучший в мире художник-маринист. Теперь уже его произведения копировали юные ученики, и морские виды «а-ля Айвазовский» появились в каждой лавочке.

В душе художника рядом с Феодосией и Черным морем прочно, на всю жизнь, занял свое место Неаполитанский залив. А сердце Ивана Константиновича согрела встреча с балериной Марией Тальони, женщиной, которая навсегда осталась в его памяти окутанной покрывалом неосуществимой мечты. Она была старше Айвазовского на 13 лет и не решилась открыть своих чувств, а он даже не надеялся на взаимность.

В 1843 г. Иван Константинович стал единственным русским художником, которого французское правительство пригласило выставить картины в Лувре. После этого началось триумфальное шествие по городам Европы. Картинами Айвазовского любовались Лондон и Лиссабон, Мадрид и Гренада, Севилья и Барселона, Гибралтар и Мальта… Везде он делал многочисленные зарисовки для будущих работ: здания, корабли, скалистые берега. За четыре года он создал 80 картин, в основном марин, с изображением морских бурь и кораблекрушений, тихого моря, лунных ночей. Полотна художника разошлись по всей Европе. В Голландии, на родине морской живописи, он был удостоен звания члена Амстердамской академии художеств.

В конце лета 1844 г., покорив европейские столицы, Айвазовский вернулся в Петербург, где его ожидали почет и слава, звание академика живописи. Художник был причислен к Главному морскому штабу в звании первого живописца и по его поручению писал виды русских северных портов и приморских городов. Он стал модным художником, и в тот момент, когда к нему пришла слава и появились деньги, Иван Константинович определил для себя, что настоящую радость ему приносят только труд и творчество, и решил вернуться в Феодосию. В родном городе на берегу моря он строит поместье Шейх-Мамай. Легко и радостно работалось ему там. Все горожане любили Ивана Константиновича и с радостью чествовали на празднике в честь 10-летия его художественной деятельности. Севастополь отправил эскадру из шести военных кораблей приветствовать своего главного живописца. Честолюбие Айвазовского было удовлетворено: когда-то бедный парнишка, он становился отцом родного города.

Весть о предстоящей женитьбе знаменитого художника на бедной гувернантке-англичанке всколыхнула петербургское светское общество (1847 г.), но Айвазовский увез свою избранницу, Юлию Яковлевну Гревс, от пересудов в Феодосию. Однако молодой жене не понравилось жить в глуши, вскоре начались упреки, и Айвазовский осознал растущую несхожесть их характеров и взглядов. На 12 году супружеской жизни Юлия Яковлевна оставила мужа, забрав с собой четырех дочерей: Александру, Елену, Марию и Жанну, и только изредка разрешала им навещать отца. Но никакие семейные невзгоды не могли оторвать Айвазовского от творчества. В эти годы художник создал бессмертное полотно «Девятый вал» (1850 г.), соединив стихию шторма с мужеством и волей человека, борющегося за свою жизнь.

Нахимов, посетив выставку картин о победах Черноморского флота, сказал Айвазовскому: «Удивляюсь вашему гению… Не могу постичь, как можно, не будучи на месте, так верно все изобразить». В 1854 г. несколько дней Айвазовский находился в осажденном Севастополе, когда англичане штурмовали город, присутствовал при затоплении кораблей и защите Мамаева кургана. Он всю жизнь потом возвращался к изображению героических событий тех грозных дней. Среди наиболее известных его картин – «Осада Севастополя», «Оборона Севастополя» (1859 г.) и «Малахов курган» (1893 г.).

Только изредка, на непродолжительное время, Айвазовский покидает родной город, чтобы показать свои полотна в Петербурге, Москве, Тифлисе, Флоренции. Его марины разнообразны, как и само море («Ледяные горы», 1870 г.; «Радуга», 1873 г.; «Неаполитанский залив», 1874 г.).

Жители Феодосии гордились земляком не только как художником с мировым именем. Айвазовский выстроил в городе Музей древности и сам занимался раскопками. В своем поместье открыл художественную мастерскую и картинную галерею. Добился строительства торгового порта и железной дороги. Провел в город воду от своего источника. У него было много дел и забот. И самое главное – в жизнь Ивана Константиновича опять пришла любовь. Брак с молодой вдовой Анной Никитичной Саркизовой сделал его счастливым. Она стала верной спутницей и доброй хозяйкой в огромном доме, заполненном детьми и картинами.

Айвазовский ни на день не прекращал работу. Выставленная в Третьяковской галерее картина «Черное море» (1886 г.) заставляла замирать посетителей перед первозданной стихией. И.Н. Крамской дал этому полотну самую высокую оценку: «Дух Божий, носящийся над бездной». Картины, написанные на одном дыхании, художник вынашивал годами. «Начиная писать всякую картину, я не творю ее тут же на полотне, а только копирую с возможной точностью ту картину, которая раньше сложилась в моем воображении и уже стоит перед моими глазами. В картинах моих всегда участвуют, кроме руки и фантазии, еще и моя художественная память».

Однажды, в 1895 г., после открытия своей 120-й персональной выставки, Айвазовский по просьбе Куинджи дал урок в академии. Потрясенные ученики наблюдали, как, отобрав всего четыре краски, за 1 час 50 минут художник превратил серый холст в бушующее море, легкими штрихами выписав борющийся со штормом корабль с полной оснасткой. Поэтому никто не сомневался, когда разнесся слух, что Айвазовский за 10 дней написал колоссальных размеров картину «Среди волн» (1898 г.). «Вся моя предшествующая жизнь была подготовкой к картине, которую вы видите», – так мог сказать мастер о каждом своем детище.

Начался XX век. Айвазовский встретил его счастливым, в окружении большой семьи, которая включала не только родных и близких, но и всех, кто нуждался в его помощи, кому он делал добро. «Страной Айвазовского» называли земляки Феодосию. Он, как добрый гений, не только помогал процветанию города, но еще и у половины феодосийских семей крестил детей, почти всех бедных невест одаривал приданым.

Художник умер внезапно, на 83 году жизни, не успев дописать картину «Взрыв турецкого корабля». Вся Феодосия шла за его гробом. В час похорон весенний день потускнел, стал накрапывать дождь, море печально билось о берег.

«Шуми, волнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец».

Антропов Алексей Петрович (род. в 1716 г. – ум. в 1795 г.)

Выдающийся русский живописец-портретист, автор монументальных росписей.

В какой бы области ни работали представители семьи Антроповых, их с уверенностью можно назвать мастерами своего дела. Отец семейства Петр Яковлевич, обучившийся слесарному и инструментальному ремеслу у своего отца, слесаря Оружейной палаты Якова Савинова «сына Антропова», отслужил 12 лет солдатом лейб-гвардии Семеновского полка, участвовал во многих военных походах Петра I, в том числе и в Полтавской битве. Вернувшись к мирной жизни, работал при Санкт-Петербургском оружейном дворе, позже в Канцелярии от строений, куда поступили и четыре его сына. Старший Степан пошел по стопам отца, Иван стал часовым мастером, а Алексей и младший Николай обучались искусству живописи.

Алексей Антропов родился 27 (14) марта 1716 г. С молодости он отличался трудолюбием и добросовестностью – эти наследственные качества были присущи нескольким поколениям мастеров Антроповых. С 1732 г. его учителями становятся француз Л. Каравакк, много лет живший в России, а позже – А. Матвеев, М. Захаров и И. Вишняков, поочередно возглавлявшие «живописную команду» Канцелярии от строений, в которой до открытия Академии художеств учились и служили практически все русские художники. В 1739 г. Алексей Антропов был зачислен в штат Канцелярии с довольно солидным по тому времени окладом – 120 рублей в год. В составе команды Вишнякова он исполнил немало монументально-декоративных росписей в духе западного барокко: в Зимнем (1744-1745 гг.), Летнем (1748 г.), Царскосельском (1749 г.) и других дворцах, а в 1750 г. был отозван в Оперный дом, где писал декорации под руководством итальянских мастеров Д. Валериани и А. Перезинотти.

В 1752 г. Антропов получил заманчивое предложение ехать в Киев для исполнения живописных работ в построенном по проекту Ф. Растрелли архитектором И. Мичуриным Андреевском соборе. Произведенный тремя годами раньше в подмастерья, художник надеялся тем самым обрести некоторую свободу творчества и в дальнейшем претендовать на более почетную должность мастера. К тому же к этому времени он зарекомендовал себя как опытный и умелый

живописец, не лишенный организаторских способностей и настойчивости в достижении цели. До сих пор не решен вопрос, кисти одного или нескольких авторов принадлежат многочисленные изображения, украшающие собор. На сегодняшний день можно с уверенностью сказать, что помимо росписей кафедры, купола и образов Девы Марии и архангела Гавриила из царских врат Антропов исполнил также икону «Успение Богоматери» и запрестольную алтарную картину «Тайная вечеря». Именно картину, так как его образы апостолов – «земные», почти простонародные, даже решение композиции напоминает схему парадного портрета – ниспадающие драпировки с кистями и колонна в глубине. К сожалению, церковь была заброшена сразу по окончании работ в ней и освящалась только в 1767 г., что пагубно сказалось на сохранности живописи.

Несмотря на предельную загруженность, художник в этот период охотно писал также и портреты по старым образцам, оттачивая свое живописное мастерство. Среди них несколько схожих между собой портретов императрицы Елизаветы Петровны (1753-1755 гг.).

Три года, прожитые в Киеве, укрепили авторитет Алексея Петровича как незаурядного живописца, а также позволили ему доказать свое право на самостоятельность. Высокой оценкой работы Антропова послужило последовавшее в конце 1755 г. приглашение в Москву для росписи по эскизам П. Градицци и С. Горяинова плафонов в Головинском дворце, где нередко гостила сама императрица.

1758 г. застал художника уже в Петербурге. К этому времени одним из его учеников был Д. Левицкий, впоследствии замечательный мастер портрета, знакомство с которым состоялось, вероятно, еще в Киеве. Начинался новый период творчества Антропова, полный исканий и надежд, желания усовершенствовать свое мастерство и добиться признания, период расцвета его таланта живописца-портретиста.

По возвращении в северную столицу Алексей Петрович вновь поступил в распоряжение Канцелярии от строений, что само по себе вряд ли могло удовлетворить привыкшего к самостоятельной деятельности художника. К тому же шестилетнее отсутствие обусловило некоторое «отставание» Антропова от столичных живописцев, мастерство которых за это время весьма и весьма возросло. Чувствуя настоятельную потребность продолжить свое образование, особенно в области писания портретов, Антропов не нашел лучшего решения, чем обратиться к системе частных уроков. Такие уроки охотно давал модный тогда итальянский портретист П. Ротари, незадолго до этого приехавший в Петербург. Два года обучения у него наложили отпечаток на все дальнейшее творчество русского мастера. Однако, используя композиционные приемы Ротари, Алексей Антропов, художник яркой индивидуальности, не стал слепым подражателем. В своих портретах он всегда стремился к передаче своеобразия внешнего и внутреннего облика изображаемого человека. Его полотна отличаются непосредственностью, правдивостью образов, барочным декоративным богатством и насыщенностью цвета, хотя во многом еще и сохраняют в себе черты парсуны[1] предшествующего столетия с ее традиционной застылостью поз и условностью трактовки одеяний.

Своего рода экзаменом на звание портретиста стало для Антропова изображение в 1759 г. статс-дамы Анастасии Михайловны Измайловой. Ближайшая подруга и дальняя родственница императрицы Елизаветы Петровны, Измайлова в молодости слыла красавицей, но ко времени создания портрета это была уже стареющая чопорная особа, пользующаяся немалым влиянием при дворе. Без прикрас передал художник грузную фигуру, полное лицо с густо насурьмленными по тогдашней моде бровями и ярким румянцем на щеках. Обращенный к зрителю живой взгляд карих глаз и язвительно поджатые губы выдают сметливый ум и властный характер Измайловой. Колоритному характеру модели соответствует насыщенная цвето-

[1] Парсуна (искаженное слово «персона») – условное наименование произведений русской, белорусской и украинской портретной живописи конца XVI-XVII вв., сочетающих приемы иконописи с реалистической образной трактовкой.

вая гамма портрета, построенная на сочетании сине-голубого, розового и белого. Эта работа художника заслужила похвалу Ротари и принесла Антропову славу одного из лучших русских портретистов, повышение жалованья и чин подпоручика. Вслед за этим полотном художник в течение последующих двух лет создал целую галерею замечательных портретов, в том числе архиепископа С. Кулябки (1760 г.), грузинского царя Теймураза Николаевича, казацкого атамана Ф.И. Краснощекова, княгини Т.А. Трубецкой, духовника императрицы Ф.Я. Дубянского (все 1761 г.) и других.

В конце 1759 г. по протекции фаворита Елизаветы Петровны, образованного вельможи И.И. Шувалова Антропов был принят в качестве живописного мастера в Московский университет, при котором предполагалось сперва учредить и Академию художеств. Но так как это не состоялось, тот же Шувалов помог художнику в 1761 г. получить назначение в святейший правительствующий Синод на место надзирателя за живописцами и иконописцами. В его обязанности входило писать и поправлять иконы, исполнять портреты, рисовать чертежи внутреннего убранства церквей, а также обучать новых мастеров.

В 1762 г. Алексей Петрович был занят изображением Петра III, царствовавшего не более полугода и даже не удостоившегося коронации. Зато его парадных портретов одним только Антроповым было исполнено несколько, не считая эскиза, который в художественном отношении стоит гораздо выше. Вообще живописец нередко повторял свои работы, внося некоторые изменения. Так было и с портретами Ф.Я. Дубянского, Павла I в детстве (1761, 1765 гг.) и другими. К торжествам, посвященным вступлению на престол императрицы Екатерины II в том же 1762 г., художник вместе с подмастерьем (Д. Левицким) подготовил 8 портретов ее величества для триумфальных ворот, поставленных в разных частях города. Судя по сохранившемуся эскизу, императрица была изображена в серебристо-стальном платье во весь рост, с регалиями, в порфире и короне. Еще один портрет государыни Антропов написал для Троице-Сергиевой лавры и впоследствии не раз возвращался к образам царской семьи и близких к ним лиц, исполняя заказы Синода «для поднесения высочайшим особам». В большинстве своем эти работы были копиями с собственных оригиналов или картин других мастеров.

Пребывание Антропова в Москве, выполнявшего многочисленные заказные портреты, затянулось до середины 1763 г. Когда же художник вернулся в Петербург, оказалось, что свою должность при Синоде он практически потерял. Предприняв отчаянную попытку определиться «к одним портретным делам» в ведомство придворной конторы и не получив на то «милостивого соизволения», Алексей Петрович был вынужден вновь хлопотать о восстановлении в штате Синода. Но только к концу 1765 г. его хлопоты увенчались успехом и Антропов был окончательно утвержден в прежней должности с выплатой всего причитавшегося ему жалованья.

Еще в Москве живописец с увлечением начал работать над небольшими камерными портретами, на которых изображал конкретных людей, не подчеркивая их сословную принадлежность, но наделяя чертами жизненной достоверности. Как и в прежних своих работах, он не умел и не хотел льстить своим моделям, но при этом его полотна не теряли своего декоративного назначения. В этот период (1763-1768 гг.) художник был относительно свободен в выборе заказов, много писал, исходя из личных симпатий, поэтому так удачны его портреты семьи дворян Бутурлиных: Дмитрия Ивановича, Анны Васильевны, Михаила Дмитриевича и Елизаветы Францевны (все 1763 г.), статс-дамы М.А. Румянцевой, несколько портретов неизвестных мужчин и женщин (1760-е гг.).

Особо хочется выделить парадный портрет видного государственного деятеля графа В.В. Фермора – храброго, честного и бескорыстного человека, – написанный в 1765 г. Граф представлен в полном одеянии кавалера ордена Андрея Первозванного. И если фон и поза традиционны, то лицо сразу же привлекает внимание своей одухотворенностью. Красивое, тонко очерченное, с немного грустными глазами, оно полно благородства и аристократичности. Перед

нами не разодетый манекен, но живой и чувствующий человек, и неоспоримая заслуга Антропова в том, что он одним из первых русских художников предложил в парадном портрете именно такую трактовку образа – в отличие от официально-торжественной, принятой ранее.

Во второй половине 1760-х гг. манера письма художника становится, если так можно сказать, более робкой. Поняв, что внутренний мир человека несравненно богаче, чем это доступно его выразительным средствам, Алексей Петрович начинает испытывать некоторую растерянность. Так, портреты калужского воеводы П.А. Колычева (1767 г.) и его жены (1768 г.) отличаются некоторой однoплановостью, яркие одежды воспринимаются как плоские красочные пятна, и в целом исполнение носит следы известной упрощенности. Изображения четы Колычевых стали своеобразной лебединой песнью мастера в области камерного портрета. В 1770-х гг. им были исполнены портреты архиепископов Г. Петрова (1774 г.) и П. Левшина (1775 г.), а позже он писал преимущественно копии царских портретов и иконы по заказу Синода, последняя из которых датирована 1788 г.

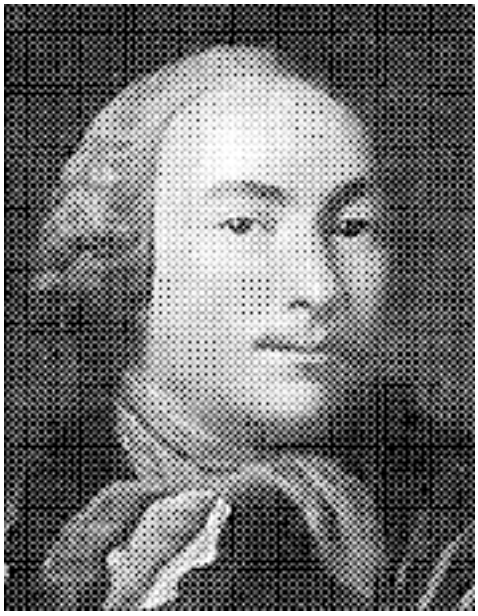
В 1768 г. Антропов, ссылаясь на свою многолетнюю службу, подал прошение о повышении в чине, но только через пять лет по представлению архиепископа Гавриила получил просимое. Вообще, отношения Алексея Петровича со Святейшим Синодом не складывались. Необходимость выполнять всевозможные обременительные поручения, далекие от основного пристрастия художника – портретной живописи, не могла принести ему удовлетворения. Гораздо больше ему нравилась его педагогическая деятельность, которой он посвящал много сил и времени. В 1765 г. у Антропова было 8 учеников, позже в его доме постоянно проживала большая группа воспитанников, которых он обучал самостоятельно; многие из них остались неизвестными, однако двое не только прославили своего учителя, но и вошли в историю русского искусства – это Д.Г. Левицкий и П.С. Дрождин.

В картине последнего «Антропов с сыном перед портретом жены» (1776 г.) Алексей Петрович предстает занятым любимым делом – он с палитрой и кистями перед мольбертом, на котором стоит портрет жены и верного друга художника на протяжении всей жизни, Елены Васильевны. За спиной отца изображен белокурый подросток – единственный и к тому же поздний ребенок Антроповых Василий, родившийся в начале 1760-х гг.

В самом конце 1789 г. на первой странице «Санкт-Петербургских ведомостей» появилось объявление Антропова об открытии частного училища во флигеле его собственного дома, где уже в первый год занималось 119 человек. Постепенно училище расширялось, а после смерти художника и его жены, по завещанию Алексея Петровича, разместилось в самом двухэтажном доме художника. Просуществовав еще многие годы, оно явилось своеобразным памятником замечательному русскому живописцу.

Антропов скончался от горячки в Петербурге и был похоронен в Александро-Невской лавре. Надгробная плита на его могиле сохранилась до наших дней. На ней надпись: «В надежде воскресения погребен на месте сем раб Божий коллежский асессор и живописи художник Алексей Петрович Антропов. Родился 1716 г. марта 14 дня. Скончался 1795 года июня 12 дня. Жития его было 79 лет 2 месяца и 28 дней».

Аргунов Иван Петрович (род. в 1729 г. – ум. в 1802 г.)



Известный русский художник, мастер парадного и интимного портрета, один из основоположников классицизма и реалистического направления в живописи.

История семьи Аргуновых охватывает почти столетие и насчитывает несколько поколений одаренных художников и архитекторов. Их талантливый род принадлежал к крепостным крестьянам князя А.М. Черкесского, а с 1743 г. в качестве приданого перешел к не менее именитому графу П.Б. Шереметеву. Отсутствие личной и творческой свободы, постоянная занятость делами графа не позволили им в полной мере раскрыться в искусстве, но тем не менее И.П. Аргунов стал выдающимся портретистом своего времени.

Практически не сохранилось сведений о детских и юношеских годах Ивана. Его родители, по-видимому, рано умерли, и он рос и воспитывался в семье своего дяди С.М. Аргунова. Семен Михайлович был умным, энергичным и хорошо разбирающимся в хозяйстве управляющим в «Миллионном доме» Шереметевых в Петербурге. Созданная им атмосфера трудовой и деятельной жизни оказала благотворное влияние на расцвет творчества его сына Федора, ставшего выдающимся архитектором, и племянника Ивана. В этой дружной семье будущий художник приобрел первоначальные знания и навыки своей профессии. Граф, узнав о талантливом мальчике, велел сделать из него «домового» художника.

В 1740-е гг., когда еще не существовало Академии художеств, молодых живописцев обучали в процессе работы более опытные художники в своих мастерских. Иван стал «живописным учеником» (1746-1747 гг.) известного немецкого художника Г. Х. Гроота, писавшего изысканные портреты в стиле рококо, а иногда и вполне реалистические. Аргунову, как дворовому человеку и ученику, систематически забывали выдавать средства на питание и одежду. Но несмотря на трудные условия жизни, трудолюбивый и упорный юный художник довольно быстро сумел перенять у своего наставника приемы живописного мастерства. Пораженный достижениями ученика, Гроот привлек его к оформлению придворной церкви Воскресения Христова. Образ для алтаря «Иоанн Дамаскин» (1749 г.) был написан в характерной для того

времени светской декоративной манере исполнения. Однако в лице святого уже проступали реалистические черты, которые станут отличительной особенностью портретной живописи Аргунова.

Ивана неоднократно привлекали к выполнению заказов по оформлению церквей и дворцов («Спаситель», «Богоматерь с младенцем» в Ново-Иерусалимском монастыре, 1753 г.), но он не тяготел к декоративным работам, да и сам Шереметев не желал отпускать от себя талантливого художника, ссылаясь на то, что его холоп ничего «кроме портретов писать не умеет».

Начинающий художник пробовал силы и в мифологических сюжетах. Типичным произведением, выполненным в стиле рокайльной (рококо) декоративной живописи, стало небольшое полотно «Умирающая Клеопатра» (1750 г.). Из множества подобных эту картину выделяет светлая гамма красок и легкое, изящное исполнение, хотя следует признать, что героиня с нежным, кукольно-красивым, маловыразительным лицом не передает предсмертного страдания Клеопатры.

Эти первые работы Аргунова принесли ему известность, но особенно ярко он зарекомендовал себя как портретист. В поисках материальной сущности изображения художник отказывается от утонченной манерности рококо и находит новые средства выразительности. Интенсивными красками, насыщенным колоритом он передает реальный облик людей, хотя зачастую приукрашивает его. В парных портретах князя И.И. Лобанова-Ростовского (1750 г.) и его юной супруги Екатерины Александровны (1754 г.) еще сильны пережитки парсунной живописи – застылость и плотность фигур, однако лица написаны объемно. Особенно тепло и непосредственно исполнен женский портрет, передающий приветливый мягкий характер княгини.

К идеализированным изображениям принадлежит и «Портрет графа П.Б. Шереметева с собакой» (1753 г.), написанный в темной изысканной гамме насыщенных золотисто-коричневых тонов. Тщательной проработкой мельчайших деталей костюма и украшений Аргунов подчеркивает важность изображенной персоны.

От портрета к портрету возрастало мастерство Аргунова. Композиция становилась все более компактной и спокойной, фон – нейтральным, объемы приобретали бóльшую пластичность, а лица – выразительность и индивидуальность. В работы художника начали проникать черты классицизма и реализма. Лучше всего это просматривается в многочисленных семейных портретах Шереметевых: портреты графа П.Б. Шереметева (1760 г.; конец 1770-х гг.), его супруги Варвары Алексеевны (1760-е гг.), дочери Веры Петровны (1766 г.), а также многочисленных родственников графа и его жены.

Жизненно убедительны, несмотря на декоративный характер, «исторические посмертные» портреты, написанные по оригиналам других художников: три портрета генерал-фельдмаршала графа П.Б. Шереметева верхом на коне (1753 г.; 1760-е гг.), в латах (1760-е гг.), в голубой мантии (1768 г.); парный портрет князя А.М. Черкасского и его жены (оба в 1760-е гг.). В трактовках таких образов Аргунов всегда проявлял личное отношение. Так, художник придал мягкое выражение лица императрице Елизавете Петровне (1760 г.). Ивану Петровичу было достаточно всего несколько раз увидеть взошедшую на престол Екатерину II, чтобы выполнить ее пышный и величественный портрет для Сената (1762 г.).

О вдумчивом отношении к натуре и росте реалистического мастерства Аргунова свидетельствуют интимные камерные портреты. «Портрет неизвестного в красном кафтане» (1755 г.), «Портрет К.А. Хрипунова», «Портрет Хрипуновой» (оба в 1757 г.), «Портрет неизвестной в темно-голубом платье» (1760 г.), «Портрет неизвестной в голубом платье» (1780-е гг.). Одна из наиболее проникновенных и индивидуализированных работ – «Портрет калмычки Аннушки» (1767 г.), в котором художник с искренностью и теплотой изобразил привлекательную и не совсем обычную внешне девочку. Детское очарование проступает в нежном овале лица с пухлыми щеками, прелестны блестящие раскосые «глазушки-таракашки». Представление о живом характере девочки дополняют радостные, яркие краски. В свободной мягкой

манере исполнены парные портреты М.Л. Лазарева и его жены (оба в 1769 г.). В них художник дает почувствовать жизнерадостность, темперамент, богатство душевного мира и доброту изображенных супругов.

В тридцать шесть лет художнику было дозволено жениться на двадцатилетней Марфе, которая родила ему двух дочерей и трех сыновей. Как привилегированный служащий графа Шереметева, Аргунов получил право на написание своего автопортрета (конец 1750-х гг.) и портрета жены Марфы Николаевны (середина 1760-х гг.). Себя художник изобразил с «рисовальным медным пером» (рейсфедером), карандашом и циркулем, представляясь зрителю человеком творческого труда, хоть и вышедшим из народа. Портрет жены построен на сочных соотношениях лимонно-желтых и ярко-синих тонов, которые оттенили статную фигуру и пышную красоту крепостной крестьянки, изображенной в богатом парадном платье.

Свое творчество Иван Петрович вынужден был совмещать с другими обязанностями. В 1753 г. по царскому указу к Аргунову «для обучения в живописном художестве» были приписаны три ученика – К. Головачевский, А. Лосенко и И. Саблуков, которые спустя пять лет получили от него аттестат и были назначены преподавателями в недавно созданную Академию художеств. Последними учениками Аргунова стали его сыновья – Павел (архитектор, главный строитель Останкинского дворца-театра), Николай (портретист, после получения «вольной» в 46 лет был избран академиком живописи) и Яков (портретист и график, преподаватель живописи).

Преподавательская работа хоть и отвлекала Ивана Петровича от создания портретов, но приносила удовлетворения. Однако из-за своего крепостного положения художник выполнял огромное количество других дел. И если в 1750-1760 гг. граф поручал Аргунову дела, серьезно не отрывающие его от творчества (покупка произведений искусства, реставрационные работы, развеска картин во дворцах), то в 70-х гг. на него была возложена административная должность управителя «Миллионного дома», связанная с бесконечными отчетами, ремонтами и договорами. Хозяйственная деятельность отрицательно сказалась на дальнейшем развитии творческой манеры художника.

Тем не менее наивысшими достижениями в искусстве Аргунова стали картины, созданные в 80-е гг. («Портрет девочки за чтением», 1780 г.; «Портрет неизвестной крестьянки в кокошнике», или «Девушка в кокошнике», 1785 г.; парный портрет архитектора М.Н. Ветошникова, 1787 г. и его жены Т.А. Ветошниковой, 1786 г.). В портрете крестьянки художник передал привлекательный образ русской женщины, ее душевную чистоту и скромность. Теплый сочный колорит и в то же время строгая гамма красок придали произведению гармоничную завершенность, подчеркнув спокойствие, величавость и внутреннее достоинство неизвестной красавицы. Этот облик предвосхитил появление образов крестьянок А.Г. Венецианова.

Портретом архитектора Ветошникова завершился творческий путь художника. В 1788 г. Аргунов был переведен в управители «Московского дома» Шереметевых и больше заниматься искусством не мог. Последние годы жизни (он умер в 1802 г.) были для него как для живописца неинтересны и часто унизительны. Аргунов утратил ведущую роль в живописи. На смену ему пришло новое поколение молодых талантливых художников, среди которых был и его сын Николай, крепостной художник, высоко ценимый своим хозяином, графом Н.П. Шереметевым. И хотя Аргунов-младший не достиг в своем творчестве уровня Рокотова, Левицкого и Боровиковского, но гений живописи благословил его кисть, когда он создал неповторимый по красоте портрет бывшей кусковской крестьянки, изумительной крепостной певицы и любимой жены графа Прасковьи Жемчуговой.

Архипенко Александр Порфирьевич (род. в 1887 г. – ум. в 1964 г.)

Известный скульптор, основоположник кубизма в скульптуре и запатентованного механизированного искусства – «архипентуры»; основатель школ современного ваяния в Нью-Йорке, Вудстоке (обе в 1923 г.) и Лос-Анджелесе (1935 г.), школы промышленного искусства «Новый Баухаус» в Чикаго (1937 г.), лектор многих американских университетов, колледжей и институтов искусств.

Автор автобиографической монографии «50 творческих лет» (1960 г.).

Скульптура Архипенко
Первое яйцеподобное яйцо
Оно держится в упругом равновесии
Словно неподвижная юла
На острие
Скорости
Оно выходит
Из красочных волн
Из цветных зон
И вращается в глубинах
Голое
Новейшее
И тотальное.

Так охарактеризовал искусство своего друга французский поэт-авангардист Блез Сандрар в посвященном ему верлибре «Голова». Смелость Архипенко в экспериментах со скульптурой открыла для многих ваятелей и поклонников этого вида искусства абсолютно иное измерение красоты. Создав с помощью кубических и «пустых» форм подвижные, громоздкие

и одновременно воздушные, окрашенные во все цвета радужного спектра произведения, он совершил революцию в восприятии зрением окружающего нас мира. Автора столь необычных работ сравнивали с Пикассо: что сделал француз в живописи, то создал украинец в скульптуре.

Так уж сложилось, что знаменитый ваятель более известен в Европе и Америке, нежели на родине. Александр родился в Киеве 11 июня 1887 г. в семье, где к творчеству были не безразличны. Его дед, Антон Архипенко, был иконописцем и интересовался историей мирового искусства, а отец, Порфирий Антонович, – профессор механики, заведующий физическими лабораториями Киевского университета – известен как изобретатель различных аппаратов и инструментов. Все эти качества унаследовал и Саша, и отец мечтал, чтобы сын продолжил его дело. Но в 15 лет, проявив своеволие, Александр поступил в Киевскую художественную школу Николая Мурашко. Он учился вместе с И. Кавалеридзе, А. Мурашко, А. Экстер, А. Лентуловым, К. Малевичем, М. Жуком. Система преподавания не устраивала юношу, и недовольство свое Александр высказывал крайне некорректно, за что и был исключен. Но уже восемнадцатилетним он устроил первую выставку скульптур в селе под Киевом, где показал раскрашенного… «Мыслителя» (Роден), а также некоторые другие подобные работы. В 1906 г. он продолжает образование в частных студиях в Москве. Здесь Архипенко особенно сблизился с художником-новатором М. Ларионовым и другими яркими личностями, наравне с которыми участвовал в выставках. Но уже через два года он оставил столицу ради Парижской академии изящных искусств, где, впрочем, все так же тяготился академическим образованием. Настоящей школой искусств для него стали Лувр и этнографический музей в Трокадеро.

В Париже Александр поселился на Монпарнасе в колонии художников «La ruche» («Улей»). Его друзьями были Пикассо, Брак, Модильяни и Гийом Аполлинер, а художник Фернан Леже помогал начинающему скульптору сводить концы с концами: оба выходили на улицы с концертами – Архипенко пел украинские и русские песни, Леже аккомпанировал ему на гитаре. Вскоре Александр Неугомонный, как его величали французы, основал в Париже школу, пропагандируя собственные открытия и достижения новейших течений в искусстве. С 1910 г. его произведения появлялись на парижских выставках: в 1910-1914 гг. в Салоне независимых, в 1911-1913 гг. и в 1919 г. – на Осеннем салоне. Архипенко экспонировал на них два типа скульптур. Первый – в виде тяжелых глыб с едва обозначенными движениями человеческого тела, которые неуловимо напоминали каменных «скифских баб» («Женщина», «Сюзанна», «Мать с ребенком», «Отдых»). Второй тип – более динамичный, четко передающий каждое движение идеализированного тела и в основном женского. Пропорции «Саломеи», «Синего танца» и «Красного танца» он создал по собственным канонам, чем-то созвучным удлиненным линиям Модильяни. В них ощущается влияние архаичной скульптуры Древнего мира (Греции, Египта, Ассирии и др.), а в более поздних работах – европейской готики. Одновременно он широко вводил в свои композиции так называемый «отрицательный объем», когда не выпуклость, а вогнутость строит скульптурную форму. В этот же период Архипенко совершил длительное путешествие, выставляясь в Италии, Швеции, Германии, Чехии.

Годы Первой мировой войны скульптор провел в Ницце. Для небольших бронзовых статуй этого периода характерны вытянутые пропорции, плавность и легкость силуэтов, напряженные изогнутые плоскости («Женщина, причесывающая волосы», «Стоящая ню»). Мастер ввел в скульптуру пластические паузы-интервалы в виде сквозных проемов, названные впоследствии «нулевой» или «пустой» формой. Эти пустоты давали неожиданный эффект: массивный материал становился ажурным, внутренне озаренным, а сама скульптура – подвижной и одновременно как бы недосказанной.

Под воздействием художественных импульсов кубизма интерес Архипенко привлекли пограничные сферы, где объем и пластика активно взаимодействовали с цветом и рисунком (так называемая скульпто-живопись). В композициях «Медрано I», «Медрано II», «Купальщик», «Гондольер» он широко использовал стекло, дерево, металл, папье-маше, клеенку, счи-

тая, что продолжает мировые традиции полихромной скульптуры. В 1921-1923 гг. Александр Порфирьевич жил в Берлине, где руководил школой. Тогда же он женился на Ангелине Бруно-Шмиц. В 1923 г. они эмигрировали в Нью-Йорк, где прожили в счастливом браке до смерти Ангелины в 1957 г. Впоследствии его женой стала молоденькая американка Фрэнсис Грей, поддерживавшая мужа во всех экспериментах, а после его смерти ставшая хранительницей творческого наследия скульптора.

Продолжая пластическо-динамические эксперименты, Архипенко в 1924 г. изобрел специфический вид искусства под названием «Архипентура», который запатентовал три года спустя: аппарат с мотором приводил в движение объект, состоявший из живописных элементов. Скульптор стремился отобразить «ту сферу реальной жизни, которая не могла быть передана статической живописью». «Архипентура, – писал он в одноименной статье-манифесте, – есть конкретное соединение живописи с временем и пространством». Этим художественным изобретением, посвященным Эйнштейну и Эдисону, он предвосхитил кинетическое искусство второй половины XX в. Именно по принципу машины для демонстрации сменных наборных цветных изображений устроены рекламные бигборды, усеявшие ныне весь земной шар. А в 1940-е гг. художник-изобретатель создал серию «светомодуляторов» – полупрозрачных, освещаемых изнутри арт-объектов из плексигласа, так широко распространенных ныне.

В последующих работах Александра Порфирьевича нарастали неоклассические тенденции, проявившиеся как в статуях «Стоящая обнаженная», «Диана», «Грация», так и в скульптурных портретах его первой жены, в рисунках и графике.

Даже приняв американское гражданство, Архипенко продолжал считать себя украинцем и не порывал связи с соотечественниками. Он экспонировал свои работы на русских выставках, проводимых в Европе и Америке. В 1929 г. Киевский художественный институт, где в составе профессуры были его давние друзья А. Богомазов и К. Малевич, пригласил знаменитого земляка на профессорскую должность. Художник, с каждым годом все сильнее тосковавший по родине, ответил: «Работа в Киеве – это была бы награда за мою художественную деятельность. Однако обстоятельства моей культурной и педагогической работы за границей не позволяют теперь переехать в Киев. Для укрепления связей с Киевом предлагаю принять в дар бронзовый бюст-портрет дирижера Виллема Менгельберга во время исполнения 9-й симфонии Бетховена». Бюст был выполнен в духе «необарокко» как отзвук юношеских впечатлений от произведений казацкого барокко, которыми полнился Киев тех времен.

Архипенко был аполитичным человеком и никак не мог представить, какая горькая доля ожидает его работы в Украине. Большинство произведений, которые он подарил в 1930-е гг. музеям Киева и Львова, к сожалению, в 1952 г. были уничтожены или изъяты «искусствоведами в штатском» во время чистки музеев «от враждебных экспонатов». И среди них бронзовая отливка скульптуры «Ма – Раздумье», которая входила в триптих «Ма» (ласкательное сокращение от слова «мама»). Этой работе Архипенко предпослал лирическое посвящение: «Каждой матери; каждому, кто любит и страдает из-за любви; каждому творцу в искусстве и науке; каждому задыхающемуся от проблем; каждому, кто ощущает и знает вечность и бесконечность». Эти слова относились, конечно, и к его матери – Прасковье Васильевне Маховой.

Мастер-экспериментатор обращался и к традиционной манере ваяния, особенно в исторических портретах-олицетворениях. А в установленных в 1930-е гг. в Кливленде памятниках-бюстах Тарасу Шевченко, князю Владимиру, Ивану Франко нашла свое выражение любовь Архипенко к украинской национальной культуре. Еще один бюст Шевченко он подарил Институту искусств в Детройте.

Всего в США состоялось 150 персональных выставок скульптора. Но кроме творческой деятельности он занимался и преподавательской работой. Архипенко основал ряд художественных школ в США. Самые известные из них – в Нью-Йорке и Чикаго. Александр Порфи-

рьевич преподавал также в университетах, колледжах и институтах искусств, выступал с лекциями по теории скульптуры.

До последних дней жизни Архипенко оставался новатором. Через его руки прошли в различных комбинациях бронза, медь, алюминий, серебро, никель, камень, искусственный камень, мрамор, гипс, терракота, дерево, пластиковые и бумажные массы, бакалит, мозаика, перламутр. Практически все композиции были раскрашены. Мастер говорил, что «форму без цвета нельзя чувствовать». Помимо скульптуры, его творческое наследие включает живописные полотна, выполненные маслом, гуашью и акварелью, литографии, коллажи, шелкографию и офорты. Искусствоведы относят разнообразные работы Архипенко к экспрессионизму, монументализму, кубизму, конструктивизму и реализму. Но чаще говорят об анатуральной манере и в последние годы утверждают, что она «не чужда украинской духовности», ибо украинское народное искусство всегда склонялось к примитивизму и стилизации. Да и сам художник был склонен думать так же: «Кто знает, думал ли бы я так, если бы украинское солнце не зажгло во мне ощущение тоски о чем-то, чего я сам не знаю».

Во всем мире произведения Архипенко ценятся очень высоко. Музеи и частные коллекционеры соперничают между собой за право обладать ими. Даже одна работа мастера поднимает престиж всего собрания, а в резиденции посла США в Украине их целых шесть – это баснословное богатство. Но сам скульптор, который не представлял жизни без творчества и даже скончался на пороге своей мастерской 25 февраля 1964 г., относился к созданным произведениям как философ. Недаром Александр Архипенко любил повторять ученикам вслед за Платоном: «Идеи – в воздухе. Идите и берите, если можете».

Бакст Лев Самойлович
Настоящее имя – Лейб-Хаим Израилевич Розенберг
(род. в 1866 г. – ум. в 1924 г.)

Известный русский художник-стилист, портретист, график, театральный декоратор, иллюстратор, модельер, ставший одним из предтеч стиля арт-деко. Секретарь императорского Общества поощрения художеств и редактор журнала «Художественные сокровища России» (с 1900 г.); один из создателей общества «Мир искусства» и одноименного журнала. Действительный член Петербургской академии художеств (1914 г.); член Королевской академии в Брюсселе; вице-президент жюри Общества декоративных искусств в Париже (1911 г.). Обладатель ордена Почетного легиона (1914 г.). Автор балетных либретто, статей и лекций по искусству театра и одежды, автобиографического романа «Жестокая первая любовь» (1923 г.).

Имя замечательного живописца Л.С. Бакста принадлежит к плеяде тех русских художников, которые на рубеже XIX-XX вв. совершили настоящую революцию в искусстве и способствовали развитию не только отечественной, но и мировой культуры.

Лев родился в Гродно в большой еврейской семье. Отец его занимался торговлей, мать воспитывала детей и вела хозяйство. Вскоре они переехали в Петербург. Самыми яркими впечатлениями мальчика стали встречи и общение с дедом. Дом бывшего известного парижского портного больше напоминал парижский салон. Старик был заядлым театралом и привил эту страсть внуку. Лев вырезал фигурки из журналов или рисовал их сам и ставил спектакли для своих братьев и сестер. В 12 лет он стал победителем конкурса в гимназии, лучше всех нарисовав портрет Жуковского. Отец не одобрял занятий рисованием, но после того, как М. Антокольский порекомендовал дать ребенку художественное образование, смирился. В 1883 г. Лев стал вольнослушателем Академии художеств.

Консервативное образование тех лет дало юноше только первоначальные технические навыки, существенно не повлияв на его художественную индивидуальность. Проучившись

неполных четыре года, Лев принял участие в конкурсе на получение серебряной медали. В своей работе «Богоматерь, оплакивающая Христа» он изобразил мать Иисуса старой измученной женщиной с покрасневшими от слез глазами, а остальные персонажи наделил явно выраженными еврейскими чертами. Такая трактовка для жюри была просто немыслима. Полотно перечеркнули крест-накрест. Юный художник был вынужден покинуть академию под предлогом прогрессирующей близорукости.

Это был трудный период в жизни юноши. Как художник он еще не сложился, а ему приходилось искать заработок, чтобы помочь семье после смерти отца (часть расходов взял на себя дед). Спасало Льва только то, что еще во время учебы он начал сотрудничать с мастерской учебных пособий А.Н. Канаева и оформлять дешевые детские книги. Это не приносило ему творческого удовлетворения. Графические работы он еще долгое время подписывал своей фамилией Розенберг, хотя под первыми живописными пробами уже ставил псевдоним Бакст, сократив фамилию бабушки по матери (Бакстер).

В 1890 г. Лев знакомится с братьями Альбертом и Александром Бенуа. Они вводят его в кружок творческой молодежи (К. Сомов, В. Курок, Д. Философов, С. Дягилев, А. Нурок), который впоследствии (1898 г.) перерастет в объединение «Мир искусства». Старший по возрасту, но не получивший разностороннего образования Бакст благодаря своей внутренней интеллигентности не чувствовал себя чужим среди юных интеллектуалов. В их среде он формировал свои взгляды и художественное восприятие.

В 1891 г. Лев впервые побывал за границей, где знакомился с достижениями живописи в музеях Германии, Бельгии, Франции и Испании. Затем (1893-1896 гг.) занимался в парижских студиях Ж.-Л. Жерома, Р. Жюльена и А. Эдельфельта. И хотя в творческой манере Бакст часто наследовал стиль других художников, вскоре он приобрел известность как интересный акварелист и талантливый портретист. Художник часто жаловался, что вынужден выполнять неинтересные заказы только ради материального благополучия (копия с портрета царя – поездка в Испанию; заказ Военно-морского министерства – обучение в Париже; преподавал рисование детям великого князя Владимира и писал портреты всего его семейства).

Мастерство и изысканный вкус Бакста проявились в портретных работах, пейзажах и графике. К лучшим достижениям в жанре портрета относятся ранние: «Уриэль Акоста» (1892 г.), «Голова араба» (1893 г.), «Молодой дагомеец» (1895 г.). Но особенно удаются художнику портреты друзей. Острота видения людей позволяет ему в образованном, веселом, остроумном В.Ф. Нувеле (1895 г.) одновременно показать «паршивого сноба» и позера. Словно «черный жук, завалившийся в глубокое кресло», изображен погруженный в чтение А.Н. Бенуа (1898 г.). Трагически звучит контрастный графический «Портрет И.И. Левитана» (1899 г.). Какая боль и затаенное страдание во взгляде обреченного, безнадежно больного художника! Изящный портрет-рисунок М.Г. Савиной (1899 г.) является лучшим изображением актрисы. Внутренне напряженным, в эффектной позе предстает перед зрителем знающий себе цену и привыкший повелевать С.П. Дягилев. Его самоуверенной фигуре художник противопоставляет фигурку доброй старенькой няни, сидящей в дальнем углу («С.П. Дягилев с няней», 1906 г.). Манерная, вызывающая поза, рассчитанный на внешний эффект костюм, презрительный взгляд, злые губы тонкой изящной женщины – таков портрет З.Н. Гиппиус (1906 г.). Сильное впечатление оставляют «огромные широко разверстые глаза, бушующие костры на бледном изможденном лице» А. Белого (1905 г.). Глубоко психологичны портреты К.А. Соловьева (1906 г.), М.А. Балакирева (1907 г.). С той же силой непосредственного художественного впечатления и мастерством исполнены более поздние портреты И. Рубинштейн (1921 г.), Ж. Кокто (1911 г.), М. Казата (1912 г.), Л. Мясина (1914 г.), В. Цукини (1917 г.). В большинстве своем эти работы слегка театральны и парадны, в них видно, что люди позируют.

Пейзаж не занял в творчестве Бакста места, равного портрету. Но небольшим по размеру картинам присуще подлинно бакстовское радостное живописное мироощущение («Двор музея

Клюни», 1891 г.; «Близ Ниццы», 1899 г.; «Вечер в окрестностях Айн-Сейнфура», 1897 г. – куплена Третьяковым; «Оливковая роща», 1903-1904 гг.; «Море», 1908 г.; «Подсолнухи под окном», 1906 г.). Все пейзажи покоряют игрой красок, переливом воздуха и света.

Талант Бакста-графика и его опыт иллюстратора был полной мерой востребован, когда он возглавил художественный отдел журнала «Мир искусства» (1898 г.). «Бакст изумительный каллиграф русского искусства. Его орнаментальная изобразительность неисчерпаема, и при твердом знании человеческой фигуры Бакст шутя справляется с самыми замысловатыми композициями», – писал А. Бенуа о своеобразном мастерстве художника. Привлекая декоративный материал искусства классической Греции, он создавал орнаментальные узоры, идеально компонуя их с мифологическими мотивами и трансформируя в линейную изощренность модерна. В журнальной графике Бакст раскрылся как превосходный стилист. Его вкусу доверяли при оформлении выставок. Лев Самойлович был не только постоянным участником выставок «Мир искусства», но и художником их интерьеров. Дерзко разрушив привычную монотонность галерей, он декорирует помещения предметами прикладного искусства, скульптурами и до малейших деталей просчитывает эффектную развеску картин. Оформленная подобным образом «Выставка русского искусства», организованная Дягилевым, пользовалась неизменным успехом в Париже, Берлине и Венеции. А представленную художником на выставке «Современное искусство» (1903 г.) изящную мебель для будуара в стиле модерн приобрел барон фон Мекк. Но эта область декоративного искусства особого интереса у Бакста не вызывала.

Растущая популярность сделала художника желанным сотрудником в редакциях многих журналов: «Нива», «Аполлон», «Весы», «Золотое руно», «Жупел», «Сатирикон» и др. Бакст оформляет «Снежную маску» Блока (1907 г.) и «Нос» Гоголя (1904 г.); создает проекты ваз для императорского фарфорового завода. Столь широкий диапазон творческой деятельности свидетельствовал не только о таланте художника, но и о продолжающемся поиске своего стиля. А еще он находил время участвовать во всех начинаниях «мир-искусников», ведь этот «нежный Бакст с розовой улыбкой» долго был одинок.

В 1902 г. Лев Самойлович познакомился со вдовой художника Н.Н. Грищенко, Любовью Павловной (дочерью П.М. Третьякова). Единственной преградой между ними было различие в вероисповедании. Покладистый и часто идущий на уступки Бакст перешел из иудаизма в лютеранство, и 12 ноября 1903 г. они обвенчались. Через четыре года в семье родился сын Андрей (впоследствии стал известным театральным декоратором в Париже), которого отец горячо любил, впрочем, как и свою приемную дочь Марину Грищенко. Однако личное счастье было недолгим. Постоянные разногласия между супругами в 1910 г. привели к разводу, и Бакст демонстративно вернулся в иудаизм. За этим шагом последовала жестокая реакция властей – они выслали тогда уже знаменитого на всю Европу художника из Петербурга, запретив ему как еврею проживать в столице. Возмущенные друзья и поклонники в 1914 г. добьются отмены несправедливого решения, но Бакст, взяв с собой вдовую сестру с ее четырьмя детьми, навсегда уедет в Париж, а в России будет только наездами.

Поздняя любовь и начало семейной жизни совпали с периодом творческого взлета художника. Бакст наконец-то нашел только ему присущий стиль и свое призвание – театральный декоратор. Театр, давно вошедший в его жизнь, стал широкой ареной деятельности, а художник совершил в мире кулис настоящую революцию, слив в одном звучании поэзию танца, музыки, живописи и архитектуры. Первой пробой сил стало оформление пантомимы «Сердце маркизы» (1902 г.) в постановке М. Петина на сцене Эрмитажного театра. Малоинтересный балет «Фея кукол» (1903 г., Мариинский театр) «золотые руки» и тонкий вкус Бакста превратили в великолепное зрелище, создав на сцене «чисто гофмановскую сказку».

В работах над «Ипполитом» и «Эдипом в Колоне» раскрылся талант непревзойденного ретроспективного стилиста. Бакст, которого часто упрекали в «похожести на других живопис-

цев», виртуозно использовал это качество для создания исторически достоверных костюмов и декораций, органично соединяя его с требованиями зарождающегося модерна. Никто до него не уделял костюму такого внимания. Он до мелочей прорабатывал каждую деталь театрального наряда, делая их удобными и исключительно выразительными. Костюмы, созданные для Л. Собинова, И. Рубинштейн, А. Павловой, М. Фокина, В. Нежинского, помогали им в раскрытии образов.

Но не всегда талант художника был востребован. Один из современников вспоминал: «Он тщетно старался устроиться при казенных театрах по декорационной части: эти театры оказались в отношении Бакста такой же казенщиной, как и в отношении Дягилева. Бакст то получал работу, то терял ее…» Постоянно испытывая нервные перегрузки, художник в 1905 г. по совету врачей уезжает на лечение в Швейцарию. По возвращении Бакст начинает преподавательскую деятельность в школе Е.Н. Званцевой (1906-1910 гг.). Широта художественных взглядов, искреннее увлечение работой сделали его любимым преподавателем в школе, которую чаще называли именем Бакста.

В 1907 г. художник осуществил давнишнюю мечту и вместе со своим лучшим другом В. Серовым отправился в путешествие по Греции. Результатом поездки стали публикация дорожных записок «Серов и я в Греции» и большое декоративное панно архаико-символического звучания «Terror antiquus» («Древний ужас», 1908 г.). Картина, созданная по мифу о гибели Атлантиды, принесла Баксту большой успех на выставке в Париже (1909 г.). Весь ужас мировой катастрофы художник как бы отодвинул от зрителя, заменив его огромной, безразличной к гибели статуей богини любви Афродиты.

В 1909 г. Бакст принял приглашение С. Дягилева стать художником-сценографом в его антрепризе и оформил балет «Клеопатра». В декорациях и картинах всегда склонный к архаике живописец великолепно передал «грандиозную и священную красоту Древнего Египта». Эскизы костюмов представляют собой законченные полотна, на которых сочетания покроя, цвета, отделки участвуют в раскрытии образа, а характерные жесты указывают на пластику движения, требуемую от артиста. Костюм становится как бы одушевленным и активно участвует в спектакле.

Весь свой живописный темперамент, полный чувства театральности, Бакст выплеснул, оформляя балет «Шахеразада» (1910 г.). Успех был потрясающий. Публика аплодировала декорациям, лишь только взлетел занавес. Художник максимально использовал игру света и цветов. «Во всем цвела, играла и пела единая буйная живописная стихия… Ошеломляющее впечатление исходило от всех спектаклей. Париж был подлинно пьян Бакстом», – писал А. Левинсон в журнале «Жар-птица». Самоценные эскизы к постановке, экспонированные в Музее декоративного искусства в Лувре, были распроданы в первый же день. «Это прямое, сладострастное, яркое, как ткани Востока и самоцветные камни, раздушенное ароматами Востока творчество Бакста» выплеснулось за пределы театра. Имя Леон Бакст стало звучать как парижское. Художник неожиданно для себя самого стал законодателем моды, что побудило его заняться эскизами дамских туалетов, исполненных в стиле модерн.

Достоинством всех постановок дягилевской труппы стало единство творческого поиска художников-декораторов, балетмейстеров, хореографов и музыкантов. Синтез музыкальных, ритмических и художественных достижений позволял создавать неповторимые зрелища, потрясая зрителей от спектакля к спектаклю («Карнавал», 1910 г.; «Нарцисс», «Видение розы», «Пери», все в 1911 г.; «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Послеполуденный отдых фавна», все в 1912 г.). С 1909 по 1914 г. Бакст оформил 12 спектаклей в «Русских балетах» Дягилева, а также несколько постановок для И. Рубинштейн и А. Павловой. Если художник не оформлял полностью какой-либо спектакль, то он часто создавал для них изумительные костюмы. Так, художественное оформление балета «Жар-птица» (музыка Стравинского) взял на себя Головин, но исключительно трудный наряд Жар-птицы создал Бакст. В эскизе модель запечатлена

в порыве. На ней длинные узкие шаровары, поверх которых надевалась прозрачная юбочка, декорированная павлиньими перьями, лиф из перьев и высокий причудливый головной убор. Все это – желтое, оранжевое, красное, зеленое. Нити жемчуга, золотые браслеты и другие украшения усиливали сверкание. На сцене балерина появлялась точно пламя, освещая весь сад, написанный Головиным в глубоких синих тонах.

Европа склонилась в поклоне, признавая реформаторский дар Бакста, а в России его преследовали черносотенцы. Театральные эскизы художника раскупались на выставках французскими, испанскими, итальянскими, лондонскими, а затем американскими музеями – всеми, кроме русских. Впервые в истории Франции русский художник был избран вице-президентом жюри Общества декоративных искусств (1911 г.) и удостоен ордена Почетного легиона.

Необычайно зрелищным стал спектакль «Пизанелла», созданный Мейерхольдом для Иды Рубинштейн в 1913 г. Это самая большая, сложная постановка Бакста. Она была, по признанию критики и публики, лучше самого балета. «Единственно, кто имел успех, – это Бакст, – вспоминал Мейерхольд, – в зале стоял стон… каждый занавес сопровождался громом аплодисментов». И только виновник торжества «чувствовал себя постыло равнодушным и почти унылым среди этого успеха». Сказывалось многолетнее переутомление. Дягилев умел выжимать из подчиненных последние силы. Покладистый и терпеливый Бакст очень страдал от наполеоновских замашек директора антрепризы; от того, что «не позволяют сделать для родины самое лучшее, самое зрелое, самое вдохновенное…»; от разлуки с сыном.

Наконец в 1914 г. Бакст был избран действительным членом Петербургской академии художеств, но вернуться в Россию помешала война, а за ней революция, интервенция и снова война, но теперь Гражданская. Все чаще и чаще его нервная система давала сбои. Он жил и работал в Женеве, хотя труппа с успехом гастролировала по Америке. После возвращения дягилевской антрепризы (1917 г.) Бакст с горечью осознает, что его место отдано другим художникам, а старый друг ведет себя более чем некорректно – то поручает оформление спектаклей, то отдает работу другим. Но все же, отбросив горечь обид и неприязнь к Дягилеву, он создает для этого театра свою лебединую песню – необычайно эффектный спектакль «Спящая красавица» (6 декораций и около 300 костюмов).

Отойдя от дягилевской антрепризы, Бакст остался не у дел. Он был в центре художественной жизни Парижа. Его называли «арбитром элегантности и хорошего вкуса», с его мнением считались не только художники, но и артисты, и музыканты. Но чувство одиночества и тоски изводило этого обаятельнейшего человека. «Работать с Бакстом, – вспоминает В. Светлов, – было подлинным наслаждением, он был деликатен и хорошо воспитан. Чуждый чванства и слепого упрямства, Бакст был очень искренним и простым человеком». Он всегда был полон замыслов и исканий. Помимо театральных работ, он создал великолепные панно на тему «Спящая красавица» для особняка Д. Ротшильда в Лондоне. Выступал с лекциями «Искусство одежды», «Театр завтра», «Новые формы классического танца» в Америке.

Последней работой мастера стала постановка балета «Истар» (1924 г.), на которой «зрители получили больше впечатлений от охристой и синей декорации Бакста», чем от сценария. Но на одной из репетиций с художником случился нервный припадок, и спустя пять месяцев он скончался от отека легких. Его похоронили на кладбище Батиньоль при огромном стечении всего художественного и театрального Парижа.

«Он дал балету очень много, – писал М. Фокин. – И богатство красок, и чувство эпохи, и костюм, не похожий на прежний балетный… Новый балет, в свою очередь, дал много Баксту. Он дал ему возможность создавать костюмы, свободные от балетного шаблона… вместо банальных балетных картин создавать фантазии красок и линий, сказочные видения, каждый раз новой красоты». Бакст стал реформатором русского и западно-европейского театрально-декоративного искусства XX в. и поднял сценографию на уровень важнейшего компонента спектакля.

И когда сегодня в зале гаснет свет и под музыку Сен-Санса на сцену выплывает Лебедь в коротком белом тюнике, украшенном перьями, в головном уборе с драгоценными камнями, восторженный зритель должен знать: эскиз для этого «вечного» костюма был создан еще в 1907 г. для несравненной Анны Павловой изумительным художником Львом Бакстом.

Башкирцева Мария Константиновна (род. в 1860 г. – ум. в 1884 г.)

Талантливая русская художница-реалистка. Автор около 150 картин, рисунков, акварелей, скульптурных этюдов и личного «Дневника».

В одном из залов Люксембургского музея в Париже находится статуя скульптора Лонжелье «Бессмертье». Она изображает умирающего гения, протягивающего ангелу смерти свиток из восьми имен преждевременно сошедших в могилу великих людей. Среди них одно русское имя – Мария Башкирцева.

«Звездная ее дорога» началась в имении Гавронцы, около Полтавы. Маша принадлежала к богатому аристократическому роду. Ее отец, Константин Павлович Башкирцев, довольно образованный и не лишенный литературного дарования, долгое время был предводителем полтавского дворянства. Мать, урожденная М.С. Бабанина, принадлежала к древнему роду, ведущему свое происхождение от татарских князей. Однажды гадальщик-еврей предсказал ей, что «сын будет как все люди, но дочь твоя будет звездою…»

Родители и многочисленные родственники относились к Мусе как к звезде, как к царице, любили и обожествляли ее. В детстве она была «худа, хила и некрасива», но в голове невзрачной девчушки, обещавшей стать хорошенькой, уже теснились мысли о дарованном ей свыше величии.

Константин Павлович после смерти своего отца, «страшного генерала» П.Г. Башкирцева, стал свободным и очень богатым. Получив наследство, он «набросился на все и вполовину разорился». Мусина мама из-за разногласий в семье решилась на развод и выиграла бракоразводный процесс. С двухлетнего возраста девочка фактически оставалась на попечении теток и деда, С. Бабанина, блестяще образованного человека.

Машу все баловали, прощали шалости и восторгались любыми ее достижениями. Дрожа за ее хрупкое здоровье, семейство Бабаниных в 1868 г. отправило девочку с матерью и теткой за границу. После двухлетнего путешествия по городам Европы они обосновались в Ницце. В юности Маша подолгу жила в Италии: Рим, Венеция, Флоренция, Неаполь, самые лучшие отели и дорогие виллы, светские приемы высшей знати, лучшие музеи мира – все было у

ног маленькой, не по возрасту мудрой девочки, которая ощущала себя запертой в золоченой клетке. Богатство и то, что оно давало, нравилось и принималось ею как должное, но ее душе и уму было тесно в домашних рамках. Маша категорически не вписывалась в какие-либо традиционные каноны. Жизнь била в ней ключом. Заносчивая аристократка, насмешливая и надменная даже в детские годы, она постоянно искала для себя занятия, не характерные для барышень ее возраста.

С пяти лет Маша училась танцам, но мечтала не о балах, а об актерской карьере. В 10 лет она попробовала учиться рисовать, и успехи были налицо, но желание петь оказалось сильнее. Девочка в совершенстве играла на арфе, рояле, гитаре, цитре, мандолине, органе. Ее сильный голос (меццо-сопрано) охватывал диапазон трех октав без двух нот. Она знала ему цену и уверенно стремилась стать великой певицей, а не музицировать в модных салонах. Одновременно девочка занималась языками: итальянским, английским, немецким, а позже древнегреческим и латинским. Русский язык она знала «для домашнего обихода», а думала и писала по-французски.

«До 12 лет меня баловали, исполняли все мои желания, но никогда не заботились о моем воспитании. В 12 лет я попросила дать мне учителей, я сама составила программу. Я всем обязана самой себе». И чем больше Мария училась, тем сильнее понимала, как много ей надо успеть. С 1873 г. все свои мысли, каждый поступок, любую интересную фразу она заносила в свой дневник.

Это не дневник барышни с пустыми «ахами», это дневник-исповедь самодостаточной личности, которая с беспристрастной откровенностью обнажает свои мысли, мечты, стремления, уверенно осознавая, что пишет она не только для себя, но и для всех: «К чему лгать и рисоваться! Да, несомненно, что мое желание, хотя и не надежда, остаться на земле во что бы то ни стало… это всегда интересно – жизнь женщины, записанная изо дня в день, без всякой рисовки, как будто бы никто в мире не должен был читать написанного, и в то же время со страстным желанием, чтобы оно было прочитано».

106 больших рукописных томов за неполные 12 лет. В них она вся, со своим «безмерным тщеславием», желанием быть то герцогиней, то знаменитой актрисой, «самолюбивая настоящая аристократка», предпочитающая богатого мужа, но раздраженная от общения с банальными людьми, «презирающая род людской – по убеждению» и пытающаяся разобраться, чего стоит окружающий мир, человек и его душа. С детским максимализмом в свои 12 лет она заявляет: «Я создана для титулов. Слава, популярность, известность повсюду – вот мои грезы, мои мечты…» И рядом – мистические строки, обостренные чувством быстротечности времени: «…Жизнь так прекрасна и так коротка!.. если я буду терять время, что же из меня выйдет!»

И Мария не теряет времени. Трактаты Горация и Тибула, Ларошфуко и Платона, Савонаролы и «любезного друга Плутарха» занимают ее ум, как и книги Коллинза, Диккенса, Дюма, Бальзака, Флобера и Гоголя. Это не просто беглое чтение, это вдумчивый труд, сопоставление их взглядов с ее мироощущением.

К любому вопросу она подходит серьезно, открыто рассказывает о самой себе, как психолог, обстоятельно разбираясь в своих чувствах. Влюбившись в герцога Г. (Гамильтона?), Маша на страницах дневника обстоятельно рассуждает о своей любви и предстоящем, в мечтах, замужестве. Попытка разобраться в чувствах, возникших между нею и племянником кардинала Пьетро Антонелли (1876 г.), приводит Марию к убеждению, что она переросла своих потенциальных женихов и уровень своего окружения. Это сознание обрекает ее на душевное одиночество.

Как много было даровано этой девочке, но слабое тело с трудом справлялось с запредельными нагрузками, которые взвалила Башкирцева на свой мозг и душу. В 16 лет состояние ее здоровья резко ухудшается. Врачи, курорты, светская жизнь, путешествия – но темп работы над собой не замедляется ни на минуту. Уже в этом году Мария начинает жить с ощущением

приближающейся смерти. «Умереть?.. Это было бы дико, и, однако, мне кажется, что я должна умереть. Я не могу жить: я ненормально создана, во мне – бездна лишнего и слишком много недостает; такой характер не может быть долговечным… А моя будущность, а моя слава? Ну, уж разумеется, тогда всему этому конец!»

Первый удар Мария выдержала, расставшись с мечтами стать певицей. Катар и воспаление гортани лишили ее прекрасного голоса. Надежда то вспыхивала, то угасала. «Я буду иметь все или умру», – пишет она в 1876 г., накануне поездки в Россию. За полгода она посетила Петербург, Москву, Харьков. Но в основном Мусю баловал отец в своем огромном поместье. Она блистала, кокетничала, влюбляла в себя местных аристократов и считала бесцельно прожитые дни. Маша мечтала примирить родителей, которые по-прежнему любили друг друга. И этой капризной барышне удалось воссоединить семью.

Возвратившись в Париж, Башкирцева пытается самостоятельно заняться рисованием. «Живопись приводит меня в отчаяние. Потому что я обладаю данными для того, чтобы создавать чудеса, а между тем я в отношении знаний ничтожней первой встречной девчонки…» Ей не хватает школы. Мария наконец решает не распылять свои способности, а направить их на обучение живописи. Осенью 1877 г. она поступает в частную Академию Р. Жюльена (Жюлиана). Своими недюжинными способностями она покоряет преподавателей, наверстывает упущенное время, работая по 8-10 часов в день, и достигает успехов, «каких обычно не ждут от начинающих» (семилетний курс она освоила за два года).

Ее учителя Р. Жюльен и Т. Робер-Флери уже через неделю занятий признали в Башкирцевой природную одаренность. «Я думал, что это каприз балованного ребенка, но я должен сознаться, что она хорошо одарена. Если так будет продолжаться, то через три месяца ее рисунки могут быть приняты в Салон», – сказал Жюльен матери начинающей художницы. Весной 1878 г. Мария участвует в первом для себя конкурсе учащихся академии и занимает третье место. А после 11 месяцев обучения жюри присуждает ей первую медаль. «Это работа юноши, сказали обо мне. Тут есть нерв, это натура».

Это заслуженная награда. Нагрузки, которые она взваливает на себя, чрезмерны, но Башкирцева терзается тем, что не начала заниматься живописью в 12-13 лет и «что теперь слишком поздно». Она живет и работает, лихорадочно пытаясь «в один год сделать работу трех лет». Мария подсчитывает часы, растраченные безвозвратно на сон, одевание, светские приемы, и в то же время изыскивает резерв для занятий римской историей и литературой. Но такого напряженного режима организм не выдерживает – она практически теряет слух, появляются первые симптомы туберкулеза. Начинающая художница вынужденно прерывает занятия для консультации у светил медицины и поездок на воды. Диагнозы врачей расплывчаты («кашель чисто нервный»), и Мария несерьезно относится к лечению, мечтая только о достижении высот в живописи.

В 1880 г. под псевдонимом Mademoiselle Mari Constantin Russ она приняла участие в Салоне. Первая картина «Молодая женщина, читающая "Развод" Дюма» была замечена и одобрена критикой.

В 1881 г. Башкирцева выставляет большое полотно «Ателье Жюльена» – сложную многофигурную композицию, отличающуюся жизненностью и твердостью рисунка. Ее колорит выдержан в теплых серых и темно-лиловых тонах и оттенен единственной темной фигурой – портретом самой художницы. Жюри Салона присудило картине второе место. Башкирцева создает портрет «прелестной американки» и готовит нехарактерную для творчества женщины картину «Портрет натурщицы». На ней изображена ожидающая художника модель – обнаженная, она сидит верхом на стуле, курит папироску и смотрит на скелет, в зубах которого торчит трубка. Вокруг небрежно разбросаны вещи и – маленький букетик фиалок. Работа выдержана не просто в характерной для Башкирцевой реалистической манере, она ближе к натурализму и даже к символизму. «Величайшие мастера велики только правдой… и те, которые смеются

над натурализмом, дураки, и не понимают, в чем дело. Надо суметь схватить природу и уметь выбирать. Все дело художника в выборе».

Для своей следующей работы «Жан и Жак» (1883 г.) художница избирает подсмотренную на улице жанровую сцену, изображающую двух бедных парижских мальчиков. Старший с уверенностью и сознанием собственного достоинства ведет за руку младшего. Крепко очерченные фигурки детей темным силуэтом выделяются на фоне широко и свободно написанного городского пейзажа. Эта работа уже говорила о зрелом мастерстве художницы. Картина «Дождевой зонт» (1883 г.) изображает дрожащую девчушку, укутанную в залатанную юбку. Она стоит, держа над головой сломанный зонт, а в ее недетских серьезных глазах застыл немой укор маленького существа, рано познавшего нужду. Написанная на пленэре, под дождем – она так же реальна, как и прогрессирующая болезнь художницы. На 1883 г. приходится основная часть ее творческого наследия: «Осень», серия «Три улыбки» («Младенец», «Девочка», «Женщина»), подкупающие своей добротой и правдивостью.

В Салоне 1883 г. Башкирцева представляет картину «Парижанка» и жанровое полотно «Жан и Жак» уже под собственным именем. Помимо награды, она получает похвальные отзывы не только во французской, но и в русской прессе. На первой полосе престижного издания «Всемирная иллюстрация» была помещена репродукция картины и большая статья о художнице.

Башкирцева полна новых идей и замыслов. Но все чаще и чаще она вынуждена прерывать работу. Теперь врачи категоричны – туберкулез поразил все правое легкое, очаги есть и в левом. Мария вполне осознает, как мало ей отпущено: «Меня еще хватит на некоторое время». Она верит, что живопись спасет ее, и если не продлит жизнь, то не позволит исчезнуть бесследно. На большом автопортрете «Портрет Башкирцевой у картины» (1883 г.) она изображает себя в творческом порыве – взгляд серых глаз сияет вдохновением, черты лица уверенные и в то же время нежные. Как и в написанном ранее маленьком автопортрете, она объективно и самокритично подчеркивает раскосость глаз и выпирающие скулы.

Представленные в Салоне 1884 г. изящный пейзаж «Осень» и жанровая картина «Митинг» (вместе с «Портретом натурщицы» приобретены французским правительством для Люксембургского музея в Париже) приносят Башкирцевой долгожданную славу. «Митинг» – эта наиболее значительная работа художницы – изображает группу ребятишек на солнцепеке пустынной улочки, заинтересованно рассматривающих волчок. «После открытия выставки не было ни одного журнала, который бы не говорил о моей картине, – отмечает в дневнике Мария. – Это настоящий, подлинный успех… Какое счастье».

Ее не смущают постоянные сравнения ее творческой манеры с работами Ж. Бастьена-Лепажа. Марии нравились его картины, она дружила с художником, а неизлечимые недуги сблизили их еще теснее. Но Башкирцева ясно видела ограниченность мастерства своего друга и намного превзошла его в колорите и сюжетной раскованности. Она рассматривает мир как единство человека и природы. Ее декоративный экран «Весна» (1884 г.) – это не просто изображенные женщины на фоне пейзажа. «Нежная зелень, бело-розовые цветы яблонь и персиковых деревьев, свежие ростки повсюду… – это должен быть гармоничный аккорд тонов», но моделью для мечтательно задремавшей девушки станет не томная пастушка, а «настоящая здоровенная дивчина, которой завладеет первый встречный парень». Реальности художница достигает не только через изображение «грубо-простых вещей, но и в выполнении, которое должно быть совершенным».

Несмотря на то что Башкирцева очень торопится все успеть, ее работы отличаются продуманностью композиции, цветовой гаммы и мельчайших деталей. Она спешит закончить «Скамейку», делает эскизы к «Юлию Цезарю» и «Ариадне». Продолжает работу над «Святыми женами» («Жены-мироносицы»), начатую еще в 1880 г. Даже в эскизах ощущается не просто

горе – «это драма колоссальная, полная, ужасающая. Оцепенение души, у которой ничего не осталось». Мария свято верит, что ее рука сумеет выполнить то, что «хочет выразить душа».

А еще Башкирцева мечтает состояться как писательница. Она ощущает потребность, чтобы какой-то знаток литературы смог по достоинству оценить ее эпистолярное творчество. Свой дневник она хочет поручить Ги де Мопассану, судя по его книгам, так много понимающему в женщинах. Но переписка с ним, затеянная Марией, разочаровывает ее: «Вы не тот человек, которого я ищу…» И Башкирцева 1 мая 1884 г. пишет предисловие к своему феноменальному «Дневнику» (ее завещание было написано еще в июне 1880 г.). Такой дневник, полный страсти, желания славы и величия, понимания своей гениальности и творческого потенциала, мог бы написать любой писатель или художник, только никому, кроме Башкирцевой, не хватило честности и откровенности, чтобы раскрыть свои тайные стремления и надежды. Может быть, она была так искренна потому, что подсознательно чувствовала, что для жизни ей отпущен малый срок. Не дожив 12 дней до своего двадцатичетырехлетия, 31 октября 1884 г. Мария Башкирцева скончалась и была похоронена на парижском кладбище Пасси. На плитах у большого белого памятника, напоминающего русскую часовенку, всегда лежат скромные фиалки.

Через год после ее смерти французское общество женщин-художниц открыло выставку работ М.К. Башкирцевой, на которой было представлено 150 картин, рисунков, акварелей и скульптурных этюдов. В 1887 г. на Амстердамской выставке картины русской художницы нарасхват раскупили самые известные галереи мира, в том числе и представители музея Александра III. В этом же году был издан (в сокращенном варианте) «Дневник», которым «переболели» И. Бунин, А. Чехов, В. Брюсов, В. Хлебников, а Марина Цветаева посвятила художнице свой «Вечерний альбом». К сожалению, большинство полотен, перевезенных матерью Башкирцевой в родовое поместье под Полтавой, погибло в начале Второй мировой войны. Но в открывшемся в 1988 г. Музее искусства XIX века д'Орсэ целый зал отдан ее картинам.

Башкирцева могла стать великим художником, «Бальзаком живописи», если бы ей была дарована не столь короткая жизнь.

«Я, которая хотела бы сразу жить семью жизнями, живу только четвертью жизни… И потому мне кажется, что свеча разбита на четыре части и горит со всех концов…» – писала она. И как бы вторя ей, Марина Цветаева посвятила Башкирцевой такие строки:

«Ей даровал Бог слишком много!
И слишком мало – отпустил.
О, звездная ее дорога!
Лишь на холсты хватило сил…»

Бенуа Александр Николаевич (род. в 1870 г. – ум. в 1960 г.)

Известный русский живописец и график, представитель русского модерна, иллюстратор и оформитель, издатель, литератор, режиссер. Историк искусства, художественный критик. Один из организаторов и идейный руководитель объединения «Мир искусства». Автор многих монографий и статей, а также мемуаров «Мои воспоминания».

Династия Бенуа – российская семья, внесшая достойный вклад во многие виды искусства: в графику и архитектуру, живопись и кино, скульптуру и театрально-декорационное мастерство, музыку и литературу… А началась ее история в России в 1794 г., с прибытия из Франции в Петербург кондитера Луи Жюля Бенуа. Его сын Николай Леонтьевич выучился на архитектора и быстро влился в художественную жизнь столицы, выполняя многочисленные заказы для Петергофа, в число которых входили проекты вокзала, придворных конюшен и Фрейлинских корпусов. Когда пришла пора обзаводиться семьей, он женился на Камилле Альбертовне Кавос, итальянке по происхождению, талантливой музыкантше, чей прадед Катерино Кавос был известным композитором и дирижером, а дед – архитектором, работавшим над строительством Большого и Мариинского театров. В 1856 г. у них родился первенец Леонтий, который пользовался успехом как художник-акварелист, а впоследствии был известен как талантливый архитектор. В доме Бенуа-Кавос царила атмосфера поклонения прекрасному, так что младшему сыну Александру, появившемуся на свет 3 мая 1870 г., ничего не оставалось, как достойным образом продолжить творческие традиции обоих семейств.

Первые уроки рисования Саша получил еще в частном детском саду и пылко полюбил живопись, захотел стать художником. Одновременно с учебой в гимназии К. Мая он посещал классы Академии художеств, но это учебное заведение, проповедовавшее, как и члены его семьи, «академический» стиль рисунка, принесло молодому человеку лишь разочарование. Поэтому в 1890 г. Бенуа поступил на юридический факультет Петербургского университета, а изучать живопись решил самостоятельно. Его вдохновляла страсть к искусству, а настойчивость помогала обрести мастерство профессионала: молодой человек не давал себе спуску,

постоянно занимаясь на пленэре, рисуя по памяти и фантазируя, изучая историю живописи, посещая знаменитые города и музеи Европы и, конечно же, петербургский Эрмитаж. Усердная работа вскоре принесла первые плоды: в 1893 г. Александр представил свои первые пейзажи на выставке «Общества акварелистов» в России. Но хотя пейзажи составляют едва ли не половину творческого наследия художника, тем не менее они интересовали его лишь частично и были связаны с отображением исторических местностей России, Германии и Швейцарии. Гораздо позже, в середине 1920-х гг., среди его работ начали появляться чисто пейзажные циклы, посвященные Крыму, Италии, Бретани и Швейцарии. Стоит также отметить, что натурные зарисовки всегда являлись для Бенуа только основой для развития композиции, перестройки сюжета и пропорций – до тех пор пока картина не начинала напоминать мастерски выполненные декорации: ведь понятия «художественности» и «театральности» в его понимании всегда шли рядом, а в самом театре он видел возможность осуществить слияние различных жанров искусства, что представлялось ему главнейшей целью художественной культуры.

В 1895 г. Александр Николаевич впервые приехал в Париж, где на протяжении четырех лет был хранителем коллекции современной европейской и русской живописи и графики княгини М.К. Тенишевой. Город покорил художника с первого взгляда и навсегда вошел в его сердце. Именно здесь, во время изучения Версаля с его скульптурами и архитектурой, он и задумал серию акварелей и гуашей «Последние прогулки Людовика XIV», созданную в 1897-1898 гг. и основанную, кроме собственных наблюдений Бенуа, на мемуарных и литературных источниках. Серия эта принесла ему славу «певца Версаля и Людовиков». Несложные жанрово-исторические сцены, в которых полностью отсутствует драматическая тема и личностные характеристики героев, благодаря четкой перспективе и планировке, незамысловатости и простоте линий и ритмов, противопоставлению пышного двора изысканности строений и статуй, сделали эти небольшие картины новым словом в мире живописи. Сам Александр Николаевич вспоминал: «Какую бы чушь современные художественные борзописцы ни городили про меня, про мое "эстетство", мои симпатии влекли и теперь влекут меня к простейшим и вернейшим изображениям действительности». И добавлял: «У меня и отношение к прошлому более нежное, более любовное, нежели к настоящему. Я лучше понимаю тогдашние мысли, тогдашние идеалы, мечты, страсти и самые даже гримасы и причуды, нежели я понимаю все это в "плане современности"…»

Тем не менее любовь к Парижу прошлого и еще одна версальская серия – более обширная по технике и сюжету, используемым краскам, созданная, чтобы отгородиться от трагических событий на родине в годы Февральской революции, – не помешали Бенуа воспеть настоящее своей родной страны. Он с упоением рисовал культовые, по его словам, города – Ораниенбаум, Павловск и Петергоф, которому посвящено наибольшее количество картин. Как и «Последние прогулки Людовика XIV», эти три серии написаны на основе тщательного историко-художественного исследования и «театрального» построения композиции, с пылкой любовью к прекрасному и желанием прославить красоту и мощь отечественного искусства. Из картин полностью пропадают персонажи – прекрасно отображенных, грандиозных или нарочито интимных архитектурно-парковых ансамблей с лихвой хватает, чтобы показать всю прелесть городов, отобразить их художественную историю. В 1907-1910 гг. были написаны несколько историко-бытовых картин, стоящих особняком от других работ и причисляемых к самым удачным произведениям Александра Николаевича: «Парад при Павле I», «Выход императрицы Екатерины II в Царскосельском дворце», «Петербургская улица при Петре I» и «Петр I на прогулке в Летнем саду».

Но единогласно признано, что лучшие произведения Бенуа принадлежат искусству оформления и иллюстрации книг, и также разработке и воплощению театральных декораций и костюмов. Ничто не любил Александр Николаевич в своей жизни больше, чем театр. Он и к

живописи с самого начала своей творческой деятельности подходил как театральный художник или режиссер, постепенно, шаг за шагом, раскрывая в картинах задуманный образ.

С детства Бенуа был влюблен в театр – балет, оперу, драму. И именно ранние детские впечатления в совокупности с воспоминаниями юности о немецких спектаклях привели его в 1901 г. в один из императорских театров, где по протекции С.П. Дягилева он начал работу над постановкой одноактного балета Делиба «Сильвия», который, однако, так и не был поставлен. За год до того Александр Николаевич дебютировал как театральный художник, оформив оперу «Месть Амура» в Эрмитажном театре. Но настоящий взлет его начался в 1902 г., когда Бенуа работал над оформлением оперы Вагнера «Гибель богов» в Мариинке; а к «Павильону Армиды» Черепнина (1903 г.) он выполнил эскизы декораций и написал либретто. Увлечение балетом привело к тому, что при непосредственном участии художника появилась на свет частная балетная труппа, известная как «Русские сезоны» Дягилева. Заняв в ней должность директора по художественной части, он принимал участие в постановке таких балетных спектаклей, как «Сильфиды», «Павильон Армиды» (оба в 1909 г.), «Жизель» (1910 г.), «Соловей» (1914 г.). Вскоре после постановки балета «Петрушка» Стравинского (1911 г.), который был создан по идее и либретто самого Бенуа, художник сблизился с МХТ, где поставил несколько пьес по Мольеру и участвовал в управлении театром вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко.

Отдельной страницей в биографии А. Бенуа, объясняющей его неприязнь в зрелые годы к академизму и передвижничеству, стоит художественное объединение «Мир искусства» (а позже и неоромантический журнал с таким же названием), которое в 1898 г. он организовал совместно с многочисленными друзьями: Д. Философовым, В. Нувелем, К. Сомовым, С. Дягилевым, Л. Бакстом, А. Нуроком. Бенуа так объяснял возникновение движения «мирискусников»: «…Целому ряду молодых художников некуда было деваться. Их или вовсе не принимали на большие выставки – академическую, передвижную и акварельную, или принимали только с браковкой всего того, в чем сами художники видели наиболее явственное выражение своих исканий… И вот почему Врубель у нас оказался рядом с Бакстом, а Сомов рядом с Малявиным. К "непризнанным" присоединились те из "признанных", которым было не по себе в утвержденных группах. Главным образом, к нам подошли Левитан, Коровин и, к величайшей нашей радости, Серов… С нами их связала ненависть ко всему затхлому, установившемуся, омертвевшему». Эта организация, ориентированная на создание грандиозного стиля и открывшая миру новых, ранее неизвестных художников и критиков, действительно стала новой, свежей струей в искусстве того времени. Она вторгалась во все области культуры – не только «классические», но и в оформление интерьеров жилищ, дизайн мебели – и везде несла свой неповторимый стиль, утонченный эстетизм, тягу к графике, камерность. Примером тому могут служить неоконченные эскизы для росписи Казанского вокзала в Москве. Однако основная миссия и достижения «мирискусников» заключаются в другом: на их долю выпала сложнейшая задача – анализ и обобщение истории русского искусства XVIII-XIX вв., освещение его с нового ракурса, с использованием ранее не изученных материалов. Благодаря «Миру искусства» были основательно изучены и описаны такие области, как портретная живопись и архитектура Петербурга XVIII века. А вдохновителем и идейным руководителем всего этого был Александр Бенуа.

Как большинство мирискусников, оставил он свой неизгладимый след и в развитии новой книжной графики. Начинал Бенуа в журналах «Мир искусства», «Художественные сокровища России» и «Золотое руно» как оформитель-декоратор, но до самой Октябрьской революции основной сферой в графике для него было иллюстрирование. Все, что он проиллюстрировал за многие годы, можно только перечислить, но никак не описать. Это поистине шедевральные рисунки к «Пиковой даме», «Капитанской дочке», «Медному всаднику» Пушкина, «Золотому горшку» Гофмана, две иллюстрации, созданные в сотрудничестве с племянником Е.Е. Лансере

к «Царской и императорской охоте на Руси» Кутепова; «Азбука в картинах», где он впервые предстал как единоличный автор, создатель замысла, иллюстратор и оформитель… Благодаря Бенуа русская книжная графика превратилась из декоративного искусства в повествовательное, жертвующее украшениями ради смысла книги.

Проявил себя Бенуа и как критик и историк искусства. Его дебют состоялся еще в 1894 г. – на немецком языке в третьем томе книги Р. Мутера «История живописи в XIX веке» была напечатана его глава о русском искусстве, а ее переводы – в журналах «Русский художественный архив» и «Артист». Вскоре о начинающем художнике заговорили как о перспективном искусствоведе, изменившем воззрения на современную живопись, а сам он навсегда сохранил в себе это двуединство теоретика и практика искусства. С тех пор Александр Николаевич регулярно выступал на страницах многих изданий со своими художественно-критическими статьями, в которых четко отслеживалось последовательное развитие и многогранность его таланта. «Беседы художника» (1899 г., журнал «Мир искусства») были посвящены в основном парижским выставкам; «Дневник художника» (1907-1908 гг., «Московский еженедельник») – вопросам театра и музыки. В газете «Речь» с 1908 по 1916 г. были опубликованы «Художественные письма» Бенуа, так называемая «третья серия», около 250 статей, посвященных современной живописи, скульптуре и графике, архитектуре и театру, художественной старине и народному творчеству, новым книгам и выставкам, творческим группам и отдельным мастерам живописи… И везде он смотрел словно двумя парами глаз: художника и критика, ибо, по его мнению, в искусстве нет места произволу, а важнейшим качеством творца является прежде всего чувство профессиональной ответственности, но одновременно с этим лишь вдохновение и свобода обуславливают ценность того или иного произведения.

Из-под пера Александра Бенуа также вышло множество работ по истории искусства. Прежде всего это «История живописи в XIX веке. Русская живопись» в двух частях (1901-1902 гг.), в которой художник коренным образом переработал очерк для книги Мутера. Она не вполне соответствует своему названию: содержание книги охватывает развитие живописи со времен Петра I до начала XX века. Это серьезное, полное и систематическое исследование, с безупречным, хоть и не всегда объективным анализом фактов, с массой используемого материала, представляет собой также и трактат, остро направленный против академичного стиля и передвижников. Бенуа основал также журнал «Художественные сокровища России» и серию «Русская школа живописи», написал подробное исследование «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» (1910 г.), посвященное истории быта и творческой жизни России середины XVIII в., «Путеводитель по картинной галерее Эрмитажа» (1911 г.), монографию о Франсиско Гойе (1908 г.), обширную статью о жизни и творчестве Жана Этьена Лиотара и многие другие статьи, освещающие наследие европейской живописи. И конечно же, одно из первых мест среди работ Александра Николаевича занимает основанная им в 1912 г. серия «История живописи всех времен и народов». Свет увидели 22 выпуска первой части книги, рассказывающие о развитии пейзажной техники и стиля с древнейших времен до середины XVIII века. Но несмотря на слово «история» в названии, современники Бенуа справедливо отмечали: «В истории А.Н. Бенуа интереснее всего, необыкновеннее всего сам А.Н. Бенуа. Его знания исключительны, его опыт и память не имеют себе равных… Едва только успеваешь оценить его тонкие замечания об итальянской живописи, как начинаешь удивляться его уверенному и легкому передвижению сквозь лабиринт ранне нидерландской живописи – но вот старые немцы, и кажется, здесь А.Н. Бенуа чувствует себя еще ближе к картинам и его слова о художниках звучат еще более горячо и живо».

В первые послереволюционные годы талант Бенуа оказался как никогда востребованным: он принимал активное участие в реорганизации и сохранении пригородных дворцов и парков Петрограда и Русского музея, был заведующим Картинной галереей Эрмитажа, работал с Петроградскими театрами: Мариинским, Большим драматическим, Александрийским. Но пути

его с обновленной Россией окончательно разошлись в 1926 г. Еще в 1905 г. серьезно заболел сын Александра Николаевича, Николай, и врачи настоятельно рекомендовали мальчику смену климата. Бенуа с супругой Анной Карловной и тремя детьми переехал в Париж. Когда Николай выздоровел, оказалось, что семья уже пустила корни во Франции, и Александр Николаевич уехал в Россию один. Но в послереволюционные годы ему пришлось выбирать между жизнью в эмиграции и сталинским режимом в СССР. После оформления «Женитьбы Фигаро» Бенуа уехал в Париж для постановки спектакля в Гранд-опера и в Россию больше не вернулся…

Франция ласково приняла талантливого художника: до 1934 г. он работал в Гранд-опера, а в 1930-1950-х гг. – в миланском театре Ла-Скала, но ничего нового создать так и не сумел, ограничившись вариациями своих старых постановок. Главным же трудом лет, проведенных в эмиграции, стали мемуары «Мои воспоминания», проникнутые духом творческих исканий России, стоявшей на рубеже столетий. Вторая мировая война принесла художнику много горя: скончалась жена, зять и внук попали в фашистский концлагерь и спаслись чудом, – но он по-прежнему оставался неутомимым, добрым и компанейским человеком, полным новых любопытных идей.

Жизненный путь Александра Бенуа в Париже в 1960 г. прервал случайно подхваченный грипп.

Потомки художника стали достойными продолжателями творческих традиций Бенуа: среди них и музыканты, и художники, и театральные деятели, и скульпторы. В 1988 г. по инициативе Николая Александровича в одном из Фрейлинских корпусов был открыт музей семьи Бенуа, а в 1990-х гг. их род передал Эрмитажу прекраснейшую «Мадонну с цветком» Леонардо да Винчи, известную как «Мадонна Бенуа», одну из жемчужин ценнейшей коллекции талантливого художника и теоретика, чьей главной чертой характера до последнего дня оставалась всепоглощающая любовь к Искусству.

Билокур Екатерина Васильевна (род. в 1900 г. – ум. в 1961 г.)

Известная украинская художница, член Союза художников Украины (1949 г.), заслуженный деятель искусств Украины (1951 г.), народный художник Украины (1956 г.). Награждена орденом «Знак почета» (1951 г.).

Имя Екатерины Билокур, удивительной и самобытной художницы, запечатлевшей в своих произведениях неувядаемую красоту и богатство украинской природы, щедрые дары ее земли, – навсегда вошло в историю украинского народного искусства. Ее произведения завораживают многоцветием сочных радужных красок, привлекают светлым мироощущением и жизнерадостностью. В творческом наследии Е. Билокур есть и пейзажи, и натюрморты, и портреты, но большинство ее шедевров составляют нарисованные с чрезвычайным увлечением и любовью цветы: «Цветы за плетнем», «Цветы в тумане», «Цветы вечером», «Полевые цветы», «Цветы на голубом фоне»… «А цветы я буду писать и писать, я так люблю с ними работать, что и слов не найду, чтобы высказать чувства любви к ним – моей великой любви!» – не раз говорила художница. «Дети Земли», «мои дети» – называла она свои любимые «квіточки». Е. Билокур была настоящей мастерицей колорита, обладавшей безошибочной художественной интуицией. Тем удивительней тот факт, что о некоторых обязательных законах художественного творчества Екатерина Билокур узнала лишь в зрелом возрасте. Хотя, возможно, именно из-за отсутствия какого-либо постороннего влияния ее произведения обладают такой редкой индивидуальностью и естественностью.

Вся жизнь этой женщины прошла в маленькой глухой деревушке. Там, в селе Богдановка Полтавской губернии (ныне Киевской области), художница и появилась на свет. 7 декабря (25 ноября) 1900 г. в день Святой великомученицы Екатерины в семье крестьян Василия Иосифовича и Акилины Павловны Билокур родилась дочка. Рано, еще до школьного возраста, Катя самостоятельно научилась читать. Увидев, что девочка сама учится грамоте, родители решили, что незачем отдавать ее в школу, – «пусть лучше за прялку садится». По прошествии многих лет художница вспоминала об этом: «И сидит за гребнем маленькая чернобровая девчушка и выводит маленькими руками тонкую длинную нитку, а перед нею на иголках лежит букварь. И

время от времени этот ребенок от гребня отрывается и над той дорогой книгой склоняется… – На этом мое начальное, среднее и высшее образование закончилось». Екатерина Билокур всегда очень сожалела о том, что ей так и не довелось получить образования. «А к стыду моему, я – самоучка, – говорила она. – Ибо я никогда ни единого дня, ни единого часа ничему не училась. Я не была никогда ни в какой школе и не слышала гласа учителя». Родившись в селе и не получив даже начального образования, она всю жизнь провела в кругу ежедневных будничных хлопот – как потом скажет сама, «пряла, ткала, белила, мыла, копала, сажала, полола, собирала и все дело делала». За полгода до смерти Екатерина Билокур писала: «А только разве я сейчас художник? Я – Золушка. Пока приберу, затоплю печь, возле старой больной матери похлопочу, козу пока обихожу (чтоб она сдохла, мучительница!), ну да дров насобираю, на берегу нарублю… И какой теперь день? Вот и все! А весна придет – хоть и длинные дни, так тогда и дела больше: пока вскопаю, засажу огород, а… уже нужно полоть, пока прополю – там уже жито убирать нужно, а пока пожну – молотить, картофель убирать нужно!.. И так проходят недели, месяцы. А мне о моей дорогой работе и думать некогда. Часто к сердцу так зло и грусть подступают, что хочется повеситься и все…»

К рисованию Екатерина пристрастилась, скорее всего, в отроческие годы. В детстве она ничего не слышала о живописи и только в юности из книг узнала, что «есть на свете такие люди – художники» и о том, «каков их труд». «И каким-то волшебным, прекрасным показалось мне это великое слово Художник, – вспоминала потом Е. Билокур. – Вот я и сказала себе, что рано или поздно, хотя бы на старости лет, а буду Художником, буду – и все!» Однажды попробовав рисовать, юная крестьянка поняла, что еще ни одно занятие на свете так не увлекало ее, не приносило столько радости и счастливого волнения. У Кати не было ни карандашей, ни бумаги – тайком она брала у матери кусок белого полотна и угольком рисовала на нем. «…Я нарисую с одной стороны полотнины что-нибудь, насмотрюсь-налюбуюсь, переверну на другую сторону – и там то же самое. А потом выстираю этот кусок полотна – и снова рисую. С натуры я тогда не рисовала и слова тогда такого не слышала, а пейзажи и так, всякую всячину, это все я выдумывала в своей голове». Родители, которые считали рисование «пустым» занятием, категорически воспротивились увлечению дочери. Но строжайший запрет и порка совершенно не действовали на «неразумную» дочь, и тогда было решено позволить ей рисовать, но «только в воскресенье, после обеда, как уже все сделано». «…Однажды, да еще в будни, как подкатило мне в сердце, чтобы что-нибудь нарисовать!.. Я нарисовала не пейзаж, а каких-то придуманных птиц. И тогда мне эти мои первые произведения показались такими чудесными! Мне было радостно на душе от того, что я такое сумела выдумать!.. Вот меня на том и поймали отец с матерью. Рисунок мой порвали, скрутили и кинули в печь, а меня немного поколотили, но здорово и не били что-то. И говорят: "Что ты, тварюга, делаешь? Да не дай бог чужие люди тебя увидят за таким делом?" Мать, бывало, аж плачет: "Вот… наказал нас Господь такой дочкой! У людей дочери в таких годах уже замуж повыходили…"»

Несмотря на все препятствия, в перерывах между крестьянскими заботами и хлопотами Екатерина украдкой продолжала рисовать. Напрасно родители старались отвлечь дочь от «непутевого» занятия, которое отныне стало смыслом всей ее жизни. Сколько же было в этой простой украинской крестьянке душевной силы, неудержимой страсти к искусству и гармонии, что она, забыв об усталости, презрении окружающих, о желанной каждому человеку любви, брала в руки уголек или кисть и оставляла на «полотне, бумаге или даже фанере свои прекрасные полусны, где настоящее теряло черты конкретной реальности и становилось волнующе недосягаемым!»

Стремления Екатерины к рисованию не понимали не только родители и братья – Григорий и Павел, – но и односельчане. Это всеобщее отчуждение стало для художницы настоящей драмой. Недаром ведь говорится, что счастье – это когда тебя понимают. Из-за неразрешимого конфликта между неудержимым творческим порывом и обязанностью жить в будничном

мире, среди мучительного непонимания и осуждения, художнице порой хотелось наложить на себя руки. Осенью 1934 г. она настолько отчаялась, что пыталась утопиться в ледяной воде Чугмака. В результате Екатерина подхватила неизлечимую болезнь ног, которой мучилась до конца жизни, но отвоевала для себя у родных право на рисование. Именно тогда она окончательно приняла важнейшее решение – «быть художником, быть во что бы то ни стало!» Еще в 1922 или в 1923 г. Екатерина Билокур пыталась поступить в Миргородский техникум художественной керамики, о котором узнала из заметки в журнале «Советское село». Что такое «керамика», Екатерина не знала, но рассудила так: «раз там было слово "художник", видимо, там учат, чтобы быть художником, а это для меня все». Прихватив два самых лучших своих рисунка, выполненных не на полотне, а на специально раздобытой для этого случая бумаге, девушка впервые покинула Богдановку и отправилась в Миргород. Но в техникуме на рисунки девушки, не имевшей документа об окончании семилетки, даже и не взглянули. В отчаянном порыве исправить несправедливость Екатерина перекинула свои рисунки через забор в сад техникума, надеясь, что их заметят, оценят, а ее окликнут и предложат учиться. Надежды оказались напрасными, и, глубоко разочарованная, она вернулась в родное село. Неудачной оказалась и попытка поступить в 1928 г. в Киевский театральный техникум, где так же, как и в Миргороде, прежде всего потребовали предъявить аттестат об окончании школы.

Екатерина Билокур, не имея какой-либо духовной поддержки, тяжело переживала жизненные неудачи. В этот сложный для себя период она совершила настоящее паломничество в Канев, на могилу Т.Г. Шевченко. Позднее она вспоминала: «Был понедельник и был будний день. На могиле не было никого. У меня такая уже воля была – сколько хотела, столько и плакала! И как живому, Шевченко рассказывала, что как я хочу ХУДОЖНИКОМ быть, да на этих дороженьках если не терн, то колючки, то камешки острые. Ой, если б это вы, Тарас Григорьевич, живы были, то, может, вы и помогли бы мне стать художником. А те люди, среди которых я живу, не понимают меня, и я меж ними, как чужая…»

С горечью признав, что учиться ей уже не придется, Екатерина Билокур решила сама овладевать основами художественного ремесла. Позади остались рисунки углем и красками собственного изготовления, художницу все больше привлекают масляные краски. Радужные, ослепительные, они кажутся ей волшебными, и даже названия их звучат для Екатерины как-то по-особому, сказочно: ультрамарин, киноварь, кобальт, краплак. Кисточки художница делала сама «из коровьей шерсти, вишневых веточек и жести консервных банок», для каждой краски – своя, отдельная кисточка. В эти годы, очень важные для становления ее творчества, художница овладевает не только техникой живописи, но и композиционным мастерством, находит себя в жанре натюрморта. Уже первые ее «настоящие» работы – «Березка» (1934 г.), «Цветы за плетнем» (1935 г.), «Цветы» (1936 г.) – свидетельствовали о необыкновенном, дивном даровании. Они определили своеобразный, даже уникальный стиль. Жизнеутверждающая сила, сказочная фантастичность композиций, гармония цвета становятся основой творческой индивидуальности мастерицы. Не имея ни книг, ни альбомов, ни возможности перенять чужой опыт, художница учится у природы, которая стала главным ее педагогом. Она внимательно изучает строение каждого цветочка, каждого стебелька, никогда не срывая их, ибо «у каждого растения, как у человека, своя душа». «Я на мать-природу смотрела и у нее, богатой на краски, тона и полутона, училась. Там расцвел цветочек синий, а там желтый и красный, там кустик травы или калина склонилась, а над нею хмель… Как придет весна, да зазеленеют травы, а потом и цветы зацветут!.. О боже мой, как посмотришь вокруг, и тот красив, а тот еще чудеснее! И как бы словно наклоняются ко мне, только что не говорят: «Кто же нас тогда будет рисовать, если ты перестанешь?» И я все на свете забуду и снова рисую цветы». Так художница постепенно обогащается впечатлениями, а затем, проникая в сложный творческий процесс, открывает для себя новые и новые секреты художественного мастерства.

Богом данный талант бурлил в Екатерине Билокур со все возрастающей силой, не давая покоя, требуя самореализации… О неумолимости своего вдохновения она расскажет так: «Куда я ни иду, что ни делаю, а то, что я надумала рисовать, вслед за мною. Да и спать я лягу, а оно мне слышится, а оно мне мерещится, и словно что-то ко мне проговаривает, чтобы я его не бросала, чтобы я его не чуралась, чтобы я его рисовала, и либо на бумагу, либо на холст выливала». Ей мечталось о простом человеческом счастье, которому помешала сбыться все та же испепеляющая страсть к искусству живописи: Екатерине Билокур не довелось быть ни женой, ни матерью.

Трудно сказать, как сложилась бы творческая судьба художницы, если бы однажды Екатерина Васильевна не отправила один из своих рисунков выдающейся певице Оксане Петрусенко – в благодарность за прекрасное пение. Слава артистки была так велика, что письмо с необычным адресом «Киев, академический театр, Оксане Петрусенко» не затерялось. Артистку поразили отчаянные и полные надежды слова «богдановской» мастерицы и ее рисунок – калина на небольшом кусочке полотна. Петрусенко не могла остаться равнодушной к судьбе художницы и попросила работников Полтавского дома народного творчества помочь ей в организации выставки. И в 1940 г. в Полтаве состоялась первая персональная выставка Е. Билокур. Именно с этого события начались для художницы счастливые перемены в жизни. Ее картины демонстрировались в Киеве, Москве. Успех окрылил и укрепил веру художницы в свои творческие силы. Екатерина едет в Киев и Москву, чтобы «увидеть настоящие картины настоящих художников». Вдохновленная увиденным в Третьяковской галерее и в Галерее изящных искусств, в музее Ленина и в Музее западных искусств Билокур создает целую серию великолепных композиций. К сожалению, все произведения, экспонировавшиеся на персональной выставке в Полтавском краеведческом музее в 1941 г., погибли во время войны. Два года, проведенных на оккупированной фашистами территории, были самыми тяжелыми в жизни Екатерины Билокур. Творчески она почти не работала. За это время выполнила только несколько полотен – «Цветы» и «Цветы вечером» (1942 г.), а «Лилии», начатые в 1942 г., закончила в конце 1943 г. После освобождения Богдановки Билокур снова принимается за любимое дело и создает композиции «Буйная», «Декоративные цветы» (1945 г.), «Привет урожаю» (1946 г.) и «Царь Колос». Последняя с еще двумя картинами была включена в экспозицию советского искусства на Международной выставке в Париже в 1954 г. Среди восторженных посетителей был и Пабло Пикассо, который воскликнул: «Если бы у нас была художница такого уровня мастерства, мы заставили бы заговорить о ней весь мир!» К сожалению, едва ли не самая лучшая, по общему мнению, и загадочная картина мастерицы – «Царь Колос» – исчезла вместе с другими работами Екатерины Васильевны после демонстрации их на парижской выставке. Известный украинский искусствовед С.А. Таранушенко, близко знавший Е. Билокур, считал, что «Царь Колос» не только самое совершенное произведение среди созданного художницей, но и «эпохальное явление в украинском изобразительном искусстве… я не знаю лучшего произведения в наследии Билокур, нежели это».

В 1949 г. Екатерина Билокур была принята в Союз художников Украины, в 1951 г. получила звание заслуженного деятеля искусств УССР, а в 1956 г. – народного художника УССР. Наконец ее признали тем, кем она так давно и страстно желала быть: «Спасибо вам от всего сердца за то, что вы поздравляете меня со званием народного художника. Художник! Какое это великое слово! Оно – как прекрасная музыка звучит!»

В последние годы жизни художница тяжело болела – давали знать о себе тяготы тогдашней сельской жизни, неустроенность в личной жизни, длительная болезнь матери. Но Екатерина Васильевна находила силы не только ухаживать за старой матерью, но и плодотворно работать. Тогда ею были созданы чудные картины «Пионы» (1959 г.), «Букет цветов» (1959 г.), «Цветы и овощи» (1959 г.), «Натюрморт» (1960 г.) и др. Она по-прежнему рисовала то, что больше всего любила…

Умерла «богдановская волшебница» 10 июня 1961 г., лишь на несколько дней пережив мать. Односельчане похоронили Екатерину Васильевну Билокур в центре села. На ее могиле был установлен памятник – гранитный бюст художницы на высоком постаменте. В 1977 г. в доме, где она жила, открыли музей-усадьбу.

Казалось, Бог дал ей все – необычайный художественный талант, тонкую чуткую душу, удивительную женскую красоту… Но та среда, в которой провела свою жизнь эта женщина, словно специально была предназначена для того, чтобы испепелить то, чем она обладала. «Обида у меня на природу, что так жестоко со мной обошлась, наделив меня такой огромной любовью к этому святому рисованию, а потом отняла все возможности, чтобы я творила во всю ширь моего таланта!» – с болью писала в автобиографии художница. Окружавшая Екатерину Васильевну реальная жизнь была совершенно несовместима с ее представлениями о мире гармонии, красоты, любви и света. Здесь нельзя не вспомнить слова критика А. Рожена, который сказал о Е. Билокур: «…Разве могла чувствовать себя уютно в жестоком двадцатом веке женщина, которая всерьез просила людей… не рвать цветы, ибо каждый сорванный цветок – искалеченная женская судьба. Она не жаловалась. Она была безмерно благодарна за то, что ей давали краски для рисования…»

Бойчук Михаил Львович (род. в 1882 г. – ум. в 1939 г.)

Известный украинский художник-монументалист, один из основателей и профессор Украинской академии искусств (1917-1922 гг.) и Киевского художественного института (1924-1936 гг.), создатель первой в мире школы монументализма – «бойчукизма». Необоснованно репрессированный, реабилитирован посмертно.

Жизненный путь Михаила Бойчука в точности повторяет тысячи судеб представителей «Расстрелянного Возрождения». Он рос и мечтал, учился и учил, создавал бессмертные произведения, любил своих друзей, был предан своей земле. Стоили ли варвары, уничтожившие сначала неповинного художника, а затем и его работы, похоронившие память о нем на многие десятилетия, такой простой вдохновенной жизни – трудный вопрос. Но то, что земля, взращивающая подобных людей, стоила ее, как и многих других, – ответ однозначный.

Михаил родился 30 октября 1882 г. в селе Гнилая Рутка Тернопольской области – территория эта тогда входила в состав Австро-Венгрии. Сам он вспоминает о детстве своем довольно скупо: «Имеем там, на Теребовельщине, как бы до сих пор княжескую культуру, предъевропейскую на чисто национальной почве. Обряды играют главную роль в сельской жизни: коляды, щедровки и так далее. Я вырос под их влиянием, влюбленным в пение. Больше всего духовных богатств я заимствовал из этого». Окончив народную школу и не имея ни гроша за душой, 16-летний Михаил уехал во Львов. Средневековая красота города поразила его, и гордый, жизнерадостный молодой человек, уверенный в своих силах, сумел поступить в промышленную школу, где и был замечен его неординарный талант. Сын бедного крестьянина уже с первых дней своих занятий попал под опеку президиума Научного общества им. Т. Шевченко, а позже – известного мецената и коллекционера митрополита А. Шептицкого.

Благодаря таким влиятельным покровителям Бойчук получил великолепное образование в Европе: сначала во Львове у художника Ю. Панькевича, затем в рисовальной школе в Вене (1899 г.), в Краковской академии изящных искусств (окончил в 1904 г. с серебряной медалью) и совершенствовал свое мастерство в Мюнхене у Марра. В 1908-1911 гг. он жил и работал в

Париже в академии Рансон, в мастерской П. Серюзье. Бойчук пропустил через себя невиданный поток стилевых форм: от культуры давних эпох – египтян, ассирийцев, эллинов, одухотворенных византийцев – до самых новых достижений модерна (импрессионизм, сецессия, экспрессионизм, кубизм, синтетизм и клуазонизм) – и каждой из них в бытность учеником отдал должное. Но как художника его больше привлекали лаконичность, прочность композиционных решений и колористическая сила, присущая кисти Николая Рериха. Бойчук обратился и к жизненным истокам украинского искусства. Доклад «Украинское древнее искусство», с которым он выступил в Париже в 1909 г. на собрании им же основанного Украинского общества, показал, что художник окончательно и бесповоротно склонился к течению монументализма. После нескольких выставок своих картин в «столице искусств» (Осенний салон, 1909 г.; Салон независимых, 1910 г.) Михаил Львович получил широкое признание как художник-новатор. Он часто общался с такими мастерами Франции, как Дерен, Пикассо, Брак, был знаком с Д. Риверой, который впоследствии стал основателем мексиканской школы монументализма.

Эрудированный, наделенный даром убеждать и вести за собой, Бойчук сплотил в своей мастерской земляков и единомышленников, тем самым заложив основы будущей школы. Парижское братство украинско-польских художников мечтало о возрождении «великого стиля», который Г. Аполлинер назвал «неовизантизмом», подчеркнув, что мастера этого направления, «так же, как и поэты, с легкостью могут тасовать столетия». Михаила Львовича ожидали в Европе почет и слава, но неожиданно для всех он вернулся во Львов, где расписывал часовни дьяковской бурсы и создал для нее большую монументальную икону «Тайная вечеря». Кроме того, Бойчук на два года стал настоящим лекарем для ценнейших икон XV и XVI вв., работая со своей школой в Национальном музее. Здесь к ученикам мастера присоединилась и его знакомая по Парижу, талантливая художница и ксилограф, полька по происхождению София Налепинская, которая не только вошла в состав группы, поддерживая идеи Бойчука, но впоследствии стала его женой и матерью их единственного сына.

Бойчук также исполнил роспись церкви в Ярославе (Польша), периодически работал в Киеве и на Черниговщине, где его привлекали памятки времен Киевской Руси. Во львовском доме М. Грушевского он познакомился с известным художником и архитектором В. Кричевским, который при содействии Русского археологического общества и А. Шептицкого пригласил мастера осуществить реставрационные работы в церкви XVII в. в с. Лемехи, что на Черниговщине в имении графов Разумовских. Эта работа продолжалась несколько лет. С 1914 г. в поездках Михаила Львовича сопровождал его талантливый младший брат Тимофей (1896-1922 гг.), который стремительно догнал в мастерстве своего единственного наставника и стал его вторым «Я». Они мыслили, чувствовали и видели мир одинаково, и в среде «бойчукистов» Тимку признали незаменимым «ассистентом» Михаила Львовича.

Первая мировая война остановила работу всей группы: братья Бойчуки, галичане по происхождению, но подданные Австро-Венгрии, были интернированы на Южный Урал, а затем в Арзамас. Эти скитания сильно подорвали здоровье младшего Тимки. В 26 лет он умер от туберкулеза легких в страшных мучениях.

С 1917 г. Михаил Львович обосновался в Киеве. Художник, призывавший к решительному обновлению национальной традиции и считавший монументальную живопись самым подходящим для этого видом искусства, стал одним из основателей и профессором Украинской государственной академии искусств. А в 1918 – 1919 гг. он, кроме преподавания в академии, занимал должность главного художественного руководителя государственных производственных мастерских.

Бойчука вдохновляла надежда на революционное возрождение национальной и духовной жизни Украины, но он не мог предвидеть до конца последствий социальных изменений. «Мы будем строить города, расписывать дома – мы должны творить Великое Искусство. Это наш творческий путь», – с воодушевлением звал за собой мастер своих студентов. Как отмечал его

современник, искусствовед И. Выгнанец, «Бойчук со своими учениками за короткий промежуток времени вошел во все отрасли творческой жизни Украины: керамика, ткачество, ковроделие, печать (гравюра по дереву, книжная графика), скульптура, и даже украинский кукольный театр впервые был возрожден бойчукистами».

Возрождая украинское искусство, Бойчук стремился прежде всего возродить его моральные критерии, духовно-эмоциональную атмосферу. Дом Михаила Львовича, по свидетельству его учеников, был для них незабываемой творческой лабораторией, где их окружали «драгоценные образцы» народного искусства, проходили диспуты. Атмосфера была по-семейному теплой и приятной – вместе праздновали Рождество и Пасху, в мастерской звучали старинные украинские песни и зажигательные гуцульские танцы. Как в старых иконописных школах, ученики осваивали все этапы творческого процесса – от изготовления красок до общей работы над фресковыми композициями. «Начинающий художник должен воспитываться в процессе работы под руководством мастера, используя материал, овладевая значением линий и форм. Он должен постепенно знакомиться со свойствами материалов и со стихийными законами форм», – отмечал Бойчук.

Пионер монументализма, блестящий педагог и теоретик, он объединил вокруг себя группу молодых художников, куда входили И. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, В. Кутинская, С. Налепинская-Бойчук, И. Жданко, Г. Синица, К. Гвоздик, Н. Рокицкий и другие. Самобытно преобразуя приемы средневековых, раннеренессансных и фольклорных настенных росписей, его школа с 1927 г. предопределила программу «Ассоциации революционного искусства Украины». В духе модерна представлены в творчестве Михаила Львовича «вечные темы» – материнство, труд, человек и земля на фоне социальных бурь. Среди важнейших коллективных работ Бойчука с учениками – фрески в Луцких казармах (1919 г., 14 больших тематических полотен) и Кооперативном институте в Киеве (1922-1923 гг.), росписи павильона на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве и декорации к постановкам Л. Курбаса. «Произведения скупы, почти аскетичны в своих средствах выразительности, но за их мнимой скромностью стоят бездонная глубина содержания и большая внутренняя сила. В благородных линиях очертаний видны традиции Востока, Византии, иконописи. В безупречности ритмов, изысканности образов есть отзвук художественной среды Парижа, в которой творили особенно близкие Бойчуку А. Дерен и А. Модильяни. Но какими бы зримыми и ощутимыми ни были истоки и аналогии, он создал такой органически ценный сплав, который станет в дальнейшем его самобытной творческой манерой, откроет возможности нового пути возрождения украинского искусства, который состоял в синтетизме, в создании величественных монументальных ансамблей». Так оценивают наследие Бойчука Л. Ковальская и Н. Присталенко.

Незабываемой страницей деятельности школы Бойчука было восстановление производства керамики в Межигорье. В 1921 г. за этот титанический труд взялись некоторые из его учеников. «Самоотверженные рыцари голодного Ренессанса» установили оборудование, разработали технологию, наладили изготовление изделий. Со временем Межигорский керамический техникум превратился в высшее учебное заведение, которое по высокому уровню квалификации выпускников сравнивали с прославленным немецким Баухаузом. В начале 1930-х гг., когда широко развернулась кампания преследования национальных культур, работу учебно-производственного комплекса прекратили.

Но Бойчук, в первую очередь, оставался самым выдающимся монументалистом своего времени. Лучшей из его работ стала роспись Крестьянского санатория на побережье Хаджибеевского лимана под Одессой (1927-1929 гг.). Первый в отечественном искусстве художественно-архитектурный ансамбль представлял собой 600 кв. м фресок. Классическая простота живописи, высокая пластическая культура и совершенное мастерство поставили его в ряд лучших творений монументального искусства эпохи. Коллеги-художники называли ансамбль

«чудом XX столетия». Крестьяне же, окруженные теплым, золотистым колоритом фресок, говорили: «Хорошо, как в церкви».

Художник работал и с малыми живописными полотнами. Из сохранившихся наиболее известны: «Женщина спит», «Возле буфета», «Крестьянская семья», «Женщины у яблони», «Рабочий и работница», портреты М. Грушевского, Б. Лепкого и, конечно, «Возле яблони». Это произведение выражает осевую мысль всех «бойчукистов» о сути родового дерева, сходную с сентенцией Г. Сковороды: «Не учи яблоню родить яблоки, уже сама природа ее научила. Загороди ее лишь от свиней, срежь будяки, прочисти от гусениц». Это размышление касается как воспитания личности, так и всего народа и его культуры.

Последней работой школы Бойчука стали росписи в Червонозаводском театре в Харькове (1933-1935 гг.). Даже отмеченные определенным компромиссом с новым режимом, они были восприняты как проявление «буржуазного национализма». Четыре фрески размером от 20 до 40 кв. м – «Праздник урожая в колхозе» (М. Бойчук), «Отдых» (И. Падалка), «Индустриализация» (В. Седляр), «Физкультура и спорт» (О. Павленко) – были для учителя и его лучших воспитанников шансом сохранить свои жизни после начатых с 1928 г. гонений на группу. Эскизы многократно пересматривались и утверждались «товарищами» Затонским, Хвылей, Постышевым, Косиором. В результате над счастливыми лицами колхозников появились портреты вождей.

Но ни вынужденное соглашательство, ни заступничество Н. Скрыпника не спасли Михаила Львовича. В 1936 г. мастер и некоторые его ученики стали жертвами сталинского «большого террора». Все созданные ими росписи были варварски уничтожены, а понятие «бойчукизм» долгое время официально считалось бранным словом. 13 июля 1937 г. в одном из лагерей ГУЛАГа (по другим сведениям – в Октябрьском дворце в Киеве) были расстреляны профессор Михаил Бойчук и его ученики Иван Падалка и Василий Седляр.

Ныне искусство Бойчука и его последователей изучается по старым фотоснимкам, а также по немногим станковым работам мастера, которые сохранились благодаря личному мужеству друзей и ценителей его мастерства. Доброе имя и творчество необоснованно репрессированного художника вернул из небытия историк и книговед С. Билокинь 12 декабря 1987 г. на «реабилитационном» вечере Союза художников Украины. Но и загубленная жизнь создателя первой в мире школы монументализма, и его «расстрелянные» произведения остались несмываемым пятном на совести варваров тоталитарного режима.

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (род. в 1870 г. – ум. в 1905 г.)

Крупнейший русский живописец и график, создатель монументально-декоративной системы в живописи. Член французского Национального общества изящных искусств (1905 г.), обладатель Поленовской премии за картины «Гобелен» и «Водоем» (1902 г.).

«Художник всегда одинок – если это художник». Эти слова известного американского писателя Генри Миллера в полной мере можно отнести к жизни и творчеству Виктора Борисова-Мусатова. Для него, ставшего с детских лет калекой, одиночество было единственным уделом, источником мучительных раздумий и грез о недоступных человеческих радостях. В нем и в природе родного Поволжья он черпал свои силы и вдохновение. Все его картины – плоды одиноких размышлений, душевных эмоций и впечатлений, поиска вечной гармонии в слиянии человека с природой. «Я нашел себе свой мир… И ничто уже меня не может выбить из моей колеи, – писал художник. – Человек носит свое счастье в себе самом. Я его имею и верю, что в нем не разочаруюсь до конца». Эта вера и созданный им удивительный живописный мир грез и фантазий помогли Борисову-Мусатову не только выстоять в жизненной борьбе, но и стать творцом особого, небывалого до того в русской живописи вида пейзажа – декоративного пленэра.

Внешне жизнь художника была лишена каких-то больших событий. Но по своей внутренней напряженности, творческому накалу, результатам огромной работы она далеко превосходила те жесткие границы, которые были отведены ему судьбой. Как бы предчувствуя свой короткий век, он говорил: «Я должен быстро сгореть. И через несколько лет меня здесь больше не будет». Особенно интенсивно работавший в 1904-1905 гг. художник признавал, что «в эти два года я прожил десять лет жизни и, верно, успел состариться…»

Виктор Борисов-Мусатов родился в провинциальном Саратове в скромной мещанской семье. Его отец, Эльпидифор Борисович Мусатов (его вторая фамилия стала производной от отчества), был сыном мельника. Освоив премудрости счетоводства, он добросовестно служил бухгалтером в управлении железной дороги. От отца будущему художнику передались

воля, упорство и аккуратность во всем, а от матери, Евдокии Гавриловны Колесовой, – мягкость характера, впечатлительность, мечтательность и любовь к природе. От нее же и деда по материнской линии – гжатского мастера-золотопечатника – он унаследовал и художественные наклонности. Впоследствии в одном из писем молодой Мусатов писал о себе: «Во мне кровь плебейская, но душа принца».

Виктор был вторым ребенком в семье (пятеро детей, появившихся до него, за исключением дочери Агриппины, не выжили). Поэтому родители особенно радовались этому веселому и непоседливому малышу. Но одна из его шалостей закончилась большой бедой: в три года заигравшийся мальчик упал с каменной скамьи и ушиб позвоночник. Вскоре у него появились боли в спине и начал расти горб. Мучительные операции, которые ему пришлось перенести не один раз, лишь на время облегчали его физические страдания, но исправить увечье уже не могли. Оно на всю жизнь отделило его от сверстников. И хотя Мусатов по-прежнему оставался жизнерадостным и открытым человеком, в его душе навсегда поселились склонность к одиночеству, стремление уйти от действительности в вымышленный мир фантазий, которые стали для него броней от всяческих зол. Один из современников, саратовский писатель А.М. Федоров писал о художнике: «Он мог бы стать стройным и сильным, как и другие. Он знал это и, однако, никогда не жаловался, не злился на жизнь, обошедшуюся с ним чересчур жестоко…» Во многом это стало возможным благодаря искусству. Недаром Мусатов впоследствии признавался: «Когда меня пугает жизнь – я отдыхаю в искусстве».

В детские годы будущий художник любил уединяться на пустынном Зеленом острове под Саратовом: «В детстве он был для меня чуть ли не «таинственный остров», – писал он в своем дневнике. – Я знал только один ближайший его берег… Там никто не мешал мне делать первые, робкие опыты с палитрой».

В 1884 г. мальчика отдали в Саратовское реальное училище. Учеба мало его интересовала: по всем предметам у него были двойки «с дробями», и только по рисованию – единственная пятерка. Видя большую художественную одаренность ученика, его учителя – сначала Ф.А. Васильев, а потом В.В. Коновалов – настоятельно советовали ему учиться живописи в столице. И в 1890 г. Мусатов поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

В Москву начинающий художник привез свои первые работы, одна из которых – этюд с изображением плотины у дедовой мельницы, представленная им на ученической выставке, – к немалому удивлению самого автора, сразу же была продана за 20 рублей. Окрыленный успехом юноша с удвоенным старанием взялся за учебу. Но удовлетворения от занятий не получал и через год поступил в Петербургскую академию художеств. Здесь, в дополнение к занятиям, он посещает частную мастерскую профессора П.П. Чистякова. Этот замечательный педагог, которого одни считали чудаком, а другие – мудрецом, многое дал своему талантливому ученику. Его система обучения, помимо уроков рисунка и живописи, включала нравственное воспитание художников. Большое внимание он уделял и технике живописи, говоря им о том, что «без нее вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту…»

Но в 1893 г., после второй операции, Борисов-Мусатов вынужден был из-за сырого петербургского климата вернуться в Москву. Здесь, на ученической выставке, он представил пять своих работ, ставших результатом его учебы у Чистякова. Все они были отмечены выдающимся мастером пейзажа В.Д. Поленовым, а написанная в 1894 г. картина «Майские цветы» приобретена Ее Высочеством Елизаветой Федоровной. Сделанные на пленэре полотна были наполнены светом и движением. Особенно отчетливо это проявилось в «Майских цветах», где изображены играющие среди цветущего сада две девочки. Характеризуя картину, один из исследователей творчества художника Я. Тугендхольд писал: «Мусатова привлекали не девочки на фоне яблонь, но и девочки и яблони, одинаково ставшие майскими цветами, красочными арабесками, весенними пятнами. Это и есть подход к миру – декоративный». Сам же художник в

это время делает для себя важное открытие: «Весь мир кажется мне разложенным на спектр. Любуясь им, я слепну от разнообразия красок».

Но официальная критика сразу же записала молодого художника в число «декадентов», усмотрев в его работах влияние импрессионизма. Действительно, Борисов-Мусатов в то время был увлечен живописью французского художника Ж. Бастьен-Лепажа, отличавшейся, как и у импрессионистов, непосредственностью в передаче воздуха и света.

После окончания академии художник очень хотел продолжить свое образование во Франции, но из-за тяжелого материального положения семьи после смерти отца смог сделать это только в 1895 г. В Париже он много занимается рисунком в мастерской исторического живописца Фернана Кормона. Но не меньшую роль в совершенствовании мастерства художника играет посещение Лувра, где он восхищается картинами Боттичелли, видного мастера монументально-декоративной живописи Пюви де Шаванна и постимпрессионистов, особенно Ван Гога и Гогена. Позднее он скажет об этих посещениях: «Мои художественные горизонты расширились, многое, о чем я мечтал, я увидел уже сделанным, таким образом я получил возможность грезить глубже, идти дальше в своих работах». Помимо ежедневных занятий у Кормона, художник много пишет «для себя», показывая свои работы только друзьям. Не все из них смогли тогда по достоинству оценить художественные поиски молодого Мусатова. К примеру, И. Грабарь после просмотра его парижских работ писал: «Мусатовские рисунки на меня произвели довольно гнусное впечатление. Его этюды с последнего лета все синие-пресиние и какими-то запятыми…» Но даже консервативный Кормон, увидев картины своего ученика на выставке, хоть и удивился им, но вместе с тем отметил хороший колорит и чувство ансамбля, сказав: «У этого маленького русского – хороший глаз!..»

В 1897 г. у художника вновь обострился воспалительный процесс в позвоночнике, и с помощью друзей его прооперировали во французской клинике. Затем последовало лечение на юге Франции, где Борисов-Мусатов, несмотря ни на что, продолжал работать над этюдами. И. Грабарь писал ему: «Знаем, что вы пишете солнце – вашего единственного натурщика – и при этом сильно страдаете глазами от сильного света».

Но как ни интересно было художнику во Франции, в средоточии культурной жизни Европы, он рвется домой, «туда, где меньше людей, где все проще и чище». И в 1898 г. он возвращается в Россию. Начинается последний, наиболее плодотворный период жизни художника, когда он все увиденное и наработанное воплощает в серии работ, передающих его собственное, поэтическое видение мира и человека. И первой среди них становится картина «Автопортрет с сестрой» (1898 г.). На ней впервые появляется образ задумчивой и простой «мусатовской девушки», ставший типичным для всех его полотен. Ее отвлеченно-поэтический облик, полный «мелодии грусти старинной», не связан с какой-то определенной исторической эпохой. По словам художника, он является воплощением просто «красивой» эпохи и отражает движения человеческой души, стремящейся слиться с природой. Этому же служит и сказочный, с фантастическими растениями лес, изображенный на заднем плане картины. Интересно, что когда художника спросили о том, где он мог увидеть такой лес, тот ответил: «В своем саду. Я писал его с точки зрения мыши… Я лег ничком на землю, и все вдруг начало казаться мне огромным и фантастическим…»

Поясняя замысел этой картины, Борисов-Мусатов говорил: «…Я решил написать просто портрет… моей единственной натурщицы вместе с собой… Тут не важен стиль, нужна красота». Ей служит все – и облик юной сестры, и белое старинное платье, сшитое по заказу художника его матерью, и нежные розы на мраморной крышке столика, и пейзаж. Автор считал, что «женщина в кринолине менее чувственна, более женственна и более похожа на кусты и деревья». Отсюда, а не от ностальгии по минувшему, эта любовь Борисова-Мусатова к старинным нарядам.

Что же касается своего автопортрета, то художник дает его сбоку, как бы «срезая» краем холста, в манере, близкой импрессионистам. В нем сочетается гордая независимость человека, смотрящего вперед, с романтическим восприятием нового прекрасного мира. Два образа картины – художник и его модель – словно ведут между собою неторопливый и задушевный диалог.

Автопортрет был интересен и новым подходом к технике живописи: впервые отказавшись от масляных красок, Борисов-Мусатов написал его темперой, которая создает ровный масляный тон без блеска, напоминающий ковровые ткани. Используя этот прием в своих последних работах, он добьется той пленительной декоративности письма, которая будет отличать его полотна и в сочетании с нежной гаммой голубых, синих, зеленых и бледно-фиолетовых тонов позволит создать свой неповторимый живописный мир.

Однако эти искания художника были встречены неодобрительно. Критики называли его картины «дикими», относя их «к чистой патологии творчества», называя «парижскими модами» и оригинальничаньем. Во многих статьях о нем писали неприязненно: «Его еще помнят учеником нашей старой академии, где ему не удалось порядочно научиться рисовать с гипсов, и вот, «убоявшись бездны премудрости», он несколько лет провел в Париже, «довершая» свое художественное образование. Теперь он вернулся и разразился целой серией синих картин, в которых ни один мудрый философ не доискался бы до смысла…» Именно так были восприняты официальной критикой лучшие творения Борисова-Мусатова – «Осенний мотив» (1899 г.), «Гармония» (1900 г.), «Весна» (1901 г.), «Гобелен» (1901 г.), «Водоем» (1902 г.) и «Изумрудное ожерелье» (1904 г.).

Между тем и «Гобелен», и «Водоем» стали самыми цельными по композиции, настроению и технике исполнения картинами художника. Они были написаны в самый счастливый период его жизни, когда, наконец, сбылась надежда Виктора Эльпидифоровича на семейное счастье. Мечтательный, жизнерадостный и общительный, несмотря на свое несчастье, он не раз влюблялся, но взаимных чувств не вызывал. Такой безответной была его любовь к учительнице Анне Воротынской и Ольге Григорьевне Корнеевой. Мучаясь от неразделенного чувства, он горько признавался: «В жизни, конечно, я всегда буду только безнадежно влюбленным, но чтобы… стараться внушить к себе какое-нибудь сожаление – ни за что, хоть бы оно было от ангела». Иногда он впадал в отчаяние: «…Боль в моем сердце разрастается все больше… Мне слезы застилают свет луны. Мне каждый уголок сада, каждый майский день и вечер твердят, что я здесь лишний…»

И все же судьба улыбнулась ему. Его подругой стала художница Елена Владимировна Александрова, которая полюбилась ему еще в годы совместной учебы в Московском училище. Они поженились в 1903 г., а накануне художник начал работу над «Гобеленом». На этом полотне, созданном в живописном Зубриловском парке (поместье князей Прозоровских-Голицыных), изображены две женские фигуры – невесты и сестры художника. Написанные мягкими приглушенными красками образы девушек и окружающий их пейзаж создают ощущение прекрасного видения, миража. Этому способствует и техника исполнения картины, придающая ей сходство с «вышитым блеклым шелком гобеленом». Передающая тонкость человеческих отношений и поэтическую красоту мира, эта работа Борисова-Мусатова была отмечена первой премией на выставке Московского товарищества художников, в которое он вступил еще в 1899 г.

Но подлинной вершиной творчества художника стала картина «Водоем». Здесь живопись как бы сливается с музыкой, поэзией и гармонией природы. В обликах двух задумчивых, как бы завороженных неразгаданной тайной бытия женщин, в замкнутом пространстве водоема, отражающего небо и словно опрокинутые в водную гладь деревья, звучит тихая симфония мироздания. В ней органично соединились три зеркальные бездны: глубина неба, глубина водоема и глубина человеческой души. Картина полна неизъяснимой грусти и очарования. Ее

музыкальный ритм создают красочные блики бледно-лиловых, голубых, синих, ярко-зеленых и желтых тонов. Произведение монументально и в то же время глубоко лирично, окрашено личными чувствами автора. Работая над ним, Борисов-Мусатов писал будущей жене: «Эту картину я напишу или сейчас, или никогда… Ведь после начнется другая жизнь. Все меня захватит, вероятно, в другой форме. И я хочу, чтобы слава этой картины… была твоим свадебным подарком».

И слава действительно пришла к художнику. «Водоем» полностью изменил отношение к нему столичных художников, критиков и зрителей, признавших картину шедевром русской живописной школы. Сам Борисов-Мусатов после нее обрел уверенность в себе, в своих творческих поисках. Продолжением ее стала многофигурная композиция «Изумрудное ожерелье». Персонажи ее словно движутся на фоне переливов зелени, составляя живой орнамент из женских фигур, листьев и трав. Центральный образ картины, прототипом которого послужила Н.Ю. Станюкович, близкий друг художника, является как бы средоточием композиции, указывающим путь от покоя к движению. Это произведение стало самым «земным» и жизнеутверждающим в творчестве художника.

Вскоре после свадьбы Борисов-Мусатов переезжает с семьей в Подольск, поближе к столице. Последние годы его жизни заполнены непрестанной работой. Он создает свои лучшие пейзажи – «На балконе. Таруса», «Куст орешника», «Осенняя песнь» (все в 1905 г.), занимается монументальной живописью (эскизы к декоративным росписям). Искусство Борисова-Мусатова находит признание не только в России, но и за рубежом. Выставки его работ организовываются в Берлине, Мюнхене, Гамбурге, Дрездене и Париже, где он был избран членом французского Национального общества изящных искусств.

Художник полон новых творческих планов, радуется рождению дочери Мариамны, общению с друзьями и учениками. Но времени для исполнения задуманного у него уже не было. В ночь на 26 октября 1905 г. Борисов-Мусатов скоропостижно скончался, успев завершить лишь большую акварельную работу «Реквием» – дань безвременно ушедшей Н.Ю. Станюкович. Впоследствии муж ее, известный писатель В. Станюкович, напишет о художнике: «Он умер, оставив нам тихие образы, и над его величавыми созданиями тихо несется время… но они остаются. У времени и у них одно общее – вечность. Валы времени унесут, полыхая, его имя в даль веков, падая в темные глубины и снова вынося на гордые гребни».

И как бы перекликаясь с этой оценкой современника, в наши дни искусствоведы назовут Борисова-Мусатова художником, который «умел пространство подчинить плоскости, а время – своему воображению».

Боровиковский Владимир Лукич
Настоящее имя – Владимир Лукич Боровик
(род. в 1757 г. – ум. в 1825 г.)

Выдающийся русский художник-сентименталист, мастер портретного жанра. Академик живописи (1795 г.), советник Петербургской академии художеств (1802 г.).

Утвердившаяся в начале XVIII в. светская живопись произвела решительный перелом в развитии русского искусства, определив для художников новый круг тем и образов. На ведущее место среди других жанров, особенно во второй половине века, выдвинулся парадный и интимный портрет. К ряду блестящих мастеров, развивших этот жанр (И. Никитин, А. Матвеев, И. Аргунов, А. Антропов, Ф. Рокотов, Д. Левицкий), принадлежит и имя талантливого, своеобразного художника В.Л. Боровиковского. Работавший на рубеже веков, он внес в русское портретное искусство внимательное отношение к миру человеческих чувств и элегическое настроение, столь характерное для процветающего символизма.

Владимир родился 24 июля 1757 г. в небольшом украинском городке Миргороде. Его отец, Лука Боровик, принадлежал к местной казачьей старшине, владел домом и двумя небольшими участками земли. Следуя традиции, четверо его сыновей служили в Миргородском полку, но Владимир в чине поручика вышел в отставку и посвятил себя живописи. Отец, писавший иконы для сельских церквей, обучил иконописи детей, и династия Боровиков славилась в местной художественной артели. Икона «Богоматерь с Христом» и образ «Царя Давида» (обе 1785 г.) свидетельствовали, что молодой художник хорошо усвоил приемы религиозной живописи. Его полуремесленный портрет «Полковник Руденко», напоминающий старинную парсуну, запечатлел коренастого казака в кафтане со старательно выписанным лицом. По этой работе еще трудно догадаться, что Боровик через несколько лет станет признанным художником-портретистом.

Судьбу Владимира Лукича в корне изменили две аллегории, выполненные для украшения кременчугского дворца. К этой работе его привлек друг, поэт В.В. Капнист (который был сослан за смелые произведения из Петербурга на родную Украину), как предводитель дворян-

ства Киевской губернии, составлявший проекты «потемкинских деревень» для торжественных встреч Екатерины II. Картины понравились императрице и польстили ее самолюбию. На одной из них был изображен Петр I в облике землепашца и Екатерина II, засевающая поле, а на другой – императрица в облике Минервы в окружении мудрецов Древней Греции. Царская похвала открыла Боровику дорогу в Петербург (где он сменил фамилию на Боровиковский), куда он и отправился с Капнистом в сентябре 1788 г.

В Академию художеств 30-летний живописец поступить уже не мог и потому получал частные уроки у своего прославленного земляка Д.Г. Левицкого, а с 1772 г. – у австрийского портретиста И.Б. Лампи, а также копировал лучшие образцы европейской живописи и работы своих наставников. От своих учителей он перенял блестящую технику, легкость письма, композиционное мастерство и умение польстить портретируемому. В кружке известного архитектора, поэта и музыканта Н.А. Львова, в доме которого он прожил десять лет, Боровиковский оказался среди видных деятелей художественной России, проникаясь идеями символизма. Новое течение было созвучно спокойному, элегически настроенному художнику, на простой образ жизни которого не повлияли ни слава, ни деньги. Владимир Лукич был всецело поглощен искусством, и его мастерство быстро оценили заказчики. К 1790 г. он стал одним из самых знаменитых художников-портретистов, в 1795 г. получил звание академика, а семь лет спустя стал советником Академии художеств.

Блестящими образцами виртуозного владения кистью и всеми средствами парадного изображения стали в творчестве Боровиковского портреты Г.Р. Державина (1795 г., 1811 г.). На них художник запечатлел энергичного державного мужа, сенатора, члена Российской академии и прославленного поэта – человека, увлеченного общественными делами, просветительскими идеалами и творчеством. Живописец пишет великого сына России с предельным уважением и с дружеским расположением. Парадные портреты Д.П. Трощинского (между 1793-1796 гг.; 1819 г.) словно служат наглядными иллюстрациями к словам современников о том, что статс-секретарь Екатерины II всегда «казался старее» своего возраста и «имел вид несколько угрюмый, друзьям был друг, а врагам – враг». Судьба человека, служившего писарем в Миргородском полку и ставшего министром и членом Государственного совета, его нелегкий характер, угрюмая настойчивость и гордое сознание крупного чиновника, добившегося высокого положения своим умом и волей, ярко читается в созданных образах. Но напряженно-торжественная поза второго портрета и прекрасно написанное лицо не скрывают жизненного разочарования и обиды. Возможно, эти черты Боровиковский сумел подметить только благодаря многолетнему знакомству и дружбе со своим земляком Трощинским, который на протяжении долгих лет был меценатом художника.

В «Портрете Ф.А. Боровского» (1799 г.) живописец представил еще бравого генерал-майора в парадной форме со всеми регалиями. Но ни решительный поворот головы, ни заслуженные награды, ни храбрость, написанная на лице, не скрывают от зрителя недалекий ум и ограниченность героя суворовских времен. А вот психологический образ опального персидского властителя Муртазы-Кули-Хана (1796 г.), привыкшего скрывать свои чувства, художник словно и не пытается раскрыть, ставя перед собой чисто живописные задачи. Только выражение грусти и напыщенности оживляют его экзотический облик. Красочность и изысканность цветовой гаммы придают величавой позе принца торжественность и монументальность. А роскошное восточное одеяние, сочетающее атлас, сафьян, меха и драгоценности, превращает портрет Муртазы-Кули-Хана в один из лучших образцов парадного портрета в русском искусстве.

Исполняя заказной портрет А.Б. Куракина – ближайшего сподвижника императора Павла I, – Боровиковский вспоминал слова своего учителя Д. Левицкого: «Нам приходится портретировать не только тех, кого мы уважаем, кто пришелся нам по сердцу. Вот вам мой совет: обращайтесь к принципу натюрморта. Предметы многое могут поведать о тех, кому они

принадлежат…» И художник виртуозно превращает его образ в сверкающий драгоценностями, атрибутами власти и званий «натюрморт». «Бриллиантовый князь», прозванный Державиным «павлином», на огромном портрете изображен напыщенным опытным царедворцем, хитрым и изворотливым интриганом.

Наряду с образами знатных дворян Боровиковский исполнял и многочисленные заказы царской семьи. Среди лучших – «Портрет Павла I» (1800 г.) и картина-портрет «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (середина 1790-х гг.). Поза императрицы при всей простоте сохраняет величавость, а лицо умной пожилой женщины полно важности и снисходительной доброжелательности.

К несомненным достижениям художника относится проникнутый особым лиризмом и интимностью миниатюрный «Портрет В.В. Капниста» (начало 1790-х гг.), а также небольшие овальные портреты, написанные маслом на металлических пластинках. Один из них – парный – запечатлел дворовых девушек Львова – Лизоньку и Дашеньку (1794 г.). Молодые грациозные девушки, превосходные плясуньи, одеты и причесаны по моде дворянского круга, словно «барышни-крестьянки». Идиллическое настроение «нежной и чистой дружбы» Боровиковский подчеркивает светлыми тонами, мягкой живописной манерой, тонкой моделировкой нежных и обаятельных лиц. Образ праздничной приподнятости, душевной чистоты и скромности создает художник в «Портрете торжковской крестьянки Христиньи» (около 1795 г.).

Все женские портреты, в которые Боровиковский вложил свою нерастраченную нежность, стали вершиной его искусства. Он любуется юностью, воспевает красоту и создает для своих сентиментально-печальных образов особую манеру письма: мягкие переливы приглушенных тонов, живописную гладкость, «фарфоровость», перламутровость. В незабываемых женских портретах воплотилась гармония мягкой и лиричной натуры самого художника («Портрет О.К. Филипповой», 1790 г.; «Портрет Скобеевой», вторая половина 1790-х гг.). Наиболее выразителен образ Екатерины Николаевны Арсеньевой (середина 1790-х гг.). Задорный огонек проблескивает в ее чуть раскосых глазах, кокетливо вздернута головка в «пастушеской» соломенной шляпке, мягкие округлые черты миловидного лица, шаловливая полуулыбка юности красноречиво свидетельствуют о легком, жизнерадостном характере и неподдельном веселье молоденькой девушки.

Сентиментален и лиричен сдвоенный портрет сестер Гагариных (около 1795 г.), объединенных общим настроением «нежной мечтательности» и любовью к музыке: младшая играет на гитаре и смотрит в нотный лист, который держит старшая сестра. Изящные позы, живые глаза, нежные овалы юных лиц, тонкие переливы серебристо-серых, фиолетово-розовых и голубых тонов, приветливая природа – все говорит о том, что эти славные девушки могут жить только в мире, полном искренности, незлобивости и доброты. Изысканная ярко-красная гитара не вносит диссонанс, а лишь подчеркивает светлые образы сестер.

Для прекрасных женских образов Боровиковский создал определенный стиль портрета: поясное изображение, погруженная в задумчивость фигура, опирающаяся рукой на какую-либо подставку, а фоном для томного изгиба тела в легкой светлой одежде служит тихий пейзаж. Но как индивидуальны черты его героинь и как дивно хороша каждая! Не случайно изысканно-изящный портрет Марии Ивановны Лопухиной (1797 г.) вызвал поэтический отклик. Я. Полонский сентиментально грустит о быстротечности жизни, любви и счастья и склоняется перед мастерством художника, сумевшего навечно воплотить на полотне свою мечту о красоте и гармонии человека, подернув легкой печалью привлекательный образ.

«…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».

Никого не оставляют равнодушным будто высеченное из мрамора лицо, точеная шея и «этот взгляд», полный «привлекательной печали». Нежная трепетная девушка тихо грустит на фоне светлых берез в голубоватой мгле. Размытые контуры, плавные линии, тончайшие нюансы цвета, перламутровые переливы светотеней создают полный лирического очарования облик Лопухиной – высочайший образец сентиментализма в искусстве.

К 1810 г. в творчестве Боровиковского наметился поворот к романтическому направлению («Портрет М.Н. Долгорукой», начало 1810-х гг.). Но в душе одинокого художника поселились усталость и равнодушие. Он тосковал по родине, предоставлял свой дом приехавшим в Петербург землякам и оказывал им помощь. Замкнутый, не любящий шума и суеты Боровиковский не преподавал в академии и не открыл свою школу, хотя известно, что у него всегда жили ученики. Кисти одного из них, И.В. Бугаевского-Благодарного, принадлежит портрет Владимира Лукича, а А.Г. Венецианов, будущий «отец бытовой живописи», написал первую биографию своего учителя.

Владимиру Лукичу тяжело жилось в разрыве со своими мечтами, воображением и поистине грустной действительностью. Добровольное отшельничество художника все больше принимало болезненный характер. Он мучился от несправедливости, которую наблюдал вокруг. Лекарство от нее искал и в масонской ложе «Умирающий сфинкс», и в филантропии, и конечно же, в искусстве. Всегда склонный к религиозности (иконостас церкви Смоленского кладбища, иконы для Казанского собора) Боровиковский в 1819 г. увлекся мистицизмом, сектантством и вступил в «Духовный союз». Но и здесь его ждало горькое разочарование – отсутствие искренности и показуха. Редкие заказные портреты того времени исполнены сухо и прозаически жестко, их краски поблекли. Словно что-то надломилось в человеке: веру он стал соединять с выпивками и покаяниями. Только отцовские гусли, под тихий перебор которых он пел украинские песни, иногда оживляли художника. 6 апреля 1825 г. В.Л. Боровиковский внезапно скончался от разрыва сердца. Похоронен он был на Смоленском кладбище. Ушел из жизни тончайший поэт сентиментального женского образа, но величайшие образцы его мастерства открыли дорогу творческим достижениям художников романтизма.

Брюллов Карл Павлович (род. в 1799 г. – ум. в 1852 г.)

Выдающийся русский исторический живописец, портретист, пейзажист, автор монументальных росписей. Обладатель почетных наград: больших золотых медалей за картины «Явление Аврааму трех Ангелов у дуба Мамврийского» (1821 г.) и «Последний день Помпеи» (1834 г.); ордена Анны III степени. Член Миланской и Пармской академий, Академии Святого Луки в Риме, профессор Петербургской и Флорентийской академий художеств, почетный вольный сообщник Парижской академии искусств.

«Мою жизнь можно уподобить свече, которую жгли с двух концов и посередине держали калеными щипцами…» – скажет в конце творческого пути с горечью и разочарованием Великий Карл – гений русской живописи и бесконечно усталый и разочарованный человек.

В семье академика орнаментальной скульптуры П.И. Брюлло все семеро детей обладали художественными талантами. Пятеро сыновей: Федор, Александр, Карл, Павел и Иван стали художниками. Но слава, выпавшая на долю Карла, затмила успехи других братьев. Между тем он рос слабым и тщедушным ребенком, семь лет практически не вставал с постели и был истощен золотухой настолько, что «стал предметом отвращения для своих родителей». Павел Иванович мог оставить немощного сына без завтрака, если тот не выполнил домашнего задания по рисованию. Карл брал пример с трудолюбивого отца, но боялся его, особенно после полученной за ослушание оплеухи, после которой он оглох на левое ухо. Мальчик очень любил рисовать, казалось, карандаш стал продолжением его руки. В 10 лет Карла приняли в Петербургскую академию художеств, в стенах которой он провел 12 лет.

Благодаря природной одаренности и урокам отца, юный талант опережал своих сверстников, и ему многое прощалось за успехи в обучении. Карл мог свалить на золотуху приступы «Фебрис Притворялис», чтобы в лазарете писать портреты своих друзей. В его детских и юношеских работах чувствовалась бьющая через край жизненная сила и темперамент, и от него с «самого детства все ожидали чего-то небывалого». Карл оправдает надежды, но всю жизнь будет выходить за рамки дозволенного.

Академические работы юного художника: «Улисс и Навзикая», «Нарцисс», «Александр I спасает больного крестьянина», «Гений искусства», «Эдип и Антигона» и панорамное полотно «Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского» были не просто образцами высокого классицизма, он наполнил их, насколько это было дозволено, реальными деталями. Карл закончил академию с «целой пригоршней» золотых и серебряных медалей, но, продемонстрировав свою независимость, отказался остаться в ее стенах на пенсионерский срок для совершенствования мастерства.

В 1819 г. Карл поселяется в мастерской брата Александра, работающего на строительстве Исаакиевского собора помощником Монферрана. Его дни заполнены рисованием заказных портретов. Так совпало, что заказчикам П. Кикину и А. Дмитриеву-Мамонову понравились портреты, выполненные Брюлло, и что именно они, эти заказчики, потом вошли в совет Общества поощрения художников. Создав по их просьбе картины «Эдип и Антигона» и «Раскаяние Полиника», Карл заслужил пенсионерскую поездку для себя и брата в Италию на четыре года. Перед отъездом с Высочайшего повеления братья изменили фамилию предков, добавив букву «въ» – теперь они стали Брюлловы. С легкой душой уезжал Карл из дома летом 1822 г., но он тогда не мог знать, что вернется в Россию только через 13 лет и не увидит больше ни родителей, ни младших братьев.

В музеях Италии юный художник изучает живопись прошлых веков и впитывает впечатления от увиденного. Покоренный грандиозной «Афинской школой» Рафаэля, Карл на протяжении четырех лет работает над ее копией, поразив в итоге всех своим мастерством. «Брюллов в ней не только сохранил все краски подлинника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время», – писали «Отечественные записки». Общество поощрения художников было довольно проделанной работой своего пенсионера. Но именно тогда Карл «убедился в ненужности манер» и подражания и решил, что обязательно создаст свое монументальное произведение.

Приступы жестокой лихорадки и нервное напряжение валили его с ног, но кипучая и неугомонная натура не знала меры ни в чем. Активная светская жизнь, многочисленные новые знакомства не помешали Брюллову за годы, проведенные в Италии, создать огромное количество разнообразных произведений. Только из одних портретных работ можно было бы составить целую галерею. Это портреты художников и архитекторов: С. Щедрина, Тона, Горностаева, Мейера, Бруни, Басина; писателей и общественных деятелей: братьев Тургеневых, князя Лопухина, графа Виельгорского; итальянской интеллигенции: Ф. Персиаки, Д. Капечелатре, Д. Гверцци, Д. Паста, Ч. Баруцци; русской знати: А. Демидова, великой княгини Елены Павловны, графини Орловой; близких сердцу людей: семьи князя Г. Гагарина, З. Волконской, полковника Львова, брата Александра. Среди них много портретов-картин, которые глубже раскрывали не только внешность и темперамент, но и внутренний мир современников художника.

Брюллов честно пытался «отработать» свое пенсионерство, начиная по заказам Общества поощрения художников картины «Эрминия у пастухов» (1824 г.), «Сатир и вакханка», «Вакханалия», «Диана и Актеон» (1827 г.), «Вирсавия» (1832 г.), но завершил только одну – «Дафнис и Хлоя». Античные и библейские темы не были ему близки. На этих полотнах он «нарабатывал» колорит, создавал свои характерные приемы, изучал обнаженную модель, но по-настоящему работал только над созданием жанровых сцен из итальянской жизни.

«Итальянское утро» (1824 г.) пленило всех (Николай I подарил эту картину императрице). На полотне, пронизанном солнечными лучами и рефлексами отблесков от воды, изображена юная девушка, олицетворяющая собой утро начинающегося дня и жизни. Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) Брюллов выбрал модель невысокую, плотную, налитую соком, как виноградная гроздь, женщину, которая, покоряя обаянием и безудержной радостью бытия, символизирует расцвет человеческих сил. И хотя ему «выговаривают» за «неизящную натуру», именно модели такого типа станут его излюбленными. «Эти смоляные, тяжелые

волосы, эти блестящие глаза и зубы – все эти черты, немного крупные вблизи, но с неподражаемым отпечатком величия, простоты и какой-то дикой грации…» – напишет И.С. Тургенев о красавицах Брюллова.

И такую же статную, уверенную и независимую женщину встретил Карл в 1827 г. на одном из приемов. Графиня Юлия Павловна Самойлова стала для него художественным идеалом, ближайшим другом и единственной любовью. Ее красота была равна идущей из сердца доброте. Брюллов с упоением писал ее портреты. Особенно хороша Юлия в портрете-картине с Джованиной Паччини и арапчонком (1832-1834 гг.), а также в конном портрете «Всадница» (1832 г.). Фигура графини господствует на этих полотнах – величавая, грациозная, покоряющая торжествующей красотой, молодой силой и своенравностью. Все остальные персонажи и пейзаж также выписаны виртуозно и реально, до мельчайших деталей и с необычайно богатой градацией цвета.

Вместе с Самойловой Карл отправляется осматривать развалины Помпеи и Геркуланума, даже не подозревая, что эта поездка приведет его к самой вершине творчества. Брюллов был потрясен увиденным – знание о трагедии не смогло затмить остроты восприятия. Художник почувствовал, что нигде больше не найти такой поразительной картины внезапно прервавшейся жизни. Жители древней Помпеи своей гибелью заслужили бессмертие.

Брюллов еще не раз возвращался в разрушенный город, перед его мысленным взором вставала картина, на которой слепая стихия не просто отнимала человеческие жизни, но и обнажала души. Три года он собирал материал. Отрывок из воспоминаний Плиния лег в основу композиции: «Мужчины, женщины и дети оглашали воздух воплями безнадежности и жалобами, причем кто звал отца, кто сына, кто отыскивал затерявшуюся жену; тот оплакивал собственное несчастье, другой трепетал за друзей и родных, нашлись люди, призывавшие на помощь смерть из опасения умереть! Некоторые громко кощунствовали, утверждая, что богов уже нет нигде, что настала последняя ночь Вселенной!» Главными героями на картине стали те, кто в минуту смерти думал о других. В одной из групп Брюллов изобразил самого Плиния, спасающего мать. Художник побывал в археологических музеях и на раскопках, чтобы каждый написанный на полотне предмет соответствовал эпохе. Были созданы десятки эскизов композиции, прежде чем в 1830 г. мастер приступил к большому полотну. Постепенно на бездушном холсте проявилась картина гибели Помпеи, которая стала символом гибели античного мира.

Черный мрак навис над землей, кровавое зарево пылало у горизонта, вздрагивала земля, рушились здания, тьму разрывала ужасная молния, освещая то, как в ослепленных страхом людях проявляется истинная ценность человеческих душ. Корыстолюбец, умирая, думает о наживе, сыновья выносят на руках старика отца; юноша, забыв об угрозе, оплакивает смерть любимой; вера в милосердного Бога ставит на колени мать и дочь, не помышляющих о бегстве. Среди испуганной толпы, замерев, стоит художник с этюдником на голове (в нем Брюллов изобразил себя), ловящий все оттенки трагедии. В лицах некоторых фигур узнаются черты современников, а в девушке с кувшином и в матери семейной группы – Юлии Самойловой. Все фигуры в картине поражают скульптурной объемностью и пластикой, кажется, их можно обойти кругом. Колорит резок, «краски горят и мечутся в глаза, дышат внутренней музыкой». В этой работе художник слил воедино тенденции классицизма, пылкость романтизма и черты новой, только зарождающейся школы реализма. И хотя падающие колонны парят в воздухе, пепел не испачкал ни одежд, ни лиц, не видно увечий и крови, впечатление от картины потрясает. «Один он со своими сочинениями совершенно дотрагивается до сердца, без чего что такое историческая живопись», – сказал о своем восприятии А. Иванов.

Картина «Последний день Помпеи» (1827-1833 гг.) стала пиком творческих достижений, единым всплеском яркого таланта и виртуозного мастерства художника. Толпы зрителей в Риме, Милане, Париже (золотая медаль 1834 г.) и Петербурге были заворожены грандиозно-

стью замысла и исполнения. Полотно была подарено заказчиком Анатолем Демидовым царю Николаю I.

Побывав на выставке своей картины в Париже, Брюллов возвращается в Италию, но не находит в себе сил работать. Он начинал один холст за другим, но не оканчивал их, чувствуя усталость. Даже изумительный портрет певицы Джудит Паста так и остался незавершенным. Карл Павлович понимал, что «загостился в чужих домах», но и в Россию возвращаться не хотелось. Художник с радостью примкнул к экспедиции В.П. Давыдова (1835 г.) на Ионические острова и в Малую Азию. В путешествии по Греции он создает подкупающие живым взволнованным чувством работы («Утро в греческой деревне Мирака», «Вид Акарнании», «Развалины храма Зевса в Олимпии», «Долина Дельфийская», «Раненый грек» и другие). После этого художник отправился в Турцию, но осенью 1835 г. по строгому предписанию царя был вынужден вернуться в Россию, чтобы занять должность профессора в Академии художеств.

Жизнь в мрачной атмосфере чиновничьего Петербурга угнетала Брюллова. Царь требовал писать портреты императорской семьи, но художник находил причины и не исполнял работу. Все поражались той дерзости, с какой он позволял себе относиться к самым высокопоставленным особам. Брюллов шел на любой риск, чтобы отстоять свою творческую независимость. «Свободный артист» чувствовал себя в свете уверенно, заставив всех уважать себя.

Все ученики академии мечтали попасть в класс Великого Карла. Он открыл двери своей домашней мастерской для Мокрицкого, Агина, Чистякова, Шевченко, которого помог выкупить из неволи и поселил у себя, Федотова, чей талант спустя годы признает выше своего.

Тесная дружба с Пушкиным, Жуковским, Кукольником согревала его сердце. Но друзей среди художников у него не было. «Он вырвался вперед, обогнал своих современников, – писал Н. Ге, – и жестоко расплачивался за это одиночеством».

В его мастерскую «стояла очередь» за портретом от Великого Карла. В петербургский период их было написано около восьмидесяти. Среди них – портреты В. Перовского, Е. Салтыковой, Н. Кукольника, И. Крылова, А. Струговщикова, В. Жуковского, сестер Шишмаревых и Трофимовых, П. Виардо, князя А. Голицына, графа В. Мусина-Пушкина, А.К. Толстого, Е. Семеновой, А. Брюллова – яркая портретная галерея русской интеллигенции конца 30-40-х гг. Придерживаясь в своем творчестве романтического стиля, Брюллов сумел передать всю сложность человеческой натуры и создать неповторимые индивидуальные образы.

Многочисленные друзья и знакомые зазывали его на приемы и балы. Да и сам Карл любил шумное общество, но в личной жизни он был одинок. Красавица Юлия жила за границей, в Москве подрастал сын Алексей (о матери известно только имя – Елизавета). Все мимолетные связи оставили в душе горечь и разочарование. Карл ждал свою «парную душу».

Любовь пришла к художнику в 40 лет. Он познакомился с очень одаренной пианисткой, ученицей Шопена Эмилией Тимм, дочерью рижского бургомистра. С портрета работы Брюллова смотрит утонченно красивая девушка, от которой веет юной свежестью. Но у Эмилии было горькое прошлое. За внешней чистотой скрывалась грязная связь с родным отцом, и в этом грехе она честно призналась Карлу. Художник был ослеплен любовью и жалостью и решил, что его искренние чувства все одолеют. Они обвенчались. Через два месяца, пройдя через бесконечные притязания отца Эмилии, через грязь, выплеснувшуюся на публику, и скандал в обществе, с Высочайшего позволения 21 декабря 1839 г. этот брак был расторгнут по причине разности в возрасте и «нервной возбудимости» художника. Эмилия оставила Брюллову только боль и страдания.

Между тем в Россию в блеске своей красоты и веселья вернулась графиня Самойлова и вновь закружила Карла в вихре светской жизни. Воспрянув духом, он создает ее парадный портрет-картину «Графиня Ю.П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» (1839 г.). Для себя Брюллов решил: «Моя жена – художества», – и продолжал напряженную работу.

Но в 1847 г. тяжелая простуда, ревматизм и больное сердце на семь долгих месяцев приковали художника к постели. Он вспоминал свою жизнь и испытывал горькое разочарование в творчестве, видел, сколько замыслов остались не воплощенными: не разрешили по уже готовым эскизам расписать Пулковскую обсерваторию, построенную по проекту брата Александра, не доверили внутреннее оформление Зимнего дворца после пожара. Четыре года он работал над росписями Исаакиевского собора, но из-за болезни по его картонам работу закончит другой художник. Но самым большим разочарованием Брюллова было то, что он, признанный исторический живописец, не создал ни одного масштабного полотна на материале русской истории. Свой поединок с картиной «Осада Пскова» (1836-1843 гг.) он проиграл. Вначале вмешивался в работу царь, потом художник писал портреты, да к тому же он, по сути, и не знал простого русского народа. И без слов Солнцева: «Крестный ход превосходен; но где же осада Пскова?» – Брюллов знал, что не смог справиться с поставленной задачей.

Великий Карл чувствовал, что он уже не первый, не лучший, что он остался в стороне от дороги, по которой уходило вперед новое поколение художников-реалистов.

27 апреля 1849 г. по настоятельному совету врачей Брюллов навсегда уезжает из России. Лечение на острове Мадейра облегчения не приносило. Художник продолжал работать. Портреты герцога М. Лейхтенбергского, князя А. Багратиона, князя Мещерского, семьи Титтони пополнили галерею его лучших работ, как и большие, но изящные пейзажные акварели. Удовлетворения от работы художник не получал, он раскаивался в том, что слишком поздно понял: нельзя одновременно отдавать себя творчеству и наслаждаться суетой жизни. Последние работы, «Летящее время» и «Всеразрушающее время», по своему замыслу безысходно трагичны – время быстротечно, и власть его всесильна.

Весной 1852 г. Брюллов вместе с семьей Титтони переезжает в Манциану. Там 23 июня 1852 г. неумолимое время остановилось для него. Художник был похоронен на кладбище Монте Тестаччо в Риме. Более 150 лет отделяют нас от его творений, но по-прежнему вздрагивает сердце при взгляде на «Последний день Помпеи» и жизнь бьет ключом в «Итальянском полдне».

Васильев Федор Александрович (род. в 1850 г. – ум. в 1873 г.)

Талантливый русский художник-пейзажист. Создатель более сотни живописных работ и множества рисунков. Участник выставок в Петербурге (1867, 1868, 1871-1873 гг.) и Москве (1872 г.), всемирных выставок в Лондоне (1872 г.) и Вене (1873 г.).

«Нет у нас пейзажиста – поэта в настоящем смысле этого слова, и если кто может и должен им быть, то это только Васильев», – говорил о художнике его современник И. Крамской. «Гениальный мальчик» – такое определение чаще других встречается в оценке творчества Федора Васильева. Подвижный, остроумный, необычайно обаятельный, он казался всем, кто видел его впервые, родившимся в сорочке. Что-то напоминающее Моцарта или молодого Пушкина было в натуре Васильева, солнечной и артистичной. И. Крамской постоянно восхищался необыкновенной талантливостью юноши, сравнивая его с «баснословным богачом, который при этом щедр сказочно и бросает свои сокровища полной горстью направо, налево, не считая и даже не ценя их».

Одаренность Федора Васильева, его увлечение музыкой, интеллектуальные способности, яркость и живость характера, умение сострадать перешли к нему от отца – по-своему талантливого человека, которому волею судеб не суждено было раскрыться. Чиновник департамента сельского хозяйства Александр Васильевич Васильев, живший вне церковного брака с Ольгой Емельяновной Полынцевой, считался родственниками «человеком несостоятельным». Думается, это было не так. Проступало в этом «маленьком человеке» что-то «человечески ценное, но погубленное жизнью».

Федор родился в Гатчине. На первом году жизни он переехал с родителями в Петербург. Детство его прошло на 17-й линии Васильевского острова, в одноэтажном низеньком домике, где царила беспросветная нужда. В ноябре 1852 г. отец был определен на службу в почтамт, где и прослужил 12 лет. К этому времени в семье было уже четверо детей: помимо старшей сестры Евгении и самого Федора – два младших братишки, Александр и Роман.

Так как жалованья отца едва хватало для такой семьи, уже с двенадцати лет мальчик начал сам зарабатывать на жизнь – был писцом, рассыльным на почтамте, работал у реставратора картин И.К. Соколова. Через год Федор поступил в вечернюю рисовальную школу Общества поощрения художников, позволявшую совмещать занятия с заработком. Первые рисунки, исполненные в школе, были перерисовками с так называемых «оригиналов». Они выполнены тщательно, но поверхностно.

В 1865 г. в Обуховской больнице скончался отец, оставив семью в безденежье. И пятнадцатилетний мальчик фактически стал главой семьи. Ему пришлось проявить настоящую самоотверженность, чтобы в таких условиях продолжать занятия искусством. Но призвание было слишком сильным, и юный художник идет по единственно возможному для него пути.

В 1866 г. судьба свела Федора Васильева с И.И. Шишкиным, тогда уже признанным мастером живописи. Иван Иванович привел юношу в Артель художников, где тот «поразил, и неприятно» И.И. Крамского. «Его манеры были самоуверенны, бесцеремонны и почти нахальны… – так вспоминал о Васильеве человек, с которым в дальнейшем его свяжет крепкая дружба. – Замечу, что первое впечатление быстро изгладилось, так как все это было чрезвычайно наивно… и я должен сознаться, что часто он приводил меня просто в восторг и свежестью чувств, и меткостью суждений, и беспредельной откровенностью своего умственного механизма…»

Одетый со щегольской элегантностью, в лимонных перчатках, с блестящим цилиндром на коротко подстриженных волосах, сыплющий остротами, умеющий, как вспоминал И.Е. Репин, «кстати вклеить французское, латинское или смешное немецкое словечко» и даже к случаю сыграть на рояле какую-нибудь вещицу, появлялся этот крепыш-весельчак на артельных четвергах и поражал всех своей щедро брызжущей талантливостью. Такую же характеристику давал молодому художнику и Крамской: «Он не принадлежал к числу тех спокойных натур, которые покорно переносят свое неважное положение; ему нужны были средства принца, чтобы он не жаловался на жизнь, но страсти его имели характер мало материальный. Это были страсти духа».

Васильев, мальчик по годам, оказался человеком совершенно сложившимся, с твердыми воззрениями на жизнь и искусство. А то, что некоторые принимали за легкомыслие – любовь к обществу, нарядам, успеху, – было порождением все того же бурлящего жизнелюбия. Оказалось, что он – человек гораздо более сложный, чем представлялось на первый взгляд. Были в нем и болезненное самолюбие, и желание скрыть свою бедность, а более всего – трепетная любовь к искусству.

Простота, прямота И.И. Шишкина, его работы, близкие по настроению, притягивали Федора. Тот же, оценив способности живой, кипучей натуры гениального юноши, которому явно многого не хватало в художественном развитии, вызвался быть его наставником, и в начале июня 1867 г. взял с собой на Валаам, на этюды.

Могучая красота дикой, первозданной природы захватила молодого живописца, да и работа на природе не шла ни в какое сравнение с копированием «оригиналов» в рисовальной школе. Именно здесь, на Валааме, рядом с Шишкиным нарождался тот художник, тот гениальный Васильев, в котором, по мнению И.Н. Крамского, «русская пейзажная живопись едва не получила осуществления всех своих стремлений». Здесь происходило становление его художественной зрелости, укрепление веры в свои силы и возможности.

В Петербург он вернулся глубокой осенью, а зимой вместе с работами И.И. Шишкина на выставке Общества поощрения художников был показан и этюд Васильева «Валаам. Камни». Однако самой поразительной работой этого года стал этюд «После дождя», изображающий петербургскую улицу, омытую летним дождем. Молодой пейзажист не заботился о «правильном» архитектурном рисунке, зато сумел передать и характер петербургских домов, и простор улиц, и влажность воздуха над невидимой, но явно близкой Невой, и будничную жизнь города.

В 1867 г. Васильев окончил рисовальную школу, и с этого времени вся его биография была почти исключительно биографией художника. Творчество становилось не только главной, но, можно сказать, единственной целью и содержанием жизни. Как-то неожиданно, почти внезапно вошел он на равных в число ведущих художников того времени и за два-три года достиг таких успехов, на завоевание которых у других уходила иногда вся жизнь.

Трудился Васильев самозабвенно, делая бесконечные этюды и зарисовки, пытливо изучая природу. В рисовании и живописи с натуры, как замечал Крамской, он почти сразу угадывал, что не существенно, а с чего следует начать, «…будто живет в другой раз и что ему остается что-то давно забытое только припомнить».

Лето 1868 г. Васильев провел вместе с Шишкиным в Константиновке под Петербургом. Они занимались изучением в этюдах различных по форме облаков. И.Е. Репин, навестив однажды дом Васильевых, был ошеломлен, увидев на рисунке дивно вылепленные облака и то, как они освещены.

В том же 1868 г. старшая сестра Федора Евгения Александровна становится женой Ивана Ивановича Шишкина. Отныне художники связаны не только духовными, но и родственными узами.

Федор работал с какой-то ненасытной жадностью. Картины появлялись одна за другой: «У водопоя», «Перед грозой», «Близ Красного села». За последнюю он получил первую премию на конкурсе Общества поощрения художников. Ранее оторванный от природы, не всегда понимающий ее, Васильев теперь словно прозревал.

В начале июня следующего года известный покровитель искусств граф П.С. Строганов пригласил молодого художника на лето в Тамбовскую губернию, в свое степное имение Знаменское. «Если бы ты видела, Женя, степь, – писал Федор сестре. – Я до того полюбил ее, что не могу надуматься о ней». В сентябре Васильев вместе с семьей Строганова переехал на Украину, в графское имение Хотень под Сумами. Там он увидел и могучие дубравы, и романтические уголки со старыми водяными мельницами у зарастающих прудов, и пирамидальные тополя. Ярких же красок, света, солнца здесь было еще больше, чем в тамбовских степях, и именно хотеньские впечатления легли в основу его будущих изображений русской природы «по памяти».

Когда в 1870 г. И.Е. Репин начинал работать над картиной о бурлаках, Васильев уговорил его отправиться летом на Волгу, где тогда так часто можно было встретить бурлацкие ватаги. С ними поехали художник Е.К. Макаров и младший брат Репина музыкант В.Е. Репин. На Волге компания провела все лето, с жаром работая над зарисовками и этюдами. «Он поражал нас на каждой мало-мальски интересной остановке, – вспоминает Репин о Васильеве, – … его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листку его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно цельную картину крутого берега… Пароход трогался, маг захлопывал альбомчик, который привычно нырял в его боковой карман…» С этого времени в работах Васильева неоднократно появляется тема Волги, а в пейзаж все ощутимее входит человек, не столько как действующее лицо, сколько как «лирический герой», определяющий настроение картины.

Интересно, что в Русском музее на одном из листов, принадлежащих художнику, есть набросок, очень близкий к композиции первоначального эскиза «Бурлаков» Репина. Так что можно сказать, что к созданию этой картины был немного причастен и Федор Александрович.

В начале 1871 г. в течение одного месяца Васильев пишет «Оттепель», по-настоящему «взрослую» картину, где светлая юношеская любовь к жизни впервые соединилась с глубоким и грустным раздумьем. Заснеженные просторы России без конца и края под хмурым облачным небом. Разъезженная дорога, сырые проталины, ржаво-коричневые пятна кустов. Две одинокие фигурки усталых путников еще больше усиливают тревожное, тягостное настроение. Все написано с дивной простотой: сырой воздух, размокший снег, убогая изба, дорога, уводящая

в бесконечную даль, и просится сравнение с протяжной и горестной русской песней. Увидев «Оттепель», Шишкин сказал: «О! Он скоро превзошел меня, своего учителя…» На конкурсе, устроенном Обществом поощрения художников, картина получила первую премию. А Крамской сказал: «…ваша теперешняя картина меня раздавила окончательно. Я увидел, как надо писать».

«Оттепель» нелегко далась Васильеву. Зимой он сильно простыл на катке и, не оправившись толком от простуды, поехал с таким же шальным, как и сам, дружком, учеником академии Кудрявцевым «перекрикивать» Иматру – шумный водопад в Финляндии среди голых скал и заснеженных лесов. Друзья становились по обе его стороны и перекликались до хрипоты наперекор стихии. Вскоре Федора одолел кашель, но заняться собой было некогда: наступала пора оттепели, а он должен был подглядеть ее всю – день за днем, шаг за шагом. Оттепель была увидена, запечатлена, и тут обнаружились первые грозные признаки туберкулеза. Двадцать один год – излюбленный возраст этой болезни.

Лишь весенние месяцы 1871 г. довелось Васильеву провести в Петербурге, среди друзей-художников, в горячих спорах об искусстве и напряженной работе в мастерских накануне Первой передвижной выставки. За это время он успел написать для будущего императора Александра III повторение «Оттепели», купленной П.М. Третьяковым. Но это была не просто копия собственной картины, а возможность творческой доработки темы. Повторение картины было отправлено через год на Всемирную выставку в Лондон и получило высокую оценку английских критиков.

В 1871 г. Васильев снова навестил Хотень и провел там три месяца. А в июле он вынужден был уехать в Крым, где поселился в Ялте в надежде на благотворное влияние климата. Общество поощрения художников дало ему средства на эту поездку. Но еще до отъезда Федор Александрович был зачислен вольноопределяющимся учеником Академии художеств и получил звание художника I степени.

Жизнь в Ялте была трудной. Безуспешные хлопоты о документах, которые определили бы его общественное положение (как незаконнорожденного), забота о матери и любимом младшем брате Романе и, конечно, все обостряющаяся болезнь требовали больших денег. Сторублевой ссуды, переводившейся ежемесячно Обществом поощрения художников под обеспечение картинами, не хватало, и Васильев вынужден был непрерывно работать ради хлеба.

Пышная красота Крыма долго не трогала художника. Он радовался теплу, солнцу, цветам в январе, но тосковал по волжским берегам, с волнением вспоминал о болотах и лугах, о роскошных дубравах Хотени. Когда художник был в силах работать, он возвращался к милым его сердцу родным «русским» мотивам. «Русской» была и картина «Мокрый луг», представленная на конкурс Общества поощрения художников в 1872 г. Написанная не с натуры, а сочиненная художником на основе зарисовок, сделанных в разных местах и в разное время, она поразила современников свежестью живописи, точностью воссоздания атмосферы и исходящим от нее ощущением неясной томительности. Художник изобразил омытый дождем мокрый луг под огромным небом, набухшие влагой облака, несколько деревьев вдали да бегущие по влажной траве тени гонимых ветром туч. Все в картине полно движения, все живет и дышит, особенно небо с его кипением и бурлением, с его игрой света и космической бесконечностью.

Увидев это полотно, Крамской был потрясен. По его словам, все в Васильеве «говорило о художнике, необыкновенно чутком к шуму и музыке природы» и способном не только передавать увиденное, но и улавливать «общий смысл предметов, их разговор между собой и их действительное значение в духовной жизни человека». На конкурсе «Мокрый луг» получил вторую премию.

Васильев жил долетавшими из далекого Петербурга отзвуками успеха его картины, мечтами о выздоровлении и, как всегда, был шутлив, изящен и «держал себя… всюду так, что не знающие его полагали, что он, по крайней мере, граф по крови». Но запас воспоминаний о Рос-

сии начинал постепенно иссякать вместе с надеждой на возвращение домой, щемящая грусть все более проступала в работах. Крымские пейзажи художника были проникнуты печальным раздумьем и чрезвычайно далеки от традиционных представлений о «южных красотах».

Кроме того, Васильев вынужден был принять заказы великого князя Владимира Александровича, пожелавшего иметь его пейзажи для подарка императрице. «Высочайшие» заказы оборачивались для художника тяжкой мукой, он через силу брался за «преглупейшие и преказеннейшие виды» царских владений. С огромным трудом Васильев пишет «Вид из Эриклика», но пейзажи осенних крымских гор, туманные леса, все то, что близко его душе северянина, увлекают его, и величие видов Крыма мало-помалу овладевает воображением. Им создается ряд небольших работ с изображением гор, то скрытых плотной завесой дождевых туч, то занесенных по склонам снегом. Но более всего его воображение по-прежнему занимают картины милого ему северного болота. «О болото, болото! Если бы Вы знали, как болезненно сжимается сердце от тяжкого предчувствия. Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем… ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это. Ведь я, как художник, потеряю больше половины!» – пишет он Крамскому. И рождаются полотна «Утро», «Болото в лесу. Осень» (осталась незаконченной), «Заброшенная мельница». Наряду с ними появляются также крымские виды: «Зима в Крыму», «Крым. После дождя», «Крымские горы зимой» и, наконец, последний шедевр Васильева, его лебединая песня и творческое завещание – «В Крымских горах», картина, еще раз представлявшая художника на конкурсе Общества поощрения и принесшая ему первую премию.

«Что-то туманное, почти мистическое, чарующее, точно не картина, а в ней какая-то симфония доходит до слуха оттуда, сверху…» – писал о ней Крамской. Эти бесконечные дали полупустынных гор, сливающихся с недвижными туманами облаков, рассеянный свет неяркого солнца, торжественная простота группы сосен над горной дорогой. Все в этом полотне зовет к раздумью, к постижению глубокого смысла природы, укрепляет веру в ее очищающее воздействие на душу.

В начале октября 1873 г. заведующий художественным отделом Петербургской публичной библиотеки В.В. Стасов получил письмо от Крамского. В нем писалось: «Многоуважаемый Владимир Васильевич, быть может, вы найдете уместным сообщить публике… об одном печальном обстоятельстве… 24 сентября, утром, умер от чахотки в Ялте 23 лет от роду пейзажист Федор Александрович Васильев… Не знаю, много ли будет у меня единомышленников, но я полагаю, что русская школа потеряла в нем гениального художника…»

Васильев был похоронен в Ялте, на Старомассандровском кладбище. Позже на месте, где находился дом, в котором он жил, установили бронзовый бюст.

Через три месяца после его смерти И.Н. Крамской, И.И. Шишкин и писатель Д.В. Григорович организовали в Обществе поощрения художников посмертную выставку работ Васильева. Главной ее целью была распродажа наследия покойного, которая позволила бы покрыть его долг обществу. Она была достигнута очень быстро. Большинство выставленных работ раскупили еще до открытия выставки, состоявшейся в начале января 1874 г. Несмотря на очень скромную оценку многих из них, вырученная сумма составила почти 6000 рублей, что позволило заплатить долги Васильева Обществу поощрения художников и П.М. Третьякову, а оставшиеся деньги передать матери живописца. Но ценность его творческого наследия была гораздо выше. Созданного Васильевым хватило на то, чтобы попасть в число самых выдающихся мастеров русской пейзажной живописи.

Васильковский Сергей Иванович (род. в 1854 г. – ум. в 1917 г.)

Известный украинский художник, мастер пейзажной, исторической, бытовой и портретной живописи. Обладатель золотой медали (1885 г.) и других наград Императорской Академии художеств. Автор более 3500 картин и зарисовок.

«Широкой, бесконечно долгой дорогой тянутся тяжелые чумацкие возы. Едва переступают с ноги на ногу уставшие волы. Выбившись из сил, плетутся чумаки, таща за собой круторогих. Им вроде бы безразлична красота живописных окраин: кучерявых деревьев и белых хат с одной стороны, широкого зеленого поля – с другой. Южное солнце аж исходит жарой. Сочувственно посматривают на чумаков встречные… Сжалившись над чумаками, суровый сторож баштана угощает их красными, сочными арбузами» (Н. Бесхутрый). Это сюжет одной из самых известных картин Сергея Васильковского «Чумацкий Ромодановский шлях». Вся она исполнена безыскусного реализма, как и другие полотна художника. Ведь сам он, отойдя от псевдоклассических традиций живописи своего времени, был художником-реалистом, а значит, писал так, как видел. Прожив почти всю свою жизнь в Малороссии, он и изображал свою родину: ее необъятные просторы, простых украинцев, их незамысловатый быт.

Родился Сергей 19 октября 1854 г. в городе Изюме, что на Харьковщине, в семье мелкого служащего. О самых ранних его годах, равно как и об отце с матерью, мало что известно. В 1861 г. семья переехала в Харьков, и уже получивший начальное образование мальчик поступил в 1-ю харьковскую гимназию. Но уже очень скоро родители перевели Сергея во 2-ю, славившуюся своими педагогами: в ней преподавали А. Потебня, И. Мечников, Н. Лысенко, В. Беклемишев, а уроки рисования вел талантливый украинский художник, ученик и последователь великого Карла Брюллова, Д.И. Безперчий, отличавшийся в своем творчестве глубокой психологической характеристикой и простотой. Он-то первым и заметил у гимназиста Сережи Васильковского, мучавшего своих одноклассников едкими точными карикатурами, большие способности. Безперчий дал Сергею первые серьезные уроки художественной грамоты. Именно под его

влиянием мальчик начал систематически заниматься рисованием, посещать музеи, знакомясь с произведениями ведущих художников-реалистов, и бесповоротно полюбил живопись.

Учился Сергей легко и был в гимназии не из отстающих. Приятельские отношения связывали его с такими же будущими знаменитостями, как и он сам, а пока – соучениками: М. Ткаченко, А. Иваницким, П. Левченко. Но только с последним Васильковского до конца жизни соединила нерушимая мужская дружба. К их отношениям применима негласная людская мудрость: «противоположности притягиваются». И правда, нельзя было назвать похожими тихого и замкнутого Петю Левченко и вспыльчивого, страстного, вечно размахивающего руками и что-то доказывающего Сережу. Чего только стоила одна его проделка, когда учитель рисования, решив помочь ученикам немного подзаработать на каникулах, повез их в какое-то село «коностасить» – рисовать иконостас. Васильковский приметил около церкви одинокую кобылку и, не раздумывая особо, загрунтовал ей кожу и разрисовал так, что хозяин несчастного животного, увидев его, начал усиленно креститься – принял за нечистую силу.

А еще, кроме живописи, мальчик был очарован мелодичными украинскими народными песнями и думами, увлекался музыкой и пением. У Сергея был прекрасный голос, он умел играть на флейте, гармонике, на скрипке и бандуре, на гитаре, виолончели, мандолине. Юноша мечтал об Академии художеств и консерватории, но родители были против увлечений сына, и он стал студентом Харьковского ветеринарного института. Но судьба Васильковского была решена уже в детстве, а решающим фактором в ней стало посещение выставки передвижников, где он увидел полотна А. Саврасова, Н. Ге, И. Шишкина, А. Куинджи и других. В августе 1876 г. Сергей бросил институт на последнем курсе и, наперекор отцовской воле, поступил в Петербургскую академию художеств в класс пейзажной и одновременно батальной живописи.

Его соученик, М.С. Самокиш, говорил, что Васильковский «был исключительно одаренным человеком, с душой, чуткой ко всему прекрасному, тонкий художник, музыкант, чудесный рассказчик с дивным, чисто украинским юмором…» и добавлял: «У Сергея Михайловича была масса прекрасных этюдов с Украины, которые я рассматривал с огромным наслаждением. Он работал много и быстро». И уже в первых своих картинах Васильковский пытался уйти от экзотических и условных итальянских видов. «Вид Киева», «Юг», «Пахота в Малороссии» отличались ярким отображением родной природы, реализмом как пейзажа, так и народного быта, неся в себе эпическую силу и ясность. Несмотря на то что его работы резко отличались от академических требований, начинающий художник получал одну награду за другой.

Успехов Сергей Михайлович быстрее достиг в пейзажной живописи. Но он писал и батальные сцены («Бой запорожцев с татарами»), часто «заселял» свои картины людьми («Плотина Квитки-Основьяненко»). Бытовые и батальные сцены будут присутствовать почти во всех последующих работах Васильковского и станут отличительной чертой его картин.

Не получая никакой помощи от родителей, Васильковский устроился работать ретушером у фотографов. Но жизненные трудности не пугали молодого человека, и в 1885 г. он успешно окончил курс. Его выпускная картина «По Донцу» – «пейзаж с деревьями, фигурами людей и животных на первом плане» – была выполнена уже уверенной техникой. Сергей Михайлович сумел, развернув многоплановую, сложную композицию, придать ей неповторимую естественность, за что был удостоен звания художника первой ступени, Большой золотой медали и права на 4-летнюю пенсионерскую поездку за границу для повышения мастерства.

В 1886 г. художник отправился в Париж. Он, как и большинство российских живописцев того времени, отверг новаторские направления в искусстве (в частности – импрессионизм, которым увлекся его друг Левченко). Неутомимый весельчак и балагур отдал предпочтение тяготеющим к классике «тихим» барбизонцам. Ему так же нравилось изображать величавый восход солнца, спокойную утреннюю тишину, высокое небо, широкие просторы, объятые легким заревом… Во Франции Сергей Михайлович познакомился с известным украинским миниатюристом И. Похитоновым. Вместе с новым другом он ездил в Барбизон, на побережье Среди-

земного моря, в живописные места Бельгии и Англии. И на годичные академические выставки Васильковский регулярно слал работы, свидетельствующие о возросшем даровании («Пейзаж», «Охота на куропаток» и «Окрестности Хелоса, в Испании» – собственность Государыни Императрицы, «Дорога к морю», «В Пиренеях», «В Испании», «Алжир»). И все же эти произведения еще оставались суховатыми, словно художнику было тяжело дышать чужим воздухом.

И уже в мае 1988 г. Васильковский вернулся в Россию и остаток академического пенсионерства провел на Харьковщине. Картины о родной природе зазвучали ярким, радостным, сочным колоритом, наполненным богатством тонких оттенков («Запорожец на разведке», «Степь на Украине», «Казачий пикет», «На Харьковщине»). Эти работы привлекли к себе внимание петербургской прессы, критики называли их шедеврами. П.М. Третьяков одним из первых оценил творчество художника и приобрел три его картины, в том числе и украинский пейзаж «Остатки векового леса» (1898 г.). Но несмотря на все столичные чествования, Сергей Михайлович остался жить в Харькове и полностью посвятил себя живописи.

«Вольный казак», как в шутку называл себя Васильковский, так и не обзавелся семьей. Друзья подшучивали над ним: «Где уж Сергею найти время справить свадьбу? Даже семейное счастье прорисовал». В последнее десятилетие XIX века Сергей Михайлович создал лучшие свои картины, правдиво и глубоко отображающие родную природу: «Казачью леваду», «На пастбище», «Днепровские плавни», «Лунную ночь», «Украинскую ночь», «Зиму», «Весенний мотив», «Степь осенью». И почти во всех его полотнах присутствует небо – бездонно глубокое, прозрачное и нежное весеннее, впечатляющее богатством красок закатное и ночное, покрытое облаками, то легкими и воздушными, то тяжелыми предгрозовыми, – в изображении которого он достиг небывалых высот. Друзья называли Сергея Михайловича, среди работ которого было более сотни этюдов неба, «небесным», «солнечным» художником.

В своих пейзажах Васильковский изображал не только природу родной Украины, но и с любовью писал Москву, Петербург, Кавказ, Кубань, Крым. Помимо того, он был мастером бытовой, жанровой и исторической живописи. Под влиянием друга, известного ученого, историка, археолога, этнографа Д. Яворницкого, художник создал большую серию картин на исторические и этнографические темы. Это, прежде всего, «Запорожец на посту», «В запорожской степи», «Стычка запорожцев с татарами», «Казак и девушка», «Поход казаков», «В дозоре», «Стража запорожской вольницы». Колоритные, мощные фигуры запорожцев естественно вписываются в пейзажи родной земли, которую они защищали от врага. Правда, Репин упрекал Васильковского в том, что изображения казаков статичны.

Интерес Васильковского к украинской истории не ограничился только живописью. Вместе с Самокишем он собрал материалы о народном искусстве и истории Украины и издал их двумя альбомами – «Украинский орнамент» и «Из украинской старины». В последнем художник представил свои работы – портреты Б. Хмельницкого, И. Гонты, П. Сагайдачного, Г. Сковороды, а также рядовых казаков, мещан, кобзарей.

Самыми масштабными работами Сергея Михайловича стали монументальные картины для зала заседаний Полтавского земства: «Казак Голота», «Выборы полковника Мартина Пушкаря» и «Чумацкий Ромодановский шлях». Исполненные в 1902-1908 гг. с участием М. Самокиша, М. Беркоса и М. Уварова, они стали новым явлением в украинском изобразительном искусстве того времени: панно размером 1,5х2 м заменили настенную роспись. Эти картины, помимо художественной ценности, несут в себе огромное познавательное начало, достоверно изображая исторические события и их участников, и с огромной патриотической силой воплощают образы легендарных народных героев. И все это было создано в то время, когда все малороссийское предавалось жесточайшим гонениям.

Творческую деятельность Васильковский совмещал с общественной: объединил лучших художников-харьковчан в Художественно-архитектурном кружке, пытался, но из-за отсутствия средств не смог, открыть художественную школу, организовывал бесплатные выставки,

пополнял харьковские музеи работами И. Шишкина, Г. Мясоедова, В. Верещагина, материально помогал способным студентам получить высшее образование. Даже резко пошатнувшееся здоровье не лишило его хорошего настроения и желания работать. П. Левченко беспокоился: «У Сергея астма, ему все хуже и хуже, а он, знай одно, рисует. И все время дышит красками». 7 октября 1917 г. Васильковский скончался. Всю свою громадную коллекцию картин он завещал в наследство родной Слобожанщине, чтобы основать с ее помощью Музей Слобожанщины.

Его картины, которые еще при жизни художника с огромным успехом экспонировались на выставках в Западной Европе, высоко ценятся по сей день. Серьезные коллекционеры, вкладывая большие деньги, приобретают полотна Васильковского, в которых по-прежнему теплятся «дрожащие огни печальных деревень».

Васнецов Виктор Михайлович (род. в 1848 г. – ум. в 1926 г.)

Выдающийся русский живописец-передвижник, автор героико-эпических и сказочных полотен, мастер монументальной живописи, театральных декораций, график, создатель ряда архитектурных проектов. Профессор, действительный член Петербургской академии художеств, обладатель ордена Почетного легиона (Франция).

«Я только Русью и жил». Эти слова художника характеризуют смысл и значение его творчества.

Имя Виктора Михайловича Васнецова – одно из самых известных и любимых среди имен русских художников. Его творческое наследие интересно и многогранно. Талант живописца проявился во всех областях изобразительного искусства. Картины бытового жанра – и поэтические полотна на сюжеты русских народных сказок, легенд, былин; иллюстрации к произведениям русских писателей – и эскизы театральных декораций; портретная живопись – и орнаментальное искусство; росписи на исторические сюжеты – и архитектурные проекты – таков творческий диапазон художника. Васнецова-архитектора с благодарностью вспоминают посетители Третьяковской галереи: по проекту художника был оформлен фасад этого изящного здания. Но главное, чем обогатил художник русское искусство, – это произведения, написанные на основе народного творчества.

Виктор Михайлович Васнецов родился в далеком вятском селе Лопьял. Его отец, Михаил Васильевич, священник, вскоре после рождения сына переселился в село Рябово. Мать, Аполлинария Ивановна, происходила из старинного рода Вятичей. На очень скромный доход отцу Васнецова приходилось кормить и учить шестерых детей. Мать умерла рано. Первое, что будущий художник запомнил на всю жизнь, был таинственный, размытый по комнате синеватый полумрак зимних сумерек и рассказы неведомых странников. «Думаю, не ошибусь, когда скажу, что сказки стряпухи и повествования бродячих людей заставили меня на всю жизнь полюбить настоящее и прошлое моего народа. Во многом они определили мой путь, дали направление моей будущей деятельности», – писал Васнецов. Другие впечатления, не менее

сильные, получил Виктор от своей бабушки Ольги Александровны. В молодости она увлекалась живописью. У будущего художника дух захватывало от счастья, когда бабушка открывала крышку старого сундучка, где находились краски. Мальчик рано начал рисовать, но по традиции сыновья должны были идти по стопам отца, и Виктора в 1858 г. отдали в духовное училище, а вскоре перевели в Вятскую духовную семинарию. Решение стать художником у Васнецова укрепилось после встречи со ссыльным польским художником Э. Андриоли. От него же он узнал о Петербургской академии художеств.

И Виктор решил испытать судьбу. Ректор семинарии благословил его на стезю живописца, сказав, что много есть священников, а Рублев все-таки один. Отец тоже дал согласие, правда, предупредив, что материально помогать не сможет. Когда Васнецов обратился за советом к Андриоли, тот думал недолго. Он познакомил Виктора с епископом Адамом Красинским, который привлек губернатора Кампанейщикова, и оба они оказали помощь в проведении лотереи – продажи жанровых картинок Васнецова «Жрица» и «Молочница». Шестьдесят рублей и небольшая сумма, данная отцом, составили весь «солидный» капитал будущего художника.

В 1867 г. Васнецов выдержал экзамены в академию, но, будучи застенчивым и скромным, даже не решился проверить себя в списках зачисленных. Начались мытарства: почти без денег, в поисках угла и хоть какой-нибудь работы. Случайно повстречав брата своего вятского учителя Красовского, Васнецов обрел надежду: тот помог ему устроиться рисовальщиком в картографическое заведение. Впоследствии Виктор получил работу по иллюстрированию книг и журналов. Одновременно он стал посещать рисовальную школу Общества поощрения художников, где познакомился с художником И.Н. Крамским. Это знакомство сыграло немалую роль в жизни Васнецова. Когда в августе 1868 г. Виктор опять решился попытать счастья в стенах академии, то, к своему удивлению, узнал, что был зачислен еще в прошлом году. Здесь он быстро подружился с Репиным, Максимовым, Антокольским. Вместе с ними в небольшой квартире на Васильевском острове Васнецов слушал молодого ученого, историка и поэта Мстислава Прахова, который ярко излагал свое учение о Древней Руси.

Первый год учебы в академии принес художнику заслуженную награду – серебряную медаль второго достоинства. В следующем, 1869 г., за работу «Христос и Пилат перед народом» Васнецов получил еще одну серебряную медаль. Но с 1871 г., сначала по причине болезни, а потом из-за недостатка времени, регулярность посещения академии нарушилась. А в 1875 г., вынужденный зарабатывать себе на жизнь, да и поддавшись желанию совершенствоваться в живописи самостоятельно, Васнецов покидает академию.

К этому времени им уже созданы жанровые картины «Нищие певцы» и «Чаепитие в трактире» (1874 г.). Последняя была столь значительна, что ее приняли на выставку передвижников. В 1876 г. Васнецов включает в экспозицию картины «Книжная лавочка» и «С квартиры на квартиру». Более удачна последняя. Дряхлые старики, муж и жена, бредут по льду Невы, перебираясь из одной каморки в другую. В руках у них весь их скудный скарб. Безлюдье. Лишь жалкая моська, забежав вперед, поджидает их. Одетые в плохонькую одежонку, согнутые нищетой и старостью, эти обитатели трущоб выглядят особенно жалко на фоне гордо возвышающейся Петропавловской крепости. Не зря о Васнецове говорили: «Первоклассный мог быть жанрист… очень близкий по духу к Достоевскому».

Весной 1876 г. Васнецов поехал в Париж, куда его давно звали Репин, Крамской и Поленов. Он пристально изучал жизнь французского народа. Результатом этих наблюдений явилась картина «Балаганы в окрестностях Парижа» (1877 г.).

Через год, вернувшись в Россию, Виктор Васнецов обвенчался с Александрой Владимировной Рязанцевой. Семью свою он творил по подобию отцовской, патриархальной семьи. Без году пятьдесят лет прожил Васнецов в счастливом семейном согласии. Как вспоминала позже его жена, когда они перебрались в Москву, художник любил бродить по старым московским

улочкам. А возвратившись домой, часто говорил: «Сколько я чудес видел!» Перед собором Василия Блаженного не мог сдержать слез. Увиденное и пережитое вызрело в картину «Царь Иван Васильевич Грозный», задуманную на рубеже 1880-х гг., а исполненную в 1897 г. Фигура царя занимала почти все полотно. Иван Грозный, одетый в парчовый опашень, в шапочке с образками, в шитых рукавицах спускался по крутой лестнице. Его облик был величествен, лицо выражало волю, большой ум и в то же время – подозрительность, озлобленность и гнев. Строго выдержанная цветовая гамма картины создавала впечатление монументальности. Как всегда, у Васнецова был удачен фон полотна: массивная стена, покрытая богатой росписью, в ее толще маленькое оконце, из которого далеко внизу видна старая деревянная Москва, занесенная снегом. Орнаментика стенных росписей, узор печати, вышивки вносили в работу декоративность.

В 1878 г. Васнецов начал писать картину «После побоища Игоря Святославича с половцами», ставшую одной из первых в его новом историко-былинном цикле. В ней художник хотел торжественно-печально и поэтично воспеть героизм русских воинов, как это сделал создатель «Слова о полку Игореве». Вот почему он изобразил не ужасы битвы, а величие смерти за родину. Покоем веет от тел павших. Прекрасный могучий богатырь, лежащий с широко раскинутыми руками, и юный княжич в лазоревых одеждах олицетворяли идею беззаветного служения родине. Цветовое решение картины создавало тревожное настроение. На темно-зеленом фоне степи напряженно-красные щиты и красные сапоги воина освещает багровая луна. Трагедийное звучание картины усиливал контраст тем смерти и красоты: изображения убитых воинов на фоне пышной зелени травы, нежно-голубых цветов, красивой одежды. Однако картина не встретила единодушного одобрения. Она была настолько необычна, что единого мнения о ней и быть не могло. Сразу почувствовали «главное» в картине только Репин и Чистяков. Последний в письме к Васнецову писал: «Таким далеким, таким грандиозным и по-своему самобытным русским духом пахнуло на меня, что просто загрустил: я, допетровский чудак, позавидовал Вам…»

Несмотря на непризнание картины большинством критиков, Васнецов не оставил выбранного им пути и к 1882 г. создал «Витязя на распутье». Художник изобразил сумеречную степь, поле былой битвы с разбросанными по нему костями. Догорает вечерняя заря. Предостерегающе стоит на перекрестке трех дорог камень-вещун. Погружен в глубокую думу остановившийся перед ним витязь (идею начертать на дремучем камне былинную надпись подал Васнецову Стасов). В образе витязя на распутье художник как бы невольно изобразил себя, свои нелегкие раздумья о будущем.

В Москве Виктор Васнецов познакомился с семьей Саввы Мамонтова, и это стало немаловажным событием в жизни художника. Скоро этот меценат заказал ему три картины для зала заседаний Донецкой железной дороги: «Битву русских со скифами», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства». «Первая картина должна была изображать далекое прошлое Донецкого края, вторая – сказочный способ превращения и третья – царевен золота, драгоценных камней и каменного угля – символ божества недр пробужденного края», – вспоминал о замысле этих произведений сын Мамонтова. Все три картины были такими же жизнеутверждающими, как и сами сказки.

Одним из наиболее поэтичных творений художника является картина «Аленушка» (1881 г.) – образ горькой сиротской доли. На камне у воды сидит одинокая печальная девочка. Вокруг лесок. И, точно принимая участие в ее горе, склоняются к сиротке осинки, охраняют ее стройные елочки, ласково щебечут над ней ласточки. Фигура Аленушки неразрывно связана в картине с пейзажем. Грустно на сердце девочки, и грустно в природе. В карих глазах Аленушки горе, и, как ее горе, темен и глубок омут. Капают слезы, и летят вниз золотые листочки. С тоном осенней листвы перекликается цвет волос девочки. Композиция построена на строгом ритме, на плавном течении линий ее фигурки со склоненной головой и наклонов растений,

что вносит певучесть в картину. Поэзия этого произведения глубоко национальна. Она, как родная, народная песня, понятна зрителю. Это одно из лучших полотен русского искусства.

С точки зрения нового народного понимания темы можно рассматривать и работу художника над сценическим воплощением «Снегурочки». Когда Репин увидал васнецовские декорации и костюмы к этой опере, то написал Стасову: «Васнецов сделал для костюмов рисунки. Он сделал такие великолепные типы – восторг… Я уверен, что никто там у вас не сделает ничего подобного. Это просто шедевр». Особо ярко выразился дар художника в декорации, изображающей Берендееву палату. Здесь переданы, пожалуй, все формы, какие знало древнее зодчество во внутреннем убранстве теремов. На фоне этих изумительных декораций выступали берендеи и берендейки. Невозможно было не поверить в существование этой страны. Деятельность Васнецова как декоратора была кратковременной, но достаточно плодотворной: декорации к драме Шпажинского «Чародейка» и к опере Даргомыжского «Русалка». И даже спустя многие десятилетия рисунок волшебной декорации подводного дна в «Русалке», созданный Васнецовым, только незначительно варьировался.

С 1875 по 1883 г. в Москве возводилось огромное по тогдашним временам здание Исторического музея. Заказ на выполнение картины «Каменный век» добыл для Васнецова Адриан Прахов, брат историка М. Прахова. Это панно должно было открывать экспозицию музея. Новая тематика потребовала от художника и новой живописной техники. Здесь его живописная манера больше всего приближается к языку фрески. Васнецов использовал матовые краски и, хотя писал маслом, сумел достичь полной иллюзии живописи водяными красками по серой штукатурке, передав неяркие цвета земли, глины, обнаженного тела, воды, звериных шкур. Все современники высоко оценили эту работу, но особо обрадовала Васнецова похвала Чистякова: «Васнецов дошел в этой картине до ясновидения».

Такой же неожиданностью, как и заказ на панно, было для художника внезапное предложение выполнить роспись для Владимирского собора в Киеве. И опять же предложение поступило от Прахова. Вначале Васнецов решил отказаться от заказа, но материальные затруднения вынудили его взяться за роспись. За десять лет (1880-1890 гг.), шесть из которых он прожил в Киеве, художник с помощниками расписал 2880 квадратных метров во Владимирском соборе, сделал 15 композиций, выписал 30 отдельных фигур. В этих работах заключена строгая византийская вера, мягкая поэзия сказок, мощь былин. Вот Богоматерь с младенцем: она как бы парит над землей, ее типично русское лицо прекрасно, оно полно любви и скорби. В лице младенца, которого она, бережно прижимая к себе, несет в мир, тоже как бы ощущается предчувствие предстоящих мук и страданий, но есть в нем и сострадание к грешным. Недаром сам художник, говоря о своих иконописных работах, утверждал: «Мое искусство – это свеча, зажженная пред ликом Божьим…» Васнецов достойно возобновил живую и зримую школу иконописи. Впоследствии, вспоминая этот период творчества, художник удивлялся: «Видно, в молодости все можно». Он падал с лесов, разбивался. Для выполнения сложной работы требовалась крепкая сила духа и тела. Много лет спустя на замечание художника Нестерова, не схоронился ли Виктор Михайлович за сказки от жизни, тот ответил: «Куда было после Владимирского собора выше? Куда? Купчих писать? После Бога-то?! Выше нет! Но есть нечто, что стоит вровень. Это, брат, сказка».

И эта сказка-труд подвигалась к концу. «Богатыри» Васнецова прозвучали в русском искусстве не менее громко и победно, чем «Богатырская симфония» Бородина. На этой картине – возвышенность, с которой открывается дальний горизонт. Персонажи полотна – три всадника в древнерусском снаряжении на боевых конях. Это застава богатырская. Илья Муромец кряжист, могуч. С легкостью держит он в руке «палицу булатную». О его прямоте и честности свидетельствуют добрые крупные черты крестьянского лица. Совсем по-другому выглядит Добрыня. Изысканная украшенность, изящество снаряжения указывают на знатное происхождение героя. Суров и строг его взор, полный справедливости и благородства. Психологиче-

ски сложнее Алеша Попович. Врага побеждает он не столько силой – у него ее не так много, сколько сметливостью да хваткой. Алеша – балагур и весельчак, в правой руке его «гусельки яровчаты». Так в сочетании храбрости и гордости, сметки и ловкости, несгибаемого величия духа воплощена в картине Васнецова богатырская застава Древней Руси. В лаконичном пейзаже ощутимо переданы просторы, необъятность русских полей. «Богатыри» были блестящим завершением периода расцвета творчества художника.

Над фольклорными темами («Баян», 1910 г.; «Спящая царевна», «Царевна-лягушка», обе в 1918 г.; «Царевна Несмеяна», 1914-1926 гг.) Васнецов работал до конца жизни, но прежней силы в этих образах уже не было. Посвятив свою жизнь служению добру и красоте, он не мог без пессимизма, усталости и разочарования принимать «новую» жизнь с ее политическими катаклизмами, революцией и Гражданской войной. Все чаще современники видели художника в Троицкой церкви. Согбенная фигура Виктора Михайловича как бы подтверждала его слова: «Бога надо не выболтать, а выстрадать».

Васнецов скончался 23 июля 1926 г. на 79-м году жизни. После вечернего чая направился он к себе в светелку. Через некоторое время родные услышали, как что-то упало. Художник умер от разрыва сердца, мгновенно, без болезней и страданий. Говорят, так уходит душа, которая ищет Божественную красоту и правду и обретает покой на небесах. Современники только после смерти по достоинству оценили его творчество. В статье, помещенной в «Вестнике знания», писалось о том, что в истории русской живописи роль Васнецова «равноценна и равнозначаща» роли Пушкина в русской поэзии. И в этой оценке нет никакого преувеличения.

Венецианов Алексей Гаврилович (род. в 1780 г. – ум. в 1847 г.)

Живописец, портретист, пейзажист, один из основоположников бытового жанра в русской живописи, автор произведений на тему крестьянской жизни, литератор.

Немного можно отыскать в истории искусства талантливых людей, у которых, как у Венецианова, светлый мир созданных им образов был бы естественным продолжением светлого мира его души. Ведь принято считать, что прекрасные творения писатели и художники создают за счет своих страданий, душевного непокоя и даже нравственных срывов. Алексей же Гаврилович находил в творчестве вдохновение и отдохновение от суетности жизни, подтверждение своей нужности этому неспокойному миру. Но ему было суждено разделить участь почти всех больших художников: современники не смогли оценить глубины его творений, а новые поколения то благополучно его забывали, то обвиняли в слащавости, искусственности, отрыве от жизни. И тем не менее Венецианова следует еще раз «открыть» как самого русского из всех русских живописцев, работавших в первой половине XIX в.

Предки Алексея Гавриловича были греками, осевшими в Нежине, и носили фамилию Венециано. Отец художника, Гаврила Юрьев перебрался в Москву и, записавшись «купцом 2-й гильдии», торговал фруктовыми деревьями, кустами и саженцами. Но в одном из объявлений за 1795 г. он писал, что в его доме «продаются хорошие картины, писанные en pastel, за весьма сходную цену». В ту пору его сыну, появившемуся на свет 18 февраля 1780 г., было всего 15 лет. О детстве Алексея практически ничего неизвестно, есть только сведения о том, что он обучался в одном из московских пансионов, а вот преподавали там живопись или мальчик брал уроки рисования частным образом, так и не выяснено. Одно достоверно – картины писал он, потому что, приехав в Петербург в 1802 г., А. Венецианов сообщил о себе через столичную газету как о «живописце, списывающем предметы пастелем за три часа…» Да и первое дошедшее до нас произведение художника – портрет матери Анны Лукиничны (1801 г.), писанный маслом, – выдает твердую руку, острый глаз и не имеет погрешностей в рисунке, хотя еще близко к парсунному письму. Удивляет только, когда Венецианов успел всему этому

научиться, – ведь работать приходилось урывками: сразу после пансиона он служил в чертежном управлении, затем в лесном департаменте, канцелярии директора почт Д. Трощинского и в Ведомстве государственных имуществ и к 1817 г. дослужился до чина титулярного советника.

Об Академии художеств самоучка мог только мечтать. Но вот копировать картины мастеров в Эрмитаже, «вприглядку» постигать тайны живописи он мог без устали. Правда, какое-то время он учился и, по всей видимости, жил у В.Л. Боровиковского, находившегося на гребне славы, но как произошла их встреча и в какие годы – неизвестно. Да и в отличие от мастера Венецианов предпочитал пастель с ее «смазанностью» контуров и дымчатостью тонов.

В 1808 г. Венецианов попытался выпускать журнал карикатур, но издание было уничтожено по личному указанию Александра I. Гнев вызвал лист «Вельможа», где художник изобразил уродливое существо, почивающее на ложе, в то время когда в его приемной ожидают несчастные: вдова с ребенком, инвалид с медалями. К числу ранних произведений Венецианова относятся портреты А.И. и А.С. Бибиковых (1805-1809 гг.). Успехи молодого живописца были сразу замечены еще и потому, что большинство портретов той поры выполнено пастелью, в технике которой мало работали русские художники. Они лишены какой бы то ни было парадности, отличаются скромностью, простотой. В 1811 г. Венецианов представил на суд академии две работы и за «Автопортрет» был удостоен первого академического звания – «назначенного», а за «Портрет инспектора Академии художеств К.И. Головачевского с тремя учениками» получил звание академика. Столь быстрое и неожиданное признание художника объяснялось исключительно достоинствами его работ. «Автопортрет», написанный в сдержанной гамме оливковых тонов, выделялся среди автопортретов художников той поры особой беспристрастностью, непосредственностью в передаче собственного облика. Но места в академии талантливому художнику не нашлось, и даже несмотря на поддержку весьма влиятельных лиц, он так и не был допущен к преподавательской деятельности, что в принципе могло бы обеспечить ему безбедное существование.

В Отечественную войну 1812 г. Венецианов вместе с И.И. Теребеневым и И.А. Ивановым создавал политические карикатуры на Наполеона, был в числе авторов летучих листков на злобу дня, народных картинок, восхваляющих доблесть крестьян и высмеивающих французоманию русского дворянства. Большинство графических работ художника было выполнено в технике офорта, но Алексей Гаврилович охотно обращался и к литографии, в то время только что изобретенной. И все же с 1812 по 1816 г. Венецианов в основном служил и очень мало занимался живописью. Он размышлял, в каком направлении ему идти дальше. А в 1815 г. в его жизни произошла большая перемена – он женился на девушке из обедневшего дворянского рода Марфе Афанасьевне Азарьевой и неподалеку от усадьбы ее родителей купил в Тверской губернии небольшое имение Сафонково. Поначалу Венецианов бывал там только наездами: в Петербурге его держала служба и созданное декабристами Общество учреждения училищ по методе взаимного обучения. В нем он преподавал рисование и увлекся просвещением народа на всю оставшуюся жизнь, даже написал программу для обучения глухонемых.

Именно в этот период художник определился в творческом направлении. Народная тема впервые была воплощена им в картинах «Капитолина из Тронихи» и «Параня из Сливнева». А утвердиться на этом пути, как ни странно, помог несчастный случай: Алексей Гаврилович сломал руку, жил в деревне и решил, что пора оставить службу и заняться только живописью в окружении жены, двух дочерей и природы. Он быстро сошелся с богатыми и влиятельными соседями – Милюковыми и Путятиными (чьи портреты тоже писал) – и в Петербург теперь только наведывался.

С этих пор его имя стало очень известным: небольшая пастель «Очищение свеклы» (1820 г.) была представлена императору, награждена тысячей рублей и помещена в Бриллиантовой комнате Зимнего дворца. А картина «Гумно» (1821 г.) так понравилась Александру I, что он купил ее в свою коллекцию (а через некоторое время Венецианов был награжден орденом

Св. Владимира 4-й степени и получил постоянное жалованье как императорский живописец). Выдержанная в золотисто-коричневом колорите, она была не только новым словом в жанровой живописи, но и своеобразной «энциклопедией» перспективы (следует сказать, что в обязательное пособие для учащихся «Начальный курс рисования» Сапожников ввел положение перспективы, разработанное Венециановым). Но все же главным в картине было то, что автор впервые воспел духовную красоту и физическую силу русских крестьян, а не легендарных мифических греков и римлян.

Картина «Гумно» ошеломила Петербург избранной темой и открыла собой целую серию произведений на крестьянские темы: «На пашне. Весна», «На жатве. Лето», «Дети в поле», «Жница», «Спящий пастушок», «Вот-те и батькин обед», «Девушка с бураком», «Сенокос» (все в 1820-е гг.). Этим полотном было положено начало целому направлению в живописи, яркими представителями которого стали Крамской, Репин, Суриков, Перов, Васнецов. Венецианов сумел увидеть в лицах крестьян и крестьянок сложные яркие характеры, их достоинство и гордость и передал эти качества с присущей ему поэтичностью. Журналист и основатель первого музея русского искусства П.П. Свиньин писал: «Наконец мы дождались художника, который прекрасный талант свой обратил на изображение одного отечественного, на представление предметов, его окружающих, близких к его сердцу и к нашему… Эти лица, это небо, эти вещи, все это не вымышленное, все взято из самой природы». Да и сама природа на картинах Венецианова исконно русская (а не милая большинству художников той поры романтизированная итальянская) – неоглядная даль, неоглядная ширь, спокойные плавные ритмы равнин, пологие склоны холмов, потоки света, сверкающие золотистые нивы, знойное небо, березы, васильки… Все просто и в этой простоте величественно. Краски светлые и ясные. Неизъяснимый покой и тишина, отсутствие движения – все это складывалось в гимн восхищения простому человеку.

Характерно, что современники упрекали Венецианова за изображение «неизящной» натуры, а последующие поколения корили за ее идеализацию. Давно отмечена специфическая особенность венециановской жанровой живописи: она совершенно бесконфликтна. На его картинах нет ни столкновений, ни проблем, изображения зачастую балансируют на грани между портретом и этнографией. От погружения в «национальную экзотику» работы мастера удерживала удивительная мера благородства и естественной гармонии его героев. Его призванием как художника было не обличение, не бичевание язв общественного строя, а воспевание народа, который выживал при самых тяжких испытаниях. Впоследствии А. Бенуа писал, что в своих лучших картинах Венецианов «прямо приближается к тонкости и гармонии старых голландцев». А как четко и реально выписаны все детали! Большинство искусствоведов признает, что, например, такой цельной по решению цвета и света картины, как «Утро помещицы» (в числе первых приобретена для «Галереи художественных произведений русской школы»), еще не было в русской живописи. Легко увидеть, как, лепя объемную форму предметов, возрождая на плоскости сложную игру света и цвета, создавая живое пространство, кисть мастера двигалась мелкими трепетными движениями, наполняя холст жизненной правдой.

Следует отметить, что в большинстве своих произведений Венецианов не просто изобразил, а воспел обычную деревенскую женщину. Это два варианта сюжета «Жница», «Анисья», «Девушка с теленком», портрет жены, «Крестьянская девушка с котенком» и, наконец, портрет дочери – «Девочка в шляпке». Складу души художника был ближе чистый мир ребенка, женщины-матери, труженицы, хранительницы домашнего очага. Какое-то особое восхищение вызывают у мастера крестьянки, которые выполняют свою работу со сноровкой и «изяществом держащей лук Дианы». И при всей разнице портретируемых типажей их лица – удивительно русские. Фактически художник первым в истории русской живописи запечатлел национальный тип, передал русский характер своих героинь. Руки его женщин почти на всех картинах без

исключения заняты каким-то делом. Мужских образов Васнецов создал мало и при этом отдавал предпочтение мальчишкам и старикам.

Все картины художника убедительно свидетельствовали о том, что Венецианов сознательно стремился к реалистической верности изображения, считая главной задачей живописца «ничего не изображать иначе, как только в натуре, что является повиноваться ей одной без примеси манеры какого бы то ни было художника». Свою манеру рисования Алексей Гаврилович назвал «живописью a la natura», в противовес «живописи a 1a манера», преподаваемой в Академии художеств, и по этому методу, в основе которого лежали перспективные штудии и натурные зарисовки, обучал всех желающих. Через школу Венецианова, которую он создал в 1818 г. в своем имении, прошло более семи десятков учеников из всех сословий. Добрейшей души человек, он возился с ними, хлопотал о материальном обеспечении, многих учил грамоте, устраивал в академию, по себе зная, как труден хлеб «вольного» живописца; несколько человек благодаря ему смогли освободиться от крепостной зависимости. Алексей Гаврилович, несмотря на непризнание в академических кругах, имел авторитет среди художников и многих влиятельных лиц. Может быть, поэтому К. Брюллов именно с Венециановым отправился к «самой большой свинье в торжковских туфлях» – помещику Энгельгардту, хозяину Тараса Шевченко, чтобы освободить из неволи подающего надежды крепостного. Все свое жалованье Алексей Гаврилович тратил на школу, из которой вышли С.К. Зарянко, Ф.И. Игин, Л.К. Плахов, Г.В. Сорока и др., сумевшие перенять у Венецианова непосредственное и чистое чувство художника в пейзажах, натюрмортах, жанровых сценах. Следует сказать, что педагогические идеи Алексея Гавриловича в глазах академии, закостеневшей в своей канонической системе, были чем-то невиданно новым. В этом он опередил свое время: только во второй половине XIX в. знаменитый профессор живописи П. Чистяков включит в процесс преподавания методику Венецианова.

Но Венецианов так и не был допущен к «академическому корыту». Щедро тратя свои душевные силы и все зарабатываемые средства на школу, он практически разорился и был вынужден даже заложить имение, которое по бедности не могло покрыть долгов. Все чаще в письмах художника, особенно после событий 1825 г., стали проскальзывать нотки тоски и уныния. И все чаще в его картинах стали появляться старые люди, написанные с блестящим изяществом: «Старая няня в шлычке», «Пряха», «Причащение умирающей». Пришли болезни: обмороки, приливы крови. Только от отчаяния и безденежья художник взялся писать историческую картину, посвященную Петру I. Но эти темы он не любил, и работа заглохла. Мучило одиночество (любимая жена скончалась в 1831 г.) и сознание того, что дочери-бесприданницы не смогут найти себе мужей.

В редкие дни возврата душевного покоя Венецианов создавал произведения, близкие по силе расцвету творчества: «Девушка в платке», «Крестьянская девушка за вышиванием», «Крестьянка с васильками». Он даже обратился к обнаженной натуре, но в цикле картин конца 1830 – начала 1840 гг. лучшей оказалась первая – «Купальщицы». Несмотря на прогрессирующую болезнь, Венецианов взялся за большой заказ для церкви в Твери: образа 20 святых и запрестольный образ. Сделав эскизы, он направился в город для утверждения их. Зимний день 4 декабря 1847 г. выдался на удивление морозным. На крутом спуске тройка понесла, кучер предусмотрительно вывалился в снег, а Алексей Гаврилович зачем-то решил перехватить вожжи, и его выбросило на обледенелую дорогу. Врача поблизости не оказалось, и Венецианов скончался. Смерть его прошла почти незамеченной…

Верещагин Василий Васильевич (род. в 1842 г. – ум. в 1904 г.)

Выдающийся русский художник-баталист, собиратель памятников этнографии декоративно-прикладного искусства, создатель жанра этнографической живописи. Участник многочисленных выставок в России, Европе и Америке. Почетный член Сербского научного общества. Обладатель почетных наград: Малой серебряной медали Академии художеств; ордена Святого Георгия 4-й степени. Автор нескольких повестей, очерков и воспоминаний.

Творчество и жизнь тогда можно считать состоявшимися, когда они оставляют след в сердцах людей. Это в полной мере относится к Василию Верещагину. Он первым из баталистов начал смотреть на войну не как на цепь зрелищных героических операций, а как на философскую проблему. Художник не просто показывал военные действия, а размышлял о глубинных корнях этой величайшей в мире несправедливости. Он говорил о своем творчестве: «Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в ее защиту разные аргументы – религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок».

Родился будущий художник в Череповце в семье помещика-крепостника. В двухэтажном деревянном особняке, где он появился на свет, сейчас находится Мемориальный музей Верещагиных. Отец Василия, предводитель уездного дворянства, был домоседом. А мать знала французский язык лучше русского. Сам Верещагин писал о своих родителях: «Отец был не блестящ, с довольно мещанским умом и нравственностью, не блестящ, но и не глуп. Мать полутатарка, по бабушке Жеребцова, была в молодости красива и всегда очень неглупа, нервна и в последние годы страшно болезненна».

Василий был вторым из восьми детей. Его старший брат Николай (1839-1907 гг.) известен как основатель первых русских сыроварен и маслобоек. Ему же принадлежала идея создания знаменитого «вологодского» масла.

Василий получил так называемое домашнее воспитание. С пяти-шести лет его учила мать, затем ее сменил немец-гувернер и, наконец, сын местного священника. В детстве огромное впечатление производили на мальчика лубочные картинки, портреты Суворова, Багратиона, Кутузова, литографии и гравюры. Позже Верещагин вспоминал: «Я дивился хорошей игре на фортепьяно или пению, но перед картиною млел, терялся!»

По традиции молодому человеку из дворянской среды следовало избрать военную или дипломатическую карьеру, и потому родители определили мальчика в Александровский малолетний, а после его окончания – в Петербургский морской кадетский корпус. Здесь Василий всерьез увлекся рисованием и посвящал ему все свободное от занятий время. Поначалу он брал уроки у художника Седлецкого, а с 1858 г. стал посещать рисовальные классы при Обществе поощрения художников, где проявил замечательные способности. И хотя в 1860 г. блестяще окончившего учебу Верещагина произвели в гардемарины флота, он решительно отказался от карьеры морского офицера и выбрал профессию художника. Ни требования родителей, считавших занятие искусством недостойным их сословного положения и переставших оказывать сыну материальную помощь, ни возражения Морского министерства, желавшего сохранить за собой талантливого офицера, не помогли. Пробыв не более месяца на службе, юноша вышел в отставку и поступил в Петербургскую академию художеств.

В годы учебы он много читал, делал иллюстрации, в частности к «Герою нашего времени» М. Лермонтова, пробовал заниматься литературным творчеством. Под влиянием профессора А.Е. Бейдемана Василий все более становился убежденным сторонником реалистического искусства, и академическая система обучения с ее нормативностью и традиционностью тяготила молодого художника. Хотя Верещагин и получил одобрение совета академии за исполненную в духе классицизма картину «Избиение женихов Пенелопы возвратившимся Улиссом», неудовлетворенный работой, он разрезал и сжег свою композицию, «чтобы никогда не возвращаться к этой чепухе», как сам выразился.

Официально оставаясь в академии до 1865 г., фактически художник покинул ее стены гораздо раньше. В 1863 г. он оставил занятия в классах и уехал на Кавказ, чтобы «на свободе и просторе на интересных предметах учиться». Здесь он пришел к выводу, что непосредственная работа с натуры и правдивое изображение действительности будут способствовать получению знаний и навыков в рисовании значительно лучше, чем занятия в академии.

По возвращении Верещагин поселился во Франции и поступил в Париже в Школу изящных искусств, где занимался в мастерской Ж.Л. Жерома. Но через год вновь отправился в путешествие по Кавказу и некоторое время в Тифлисе преподавал рисование в одном из женских учебных заведений. Из этой поездки он привез множество рисунков бытовых сцен, предметов обихода, пейзажей и несколько этюдов масляными красками. В Парижском салоне 1866 г. он впервые выставил одну из своих картин.

Несмотря на нелюбовь к военной службе, именно с ней оказались неразрывно связаны жизнь и искусство Верещагина. В 1867-1868 гг. он принимал участие в военных столкновениях в Туркестане, «потому, что хотел узнать, что такое истинная война, о которой много читал и слышал…» В 1869-1870 гг. художник вновь путешествовал по этой своеобразной стране, знакомился с нравами и обычаями феодального Востока. Невзирая на военную обстановку и связанные с нею трудности, он находил время для занятий искусством. Рисунки и этюды тех лет, где были тесно переплетены мирная жизнь и военные сцены, легли в основу его знаменитой «туркестанской серии». В таких известных полотнах, как «Опиумоеды» (1868 г.), «Богатый киргизский охотник с соколом» (1871 г.), «Двери Тимура (Тамерлана)» (1872-1873 гг.), «Узбекская женщина в Ташкенте» (1873 г.) и других, раскрыты своеобразие и красота народных типов и памятников зодчества Средней Азии. Современному зрителю эти произведения кажутся кадрами из документальных фильмов или удачными фотографиями – так скрупулезно и бесстрастно выписаны архитектурные подробности ландшафтов и одежды персонажей.

Однако центральное место в этой серии занимают все же батальные полотна. Именно они имели большой успех и в России, и за рубежом, определив основное направление творчества Верещагина. Но уже в самых ранних картинах этой тематики ясно видна их антивоенная направленность. Верещагин первый среди художников-баталистов показал, что война «лишь 10% победы и 90% страшных увечий, холода, голода, жестокого отчаяния и смерти». «Из Туркестана он воротился живописцем войны и потрясающих трагедий, живописцем такого склада, какого прежде еще никто не видывал и не слыхивал ни у нас, ни в Европе», – писал о художнике известный русский критик В.В. Стасов. Как беспощадно горьки его работы «После удачи (Победители)» (1868 г.), «Забытый» (1871 г.), «Смертельно раненный» (1873 г.) и др. Интересно, что композитор М. Мусоргский после одной из верещагинских выставок написал на слова А. Голенищева-Кутузова балладу «Забытый», которую можно считать своеобразной иллюстрацией к одноименной картине.

Туркестанский цикл завершает знаменитый «Апофеоз войны» (1871-1872 гг.), имеющий глубокое символическое значение. Среди выжженной пустыни возвышается пирамида из человеческих черепов. Над ней кружит воронье. На заднем плане – разрушенный город, засохшие деревья. Картину можно считать исторической: такие устрашающие пирамиды сооружал в знак своего могущества среднеазиатский полководец Тимур (Тамерлан). Однако не раз видевший смерть и страдания Верещагин выносит из череды кровавых сражений мысль о бессмысленности взаимного уничтожения, которым является любая война. И как художник-философ он вкладывает в свою картину более общий смысл, добавив к названию: «Посвящается всем великим завоевателям, прошлым, настоящим и будущим».

Вся коллекция туркестанских картин была выставлена Верещагиным в Лондоне в 1873 г. и произвела сильное впечатление. Через год ее увидел и Петербург. Ввиду толков и обвинений в тенденциозности Верещагин снял с выставки и уничтожил три картины из этой замечательной коллекции: «Окружили – преследуют», «Забытый» и «Вошли».

В 1874-1876 и 1882-1883 гг. Василий Васильевич совершил две поездки в Индию, где внимательно изучал жизнь страны, ее природу, быт и культуру. Не раз во время этих путешествий он находился в смертельной опасности, замерзал, тонул, болел лихорадкой, но твердая вера в то, что художник может создавать картины только тогда, когда хорошо знает изображаемый предмет, вновь и вновь толкала его в самую гущу событий. Результатом этих путешествий явилось более ста пятидесяти этюдов, в которых оживало великое прошлое Индии: древние храмы, роскошные дворцы, величественные гробницы. Стоит вспомнить хотя бы этюд «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874-1876 гг.), передающий все великолепие древнего памятника архитектуры, его удивительную ажурность, прозрачность и солнечность воздуха.

Ряд картин Верещагин решил посвятить истории захвата и ограбления этой древней страны англичанами. У него возник замысел создания большой живописной поэмы, которая должна была рассказать об исторической судьбе Индии, о превращении ее, могущественной и независимой, в колонию Великобритании. Однако начавшаяся русско-турецкая война нарушила планы художника.

Во время первого путешествия в Индию Верещагин получил известие, что Петербургская императорская академия художеств избрала его своим профессором. Но, будучи принципиальным противником всевозможных наград и титулов, Верещагин публично отказался от этого звания – так же, как не захотел принять золотую саблю «За храбрость», которой был награжден в 1878 г. на завершающем этапе русско-турецкой войны. Исключением из этого правила явился офицерский Георгий – орден Святого Георгия 4-й степени, который был вручен художнику за участие в обороне Самарканда в 1868 г. Второе и последнее исключение Верещагин сделал для Сербского научного общества, ответив согласием на избрание его в феврале 1883 г. почетным членом.

В русско-турецкую кампанию 1877-1878 гг. художник – на фронте. Участвуя в самых важных сражениях, он был ранен, долго лежал в госпитале и едва не умер. Где-то на этой войне был убит шальной пулей Сергей Верещагин, родной брат Василия, а Александр, другой брат, еще долго был связан с военной службой. Желая «…видеть большую войну и представить ее потом на полотне не такою, какою она по традициям представляется, а такою, какая она есть в действительности…», Верещагин делает наброски прямо на местах событий, под огнем противника. На их основе в период с 1877 по 1881 г. он создает «балканскую серию», картины которой не только правдиво воспроизводят будни войны, но и напоминают о фатальных просчетах командования и о страшной цене, которую заплатили русские за освобождение болгар от османского ига. Особенно впечатляет полотно «Побежденные. Панихида» (1878 – 1879 гг.), на котором под пасмурным небом расстилается целое поле солдатских трупов. К числу лучших произведений этого цикла относится триптих «На Шипке все спокойно!» (1878-1879 гг.), носящий откровенно обличительный характер. Уже в самом названии его заключена горькая ирония: «спокойствие», о котором докладывалось в рапортах верховному командованию, для солдат оборачивалось трагедией. Таково одно из полотен триптиха – «Забытый» (тема, уже звучавшая в «туркестанской серии»), где изображен замерзший на посту во время метели солдат: войска отступили, а ему «забыли» передать приказ об отступлении.

Объективная трактовка военных действий, естественно, не могла нравиться правительству и армейскому командованию. Верещагина обвиняли в том, что он как бы специально подыскивает страшные, отталкивающие сюжеты, что его картины не патриотичны. А он писал В. Стасову: «Я слишком близко принимаю к сердцу то, что пишу; выплакиваю (буквально) горе каждого раненого и убитого».

В 1884-1885 гг. Верещагин написал «трилогию казней». В ней представлена историческая ретроспекция различных видов казни, начиная с «Распятия на кресте во времена владычества римлян» и «Английской казни в Индии» и кончая «Казнью заговорщиков в России», где изображена сцена повешения народников-террористов. Кроме этой мрачной серии, будучи в Сирии и Палестине (1883-1884 гг.), художник создал ряд картин на сюжеты из Нового Завета. Написанные им иконы до сих пор украшают белый мраморный иконостас церкви Святой Марии Магдалины в Гефсимании. Увы, в России было запрещено демонстрировать все эти картины. Семья художника бедствовала. Зато за границей успех верещагинских выставок был порой просто грандиозным. В 1879-1880 гг. он выставлял индийскую и болгарскую коллекции в главнейших городах Европы (и только в 1883 г. – в Москве и Петербурге). В 1885-1888 гг. были выставлены палестинские картины в Вене, Берлине, Лейпциге и Нью-Йорке.

С 1887 по 1901 г. Верещагин работал над серией из двадцати полотен, посвященных Отечественной войне 1812 г. Она слагалась из двух частей. Первая была названа художником «Наполеон в России»: «Наполеон на Бородинских высотах» (1897 г.), «Сквозь пожар» (1899-1900 гг.), «На большой дороге. Отступление и бегство» (1887-1895 гг.) и др., в которых он показал истинное лицо французского императора, лишив его «пьедестала героя, на который он вознесен». Работы второй части, озаглавленной «Старый партизан», рассказывали о проявлениях великого национального духа русского народа, его самоотверженности и героизме в борьбе с врагом («Не замай – дай подойти!», 1887-1895 гг. и др.). Одновременно с картинами Василий Васильевич писал и книгу о тех событиях.

Весной 1894 г. Верещагин осуществил давно задуманную поездку на «самый север» России, где «хорошо, спокойно, пахнет стариною и люди истые, крепкие…» По пути в Архангельск в поисках памятников старины художник делал частые остановки, совершал поездки в глухие труднодоступные места, занося в дневник свои впечатления, создавая этюды и зарисовки. Он знакомился с жизнью и бытом народа, записывал песни, интересные обороты разговорной речи северян, их пословицы и поговорки, приобретал предметы народного костюма. Свои впечатления он описал в вышедших в 1895 г. книгах «На Северной Двине. По деревянным церквам» и

«Иллюстрированные автобиографии нескольких незамечательных русских людей». Результатом этой поездки явилась серия рисунков и этюдов с изображениями памятников старинного деревянного зодчества, северной природы и простых русских людей.

В январе 1896 г. в Петербурге открылась выставка картин В.В. Верещагина, на которой экспонировались и его работы, выполненные во время путешествия по Северной Двине. Она побывала затем в Харькове, Киеве, Одессе, Париже, Берлине, Дрездене, Вене, Праге, Будапеште и Лондоне. Лучшие пять картин северной серии приобрел в том же 1896 г. П.М. Третьяков.

Художник не прекращал путешествовать и в последние годы своей жизни. В конце 1880-х – начале 1900-х гг. он трижды был в Америке, в 1901 и 1902 гг. – на Филиппинах и Кубе, где по горячим следам создал серию картин, посвященных испано-американской войне 1898-1899 гг., в 1903 г. – в Японии, впечатления от которой отразились в ряде этюдов, дающих представление о своеобразии ее архитектуры и национальных обычаев.

В начале XX в. кандидатуру Верещагина выдвинули на соискание Нобелевской премии. И это после того, как в 1900 г. его картины о войне 1812 г. не были допущены на Всемирную выставку в Париже, как будто бы оскорбляющие национальную гордость французов. Премию Верещагину не дали.

В 1902 г., в год 90-летия победы над наполеоновской армией, выставка его работ снова экспонировалась в США. Но положение художника было настолько плачевным, что он задумал распродать свои уникальные полотна на аукционе. И только тогда Николай II решился наконец приобрести их в фонд казны.

Русско-японская война застала шестидесятидвухлетнего художника за работой над новыми композициями, но он все оставил и, пообещав жене и трем детям не рисковать, «полетел» на Дальний Восток, чтобы еще раз изобразить войну, поведать людям правду о ней. На флагманском корабле адмирала С.О. Макарова «Петропавловск» он вышел в море, чтобы запечатлеть боевое сражение. Освещенный утренним солнцем броненосец медленно двигался в двух милях от берегов Порт-Артура. Внезапно над правым его бортом высоко в небо поднялся столб черного дыма и раздался двойной взрыв. Корма вышла из воды, и огромный корабль исчез с поверхности моря. Броненосец наткнулся на поставленную японцами минную банку, взорвались находившиеся в трюме заградительные мины и котлы. Вместе с сотнями моряков погибли два замечательных, талантливых человека – адмирал и художник… Свидетель катастрофы «Петропавловска» капитан Н.М. Яковлев, чудом уцелевший во время взрыва, рассказывал, что до последнего момента видел Верещагина с альбомом.

Необыкновенный художник и отважный человек, любознательный и пытливый мастер, Верещагин посвятил свой талант изображению баталий, чтобы посредством живописи показать античеловеческую сущность войны. Спустя более ста лет искусство Верещагина не только не утратило своей актуальности, его полотна звучат с новой силой, напоминая о ценности жизни, о красоте и многообразии окружающего мира и населяющих его народов.

Вишняков Иван Яковлевич (род. в 1699 г. – ум в 1761 г.)

Знаменитый русский художник-портретист, монументалист, декоратор, один из представителей светского портрета в стиле рококо. Руководитель Живописной команды Канцелярии от строений (1739-1761 гг.).

И.Я. Вишнякова искусствоведы называют «загадочным мастером XVIII в.», и не только потому, что о его жизни и творчестве мало сведений, а еще в связи с тем, что огромное наследие художника из монументальных, декоративных работ и портретов представляет собой грустный номинальный перечень названий. От многочисленных произведений мастера, который с пятнадцати лет и до самой смерти не знал ни дня отдыха, сохранились только десять портретов, «домалеванных» и реставрированных.

Творческая судьба этого талантливого живописца, родившегося в 1699 г. в Москве в семье «Императорского Величества шатерных дел мастера» Якова Вишнякова, поистине трагична. В 1714 г. он был «отпущен от отца своего в Санкт-Петербург», где обучался «лаковому», а затем «живописному делу» у мастера Оружейной палаты В.Г. Грузинца, а после учебы, в 1727 г., его направили в Канцелярию от строений в звании «живописного подмастерья». Здесь под началом руководителя Живописной команды Андрея Матвеева Иван формировался как художник-монументалист, тесно сотрудничая с архитекторами, резчиками и скульпторами – всеми теми мастерами, которые создали декоративный стиль того периода, основанный на синтезе русского барокко и рококо. Но еще в конце 20-х гг. началась совместная творческая деятельность Вишнякова и марсельского «живописного дела профессора» Луи Каравака (Карававкка). С 1727 г. он официально стал его учеником, так как иноземный мастер засвидетельствовал его умение «изрядно писать персоны с натурального». И хотя Иван великолепно справлялся с работами самостоятельно, делал ли он копии или сам «писал персоны Его Императорского Величества Петра I» и другие портреты, выполнял массу декоративных и реставрационных работ, до 1739 г. он числился в подмастерьях. В этот год, после смерти А. Матвеева, Вишняков стал мастером и принял руководство над Живописной командой. Дальнейшее его продвижение было довольно значительным. Он получил одно за другим звания прапорщика (1741 г.) и капитана (1742 г.), был возведен в ранг коллежского асессора, став таким образом дворянином (1745 г.), а в 1752 г. пожалован чином надворного советника и приведен к присяге.

Можно только удивляться тем объемам работ, которые легли на плечи Ивана Яковлевича. Высокое профессиональное мастерство обеспечивало ему еще бóльшую нагрузку, и живописная «служба» больше походила на военную: приказали, значит, надо срочно сделать самому или обеспечить исполнителями. Кажется, можно было утонуть в ворохе высочайших указов, счетов и отчетов. А ведь Вишняков не только руководил всеми живописными работами в Петербурге, Москве и в загородных резиденциях двора, он и непосредственно в них участвовал. Художник работал в тесном контакте с зодчими В.В. Растрелли, М.Г. Земцовым и декоратором Дж. Валериани, участвовал в бесконечных перестройках, реставрациях и новом строительстве Зимнего, Летнего и Аничкового дворцов, Триумфальных ворот в Москве, Петропавловского собора, оперных домов, Петергофского и Царскосельского дворцов.

Роспись дворцовых интерьеров, создание образов для Троицкого собора и церкви Симеона и Анны, личные заказы императрицы Елизаветы Петровны перемежаются у Вишнякова с необходимостью мыть и чистить старые холсты, совместно с резчиками золотить «каймы» плафонов и люстры, сооружать декорации, переставлять рамы, надшивать холсты и одновременно выступать экспертом и консультантом по многочисленным живописным произведениям, следить за чистотой иконографии царствующих особ, чтобы не искажались их лики.

Иван Яковлевич при его даровании расходовал свои творческие силы на массу второстепенных работ. А ведь была еще большая семья: престарелая мать Акулина Ануфриевна, три сына от первого брака, вторая жена Марья Федоровна, родившая трех сыновей и дочь. Загруженный делами, он успевал заботиться об их судьбе и образовании, особенно об одаренном старшем Иване: хлопотал о его «живописном ученичестве в Канцелярии от строений и обучении итальянскому языку в надежде на заграничное пенсионерство». Поездка в Италию не была дозволена, но Иван и его младший брат Александр стали хорошими живописцами. С 1753 г. старший сын принимал непосредственное участие во всех работах отца и принял на себя руководство Живописной командой после его смерти 8 августа 1761 г.

За четверть века, проведенного во главе Живописной команды Канцелярии от строений, художником была создана целая школа, которая может быть по праву названа «школой И.Я. Вишнякова». Система обучения, разработанная А. Матвеевым и совершенствованная Иваном Яковлевичем, легла в основу принципов преподавания в Академии художеств. Живописцы Г. Молчанов, И. Вельский, А. Антропов, иконописец М. Колокольников и десятки менее знаменитых художников были учениками этого замечательного педагога и заботливого наставника.

С годами Иван Яковлевич все больше тяготел к религиозной живописи и даже отстаивал свое право не только контролировать, но и писать иконостас для Андреевского собора в Киеве (икона Богоматери с младенцем, образ Св. апостола Андрея Первозванного, 1750-1753 гг.). До самой смерти работал он над иконами большой церкви Зимнего дворца (1761 г.). Но портрет, который в русском искусстве был проверкой на высшую ступень живописного мастерства, остался ведущим жанром в творчестве Вишнякова. О первых его опытах как портретиста (портреты детей Ягожинского, герцога и герцогини Курляндских) трудно судить, так как они бесследно исчезли во времени, как и все декоративные работы. Но и сохранившихся вполне достаточно, чтобы понять, каким прекрасным мастером он был. В его портретах, особенно детских, отразился дух русского рокайльного искусства, но в них нет бездушности, фривольности, наружной слащавости и галантности, присущих западному рококо. Вишняков не прошел «академической выучки», в совершенстве не знал анатомии. Тело и фон для него – это не характеристика человека, и потому он пишет фигуры безукоризненно задрапированными, плоско и схематично. Но лица в портретах пронизаны теплотой и душевностью, в них есть «особая интимность и непритязательность», обаяние и цельность образа. Органичное соединение парусности, декоративной парадности и внешней статичности создают удивительный эффект, на фоне которого внутренний мир человека царствует над нарочитой скованностью фигуры.

Безупречный «глаз» художника и безукоризненный вкус вывели Вишнякова в ряд лучших портретистов того времени. Недаром он был допущен не только копировать, но и писать портреты царствующих особ («Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье», 1740-1741 гг.; «Портрет Елизаветы Петровны» для Сенатского зала, 2,55х1,80 м, 1743 г.), а затем «тиражировать» их для многочисленных дворцов, государственных учреждений и частных высокопоставленных лиц.

Художнику нравилась декоративная роскошь парадных нарядов его эпохи, их театральность и праздничность. С восхищением он передает вещность и предметность мира, тщательно, с любовью выписывает ткани со сложными узорами, кружева и украшения и как мастер-декоратор создает исключительную цветовую гамму. И хотя узор словно наложен поверх негнущихся складок одежды, он осязаем и напоминает, по словам искусствоведа Т.В. Ильиной, «поле роскошной древнерусской миниатюры XVII в. или растительный орнамент фрески того времени». А над всем этим богатством вещного мира смотрят и дышат лица людей. И среди них (кроме императорских особ) нет ни одного выдающегося государственного деятеля, как это было принято в петровское время. Чета Николая и Ксении Тишининых (1755 г.) – помещики, Михаил Яковлев – сын знаменитого капиталиста, владельца сибирских железных

дорог (парный портрет с супругой Степанидой, 1756 г.), М.С. Бегичев (1757 г.) – артиллерийский инженер, И.Н. Коцарев – представитель Комнатной конторы. И это стремление изображать ничем не прославившихся людей, раскрывать перед зрителем особое, личное пристрастие к обычному человеку стало несомненным новаторством художника в русском искусстве.

Как ни одному художнику его времени, Вишнякову удавались детские портреты. За скованной условностью парадных портретов мы видим серьезное и уважительное отношение к миру ребенка, отличному всеми чувствами и переживаниями от мира взрослых («Портрет цесаревны Натальи Алексеевны», 1750 г.; «Портрет Вильгельма Георга Фермора», вторая половина 1750-х гг.; «Портрет Н.Ф. Голицына», 1760 г.). Репрезентативный портрет Василия Драгана (1745 г.) написан по случаю возведения его в кавалер-пажи. Здесь все, как у взрослых: позы, жест, парадный костюм с дорогим серебряным шитьем, черная треуголка и даже шпага. Видно, как трудно выстоять ребенку сеанс позирования, и он с трудом сдерживает улыбку и желание убежать. Шести-восьмилетний мальчик с живым, веселым взглядом широко открытых глаз простодушен и непринужден. И удивительно сочная и материальная живопись Вишнякова превосходно сочетается с задорным темпераментом ребенка.

Словно дивный цветок неземной красоты, расцветает над великолепным муаровым платьем нежное девичье личико Сары Фермор (1749 г.). Скованность тела, непропорционально удлиненные лилейные руки, придающие портрету изысканную красоту текучих линий, изящные жесты, декоративная трактовка асимметричного пейзажа с двумя тоненькими деревцами – все настраивает зрителя на высокий поэтический лад, высвобождает из тесных рамок материального светлое духовное начало. Не по возрасту серьезное, грустное, задумчивое лицо десятилетней дочери начальника Канцелярии от строений, ее тонкая шейка изображены с большим лиризмом, неповторимой чистотой и пленительностью. И как в портрете В. Драгана, колорит одежды служит дополнительным аккордом к ее ранимому внутреннему миру. Этот изысканный серо-зеленовато-голубой цвет платья, как и лицо девочки, покоряет красотой и выразительностью. И если бы волею судьбы Вишняков, расходовавший свои жизненные и творческие силы на тысячи мелочей, создал бы только очаровательный образ Сары Фермор, то лишь за один этот портрет его могли бы считать «символом всего русского искусства XVIII века».

Врубель Михаил Александрович (род. в 1856 г. – ум. в 1910 г.)

Выдающийся русский живописец, мастер монументальных росписей, театрально-декоративной и прикладной живописи, скульптуры и графики.

Воображение М.А. Врубеля создало образы удивительной притягательности. Достаточно вспомнить его Царевну-Лебедь, Пана, Богатыря и, конечно, разноликого Демона, прошедшего через все творчество художника. С первого взгляда они поражают своей красочностью, внутренней силой, напряженностью, непостижимой тайной. Сила впечатления от картин живописца так велика, что и сам он представляется человеком очень страстным, могучим, импульсивным. На самом деле Врубель имел хрупкое телосложение, утонченные черты, спокойный и уравновешенный характер. Он был мягким и деликатным. Иногда мог вспылить, но очень быстро отходил. Его жена, Н. Забела, вспоминала: «В Михаиле Александровиче я каждый день нахожу новые достоинства: во-первых, он необыкновенно кроткий и добрый, просто трогательный, кроме того, мне всегда с ним весело и удивительно легко».

С детства болезненный (ходить начал с трех лет, страдал головными болями), Миша не любил шумных занятий, его больше привлекали книги, музыка, собственный мир грез и фантазий. В нем было то, что уместно назвать украинским словом «шляхетність» – тонкий ум, впечатлительность, образованность, безукоризненность в облике и манерах. В юности благодаря этим качествам он был любимцем барышень. В зрелые годы располагал к себе людей тем, что умел слушать, вглядываться и вдумываться.

В семье Врубель воспитывались и поддерживались именно такие отношения, правила и увлечения. Отец, Александр Михайлович, по роду службы – военный юрист, был выходцем из Польши. Мать, Анна Григорьевна, умерла, когда Мишеньке не было и трех лет. С 1863 г. заботу о четверых чужих детях взяла на себя вторая жена Александра Михайловича – Елизавета Христиновна, женщина образованная, хорошая пианистка. Увлечение Миши рисованием, начавшееся в пять-шесть лет, очень приветствовали, старались его развивать, хотя строгой системы в художественном образовании мальчика не было из-за частых переездов в места службы отца. С восьми лет он посещал рисовальную школу при петербургском Обществе поощрения худо-

жеств, через год в Саратове начал брать уроки у гимназического учителя. Его водили в галереи и на выставки. Миша был очень способным учеником, имел превосходную зрительную память. В десять лет он поразил своих домашних тем, что, посмотрев два раза репродукцию с картины «Страшный суд» Микеланджело, воспроизвел сюжет во всех деталях.

Путь М. Врубеля в искусстве сложен и трагичен, как и его человеческая судьба. Поначалу его занятия не выходили за рамки увлечения, которое полагалось иметь образованному человеку. Окончив гимназию, он приезжает из Одессы в Петербург, поступает в университет, чтобы стать юристом и по примеру отца делать военную карьеру. Живопись была просто развлечением и отдыхом; так появились иллюстрации к произведениям Тургенева, Толстого, Достоевского, Гете, Шекспира, а также бытовые зарисовки, портреты друзей и близких. Конечно же, молодой человек с пытливым умом и любовью к искусству жадно впитывал впечатления петербургской жизни. В университете сразу же увлекся философией, Канта изучал по оригинальным произведениям и в жизни руководствовался его идеей превосходства долга над всеми благами.

Наверное, из чувства долга он все-таки закончил учебу и даже два года «отбывал воинскую повинность», но в 1880 г. оставил службу и поступил в Академию художеств. Еще на последнем курсе университета он посещал вечерние курсы академии, почувствовав несомненную пользу для себя от ее дисциплинирующей науки, приобщения к традиционной живописи, классике, тайнам рисунка и композиции. Больше противиться своему предназначению он не мог.

Будучи уже зрелым человеком с устоявшимися взглядами, М. Врубель критически воспринимал академический курс. Он работал жадно, много, поражал педагогов трудоспособностью, но при этом не был слепым подражателем. «Говорят, школа забила талант, – писал он своей любимой сестре Анне. – Но я нашел заросшую тропинку к себе».

Третий год обучения стал для молодого художника решающим. Он попал в класс к профессору Чистякову, который ценил в учениках именно стремление к индивидуальности. «Чистяковцы» были группкой дерзающих талантов, отдающих предпочтение занятиям, которые не очень увлекали остальных, например акварели, где требовалась виртуозная техника. Здесь Врубель знакомится с Репиным, очень сближается с Серовым.

Первая самостоятельная работа «Натурщица в обстановке Ренессанса» послужила отправной точкой в творчестве Врубеля. Она высветила его увлеченность искусством Возрождения, стремление к праздничности, которое он сохранил в дальнейшем, а также направление поисков особой техники письма. По собственному определению, его тогда «иссушила горячка желания достичь совершенства».

К последнему году обучения он если и не достиг желаемого, то во многом преуспел и, почувствовав, что ему тесно в рамках программы, однажды даже заявил, что в академии можно закиснуть. И судьба как будто пошла навстречу его желанию – поскорее вырваться в свободный полет. Она свела его с профессором А.В. Праховым – знатоком и энтузиастом изучения и восстановления памятников древнерусского зодчества. В то время он занимался реставрацией киевских соборов и церквей, где обнаружил остатки фресок XII столетия. Деньги на эти работы выделялись небольшие, поэтому заинтересовать известных живописцев – Васнецова, Сурикова, Поленова, Репина – ему не удалось. Пришлось искать среди молодых. П. Чистяков порекомендовал Прахову никому не известного Врубеля. Ознакомившись с его небольшим творческим багажом, Адриан Викторович пригласил художника в Киев руководить группой реставраторов, в основном учеников единственной тамошней рисовальной школы Н. Мурашко. Оценка профессора была очень высока; он «сразу убедился, что имеет дело с выдающимся талантом, превосходным рисовальщиком, а главное – стилистом, хорошо понимающим античный мир и могущим, при некотором руководстве, отлично справиться с византийским стилем», – писал в своих воспоминаниях сын А.В. Прахова, известный искусствовед Н. Прахов.

Начало киевского периода (1884-1889 гг.) было для Михаила Врубеля самым счастливым временем. Молодость, настоящая работа, вера в будущее окрыляли его, временами даже опьяняли. Семья Праховых приняла его как родного, но постепенно он стал разочаровывать своих друзей несобранностью и непоследовательностью, «рассеянным образом жизни», как назвал его новые привычки отец, навестивший сына в Киеве. На беду, Врубель трепетно и безнадежно полюбил жену своего благодетеля Эмилию Львовну Прахову, дарил ей свои работы, писал с нее Богоматерь и вложил в этот образ такое чувство, которое позволило считать его высшим достижением художника в изображении святых ликов. Он уезжал в Италию, чтобы забыться. Там с головой окунулся в работу, в постижение колорита произведений венецианского Возрождения, а по возвращении сделал в этом ключе вдохновенные образы Священного Писания.

Высочайшее духовное и физическое напряжение сделало художника нервным, его мучили приступы мигрени. Он начал пить, увлекаться женщинами, небрежно относиться к своим работам – мог изорвать готовую картину, поверх законченной написать другую. Некоторое время жил в неотапливаемой комнатке, почти без мебели, плохо одевался, что совершенно не было похоже на прежнего Врубеля. Но очень много писал. Подчиняясь импульсу, делал многие зарисовки в блокнотике, который всегда был при нем, или на любом клочке бумаги. Однако при всей одержимости не мог сконцентрироваться на главном.

И тем не менее талант монументалиста позволял начинающему живописцу расписывать стену Кирилловской церкви без предварительной прорисовки, наставлять и подправлять артельщиков, удивлять своими находками специалистов и меценатов. У него были все основания претендовать на работы во Владимирском соборе, поэтому в течение двух лет художник создал большое количество набросков и эскизов. Они обладают бесспорными художественными достоинствами, а «Надгробный плач» и «Воскресение» поставили его в один ряд с А. Ивановым по близости к искусству Возрождения и реализму в подаче библейских сюжетов. Однако слишком нетрадиционная трактовка и отсутствие прежних покровителей лишили Врубеля возможности воплотить свои замыслы. От созданного им в соборе остались лишь орнаменты, а почти готовую роспись переписала заново другая рука (пригласили Сведомского), причем значительно ниже по уровню.

Полосу лишений, копеечных заработков и непризнания М. Врубель переносил с достоинством. «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня», – писал он сестре. Очевидно, муки творчества необходимы художнику, чтобы стать мастером.

Именно в это время, в середине 80-х гг., в творчестве Врубеля возник Демон. Надо сказать, что «демоническое» привлекало его внимание всегда, он обращался к Гамлету и Офелии, Фаусту и Мефистофелю, Раскольникову и Ивану Карамазову, погружался в сказочный, ирреальный мир, где противостоят Добро и Зло, и выплескивал в красках его тревожные образы. Своего Демона он трактовал не как исчадие ада, а как олицетворение мятущегося человеческого духа, который ищет примирения обуревающих его страстей, стремится познать мир и не находит ответа на свои вопросы ни на земле, ни на небе. Художник впадал в мистицизм, но был уверен, что Демон «составит имя» своему создателю. И оказался прав.

Наверное, Демон был не только воплощением душевных мук художника, но и началом его душевной болезни. Первым серьезным сигналом ее послужил такой случай. Врубель пришел однажды к Праховым в очень подавленном состоянии и сказал, что ему необходимо ехать в Харьков на похороны отца. Взял денег взаймы и ушел. Но чуть ли не на следующий день якобы умерший А.М. Врубель явился к ним, чтобы справиться о сыне. Знакомый доктор подробно расспросил о поведении молодого человека, о его здоровье и безошибочно назвал диагноз, обрисовав печальное будущее.

Но тогда до него было еще далеко. Тридцатилетний Врубель верил в свои силы и стремился к успеху. В 1889 г. по совету Серова и Васнецова он приехал в Москву, где кипела культурная жизнь. Его признали собратья по ремеслу, познакомили с незаурядным человеком

и меценатом С.И. Мамонтовым. Тот пригласил Врубеля к себе жить, стал первым и постоянным заказчиком. В богатой купеческой столице художник начал зарабатывать, мог дать простор своему творчеству. Чем только он ни увлекался! Иллюстрировал юбилейное – к 50-летию гибели поэта – издание Лермонтова, а позже и Пушкина. Интересно, что из 13 работ бóльшая часть посвящалась любимому «Демону» и по исполнению превосходила иллюстрации других авторов (Сурикова, Репина, Серова, Поленова), но их чуть не забраковали. В домах состоятельных заказчиков Врубель выполнял витражи, панно и плафоны. Одним из самых красочных было панно «Венеция». Особое место занимают пять панно на темы «Фауста» и совершенный триптих «Суд Париса», сделанные для А. Морозова. Последнее произведение, однако, было забраковано.

В мамонтовском поместье Абрамцево Михаил Александрович получил возможность заняться майоликой, сделал в этой технике ряд скульптур – Садко, Египтянку, персонажей «Снегурочки» и снова Демона. Всегда любивший театр, Врубель изготавливает декорации для спектаклей Русской частной оперы Мамонтова: «Садко», «Царская невеста», «Царь Салтан».

После смерти молодого Мамонтова, с которым Врубель ездил по городам Италии, Греции, в Париж, он отделал часовню на могиле, затем выполнил пристройку к дому Мамонтовых в Москве, с фасадом в романо-византийском стиле. В известной монографии С.П. Яремича о Врубеле по этому поводу сказано: «Тот, кому было дано осмыслить физиономию огромного города и кто мог бы породить целую архитектурную школу, был обречен увидеть осуществление своей архитектурной мысли в виде маленького флигеля на Спасско-Садовой».

Врубель стремился к универсальности и совершенству. А мощным стимулом в его творчестве стала женитьба на певице Надежде Забеле. Их встреча произошла в Петербурге, где гастролировала московская труппа. Врубеля попросили заменить заболевшего художника Коровина и оформить оперу-сказку «Гензель и Гретель». Грету пела обладательница завораживающего сопрано Забела. Ее голос и внешность покорили художника, он сразу сделал ей предложение и говорил, что покончил бы с собой, если бы она отказала. Они были замечательной парой. Влюбленный Михаил Александрович ничуть не преувеличивал достоинств своей избранницы. О ее таланте вспоминают многие современники, именно для нее писал Римский-Корсаков партию Марфы в «Царской невесте». С нее создал Врубель божественную «Царевну-Лебедь», сочинял ей не только сценические костюмы, но и одежду, украшения, творил ее, как любимое произведение.

Незадолго до свадьбы, которая состоялась в 1896 г. в Женеве, М. Врубель занимался оформлением павильона Нижегородской всероссийской выставки. Художник выполнил два громадных панно – «Микула Селянинович» и «Принцесса Греза», вокруг которых разгорелась настоящая война. Жюри было категорически против этих полотен, назвав их слишком претенциозными. Министерство финансов затребовало новый состав жюри, а времени уже не было. Работы все-таки сняли. Тогда С.И. Мамонтов не только купил их у автора, но на свои деньги выстроил специальный павильон с вывеской «Выставка декоративных панно художника М.А. Врубеля, забракованных жюри Императорской академии художеств». Такой дерзкий вызов мог позволить себе только он. Правда, администрация упросила Савву Ивановича закрасить последние пять слов, но интерес публики к этим панно был огромен.

Произведения московского периода знаменуют переход М.А. Врубеля к эпическому творчеству, близкому к европейской живописи сдержанностью, достоинством и глубиной образов, преклонением перед красотой и гармоничностью природы. Это обусловило и более плавную, гибкую манеру письма, особый колорит. Замечательны в этом отношении портрет жены, картины «Пан» и «К ночи», таинственная «Сирень», уже упомянутые декорации к спектаклям-сказкам и завораживающие демоны – летящий (1899 г.), сидящий (1900 г.), поверженный (1902 г.).

Эти и многие другие поистине сказочные произведения художник писал на хуторе у Н.Н. Ге, с которым они оказались в родстве по линии жен. Зимой Врубели жили в Москве, и там Михаил Александрович заканчивал летние задумки. Он мечтал зажить спокойно, творить по желанию, не оглядываясь на чье-либо мнение. Непонятый и подвергаемый насмешкам, названный декадентом, художник перестал искать общества своих бывших товарищей по группе «Мир искусства», не посещал выставки и музеи. Его устраивал замкнутый мир семьи, тем более что в ней появился малыш, которого назвали Савва. Правда, мальчик родился с заячьей губой, и Врубель увидел в этом некий знак.

Однако семейная идиллия была не долгой. Болезнь все чаще напоминала о себе. Значительно она усугубилась после смерти сынишки от воспаления легких. Михаил Александрович начинает серьезно лечиться. Удивительно, но нашлись злопыхатели, опубликовавшие в «Новом времени» сообщение: «Декадент, художник Врубель, совсем как отец декадентов Бодлер, недавно спятил с ума».

В период облегчения М. Врубель продолжал работать. Он побывал в Крыму, Киеве, Риге и Петербурге, чтобы найти лучших врачей и одновременно устроить свои дела. Особенно заботила его судьба «Демона», которого художник пытался продать Третьяковской галерее, а после неодобрительных отзывов совета послал на выставку в Петербург. Он приехал вслед за картиной и лихорадочно менял в ней что-то, подправлял, заклеивал газетой и дописывал. Утверждают, что это повторялось сорок раз. Выражение лица этого титанического и трагического героя менялось, как и состояние художника.

После выставки Врубель стал знаменитым. Раньше его называли мужем певицы Забелы, теперь горе сказалось на ее голосе. Если бы не было рядом верной опоры, сестры Михаила, Анны Александровны Врубель, ей вовсе пришлось бы оставить сцену. Обе женщины по очереди сопровождали Михаила Александровича в лечебницы и санатории, заботились о нем, старались создать все условия для жизни и творчества, пока он был в состоянии творить. За последние годы художник успел написать несколько портретов жены, маленького сына, автопортреты и замечательное изображение поэта Брюсова, вариации на тему «Пророка» и названную чудом пастель «Жемчужная раковина», экспонировавшуюся на выставке Союза русских художников в 1905 г. Но какой ценой достались ему эти работы! Брюсов, навестивший Врубеля в больнице, писал: «Я ужаснулся, увидев его. Красноватое лицо. Глаза, как у хищной рыбы… Торчащие волосы вместо бороды. Хилый, больной, в грязной мятой рубашке. Он сумасшедший поистине». Но в то же время поэт признавал: «Линии, проводимые им, были безошибочны. Творческая сила пережила в нем все. Человек умирал, разрушался, мастер – продолжал жить».

Вскоре М.А. Врубель окончательно ослеп и уже не мог рисовать. Он прожил еще долгие, бесконечные для него пять лет, ожидая смерти как избавления. В феврале 1910 г. неожиданно заболел – сестра подозревала, что в результате умышленного стояния под форточкой, – и после скоротечной чахотки умер.

Сам художник высказал однажды мысль, которая свидетельствует о ясном и возвышенном строе его ума: «Смерть, уничтожающая все противоречия, и есть категорический императив». Применительно к нему самому она оказалась поразительно верной. Фантастический реализм лучших произведений М.А. Врубеля волнует сегодня нас и будет волновать будущие поколения.

Ге Николай Николаевич
(род. в 1831 г. – ум. в 1894 г.)

Известный русский исторический живописец, портретист, скульптор и график. Профессор живописи (1863 г.).

«Мы все любим искусство, – говорил Н.Н. Ге в 1894 г. с кафедры Первого съезда художников, – мы все его ищем, мы все его открываем и остаемся ненасытными. Все нам хочется верить, что оно еще многое и многое, может быть, откроет…» В своем творчестве Николай Николаевич всегда оставался ненасытным. Он всю жизнь искал свою мысль, свое чувство, свою истину, чтобы путем познания, а если надо, и самоотречения, «идти по-своему». Он шел в искусстве независимо и своеобразно, увлекался работой, открывал для себя новое в привычном и общепризнанном, незаметно стирая границу между искусством и психологией.

Можно только догадываться, откуда у изнеженного барчонка, примерного гимназиста, чинного студента могла появиться такая страстная убежденность в своем предназначении. Николаю было всего три месяца, когда овдовевший отец Н.О. Ге передал его под опеку бабушки-помещицы и любимой няньки. Они жили в имении в Подольской губернии. Но все четыре брата получили образование в Киеве. Николай закончил частный пансион и гимназию. Увлекаясь с детства рисованием, он в 1847 г. поступил вначале в Киевский, а затем перевелся в Петербургский университет на математический факультет, где еще два года успешно продолжал учебу.

Испытав чувство восторга от картины К. Брюллова «Последний день Помпеи», юноша поступает в Академию художеств и превращается в увлеченного, фанатически преданного искусству художника. Имеющий достаточно средств Николай беспечно жил в студенческом общежитии, ссужал друзей деньгами, оставаясь часто сам без средств. Он наслаждался товариществом и учебой, преклонялся перед Великим Карлом и в ранних работах подражал ему («Саул у Аэндорской волшебницы», 1856 г.). Тогда же к молодому художнику пришло первое чувство, и он женился на Анне Петровне Забеле, сестре своего друга-скульптора. «Наша будущая жизнь будет не такая, какая обыкновенно бывает после венчания, – писал Николай своей избраннице. – Мы заживем как люди, а не бары». Анна, получившая хорошее образование и

сама постоянно пополнявшая его, после брака (1856 г.) открыла для себя мир большого искусства. Молодая семья решила строить жизнь по Герцену, перед которым преклонялся Николай.

Не дождавшись вручения золотой медали и средств для пенсионерской поездки, художник с женой в 1857 г. «стремительно побежали за границу»: Ге верил, что «там, где ширь и свобода», он может сразу проявить себя как живописец. Но работа над картинами «Смерть Вергинии» (1858 г.) и «Разрушение Иерусалимского храма» (1859 г.) удовлетворения не принесла. Сотни эскизов, но полотна, похожие на брюлловские, «молчат». Зато портреты кисти молодого художника (Я.П. Меркулова, братьев Бакуниных, И. Доманже, 1868 г.; доктора Шиффа, 1867 г.; художника Мясоедова и скульптора Чижова) были отмечены редким мастерством и выразительностью. Особенно часто Николай писал жену («Жена художника с сыном», 1859 г.; «Портрет А.П. Ге за чтением», 1858 г.), с большой любовью изображая в общем-то не очень красивое, с крупными чертами лицо женщины, заставляя почувствовать, чем богат ее внутренний мир. Ге не писал заказных портретов. Чем больше нравился ему человек, тем искреннее получалось на полотне его живописное отражение. Почти десять лет шел художник к одной из лучших своих портретных работ – «Портрет А.И. Герцена» (1867 г.). До первого сеанса, до первой встречи он был «на две трети готов», настолько хорошо знал Ге своего кумира. Изображение простое, будничное и даже интимное. Герцен грузно сидит в кресле, легким наклоном головы подчеркнут большой лоб, не затеняющий ясность взгляда. Темный нейтральный фон выделяет освещенное лицо. «Дружеским сочувствием» назвал Герцен свой портрет.

Но все портретные работы, как и взволнованные, одушевленные пейзажи солнечной Италии, были для Ге лишь поиском своей темы. Она ему «открылась» при чтении Евангелия. Традиционный сюжет «Тайной вечери» (1863 г.) был изображен через собственное понимание случившегося. Художник словно вошел в комнату в ту минуту, когда неверие Иуды стало фактом – окончательным разрывом, предательством. Чистая полоса освещенного помещения отделила его от остальных. Его руки, поправляющие хитон, словно черные крылья. Он сделал свой выбор и уходит, уверенный в своей правоте. Все решено и для ушедшего в думу Христа. Он потерял своего ученика. Иоанн, Петр и Иисус на границе света, все остальные – в плохо освещенном углу, в волнении следят за происходящим. Через час разбегутся испуганные апостолы. Огненный колорит усиливает контраст света и тени – добра и зла. Нарушено великое братство. Дальше у каждого своя дорога и своя Голгофа.

Ге привез картину в Петербург на суд русской общественности. «Тайная вечеря» стала центром, «львом» Академической выставки 1863 г. «Простота», «реализм» и «правда» – такими словами пестрели отклики в прессе. О Ге говорили как о восходящей звезде и надежде русской живописи. Из ученика, минуя звание академика, он сразу стал профессором. К Николаю Николаевичу как к признанному мастеру пришел за советом Крамской, и художник горячо поддержал «бунт четырнадцати». Он всю жизнь будет принимать сторону «молодых», даже не всегда их понимая и не соглашаясь с ними.

Вернувшись к семье в Италию, где подрастали двое сыновей, Николай и Петр, Ге стремительно и воодушевленно пытался продолжать «открывшуюся» ему тему. Но полотна «Мария, сестра Лазаря, встречает Иисуса, идущего к ним в дом» (1864 г.) и «Вестники воскресения» не удались. Продолжать было так же трудно, как и начать. К «Вестникам воскресения» Ге шел четыре года, пока картина «не наполнилась» победой духа и поражением немеющей плоти. Но в 1867 г. картину не допустили на выставку духовные чины и царь, как «не вполне согласную с евангельским толкованием событий», что «может дать повод к превратным в публике суждениям». Критики и зрители не приняли и полотно «Христос в Гефсиманском саду» (1868 г.). Сын Божий на картинах становился «все более человеком». Одни увидели в этом достоинство Ге как художника, другие осмеяли его работу. И если новизна «Тайной вечери» потрясла всех, то новаторство, проявленное в последних работах, оказалось преждевременным. Современники его не поняли.

Неудачи разочаровали художника, но он не изменил «своей мысли» показать столкновение нового и старого мира в цикле о Христе и Иуде. Вернувшись в 1869 г. в Россию, Н. Ге сразу влился в общественную жизнь художников. Он всегда отличался умением говорить, убеждать и доказывать. Теперь его талант прекрасного оратора, полемиста и искусного спорщика был необходим созданному 2 ноября 1870 г. Товариществу передвижных художественных выставок. Осуществляя свои мечты о материальной независимости художников и продвижении искусства к народу, Николай Николаевич с головой ушел в дела товарищества. А замечательные портреты Н.И. Костомарова (1870 г.) и А.Н. Пыпина, а также представленная на Первой передвижной выставке в Петербурге картина «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.) вернули художнику славу исторического живописца.

Теперь трудно представить себе сцену допроса иначе, чем на полотне Ге. «…Всякий, кто видел эти две простые, вовсе не эффектно поставленные фигуры, – писал Салтыков-Щедрин, – был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются в памяти». Художник вновь выбирает для картины момент, когда в отношениях отца и сына уже все решено. Петр, строящий обновленное государство, сознательно жертвует своим сыном, чтобы правление Алексея «тяжелым бревном» не легло под ноги России. Уверенный в своей правоте Петр пристально смотрит на жалкую, беспомощную фигуру сына. Взгляд опущенных глаз Алексея выдает упрямство и надежду все повернуть вспять. Кроваво-красная с четким узором скатерть спадает на пол, навсегда разделяя отца и сына. Личная драма на картине Ге – это и историческая драма. Россия требовала «Авраамовой жертвы» в борьбе старого с новым.

Картина была куплена П.М. Третьяковым еще до выставки, а для царя художник сделал копию. Вновь всеобщее признание после восьми лет критики. Ге опять стал «пророком» и «основателем новой школы» живописи.

Николай Николаевич вступил в очередной период поисков, метаний и неудач. Дальше эскизов не продвигалась работа над полотнами «Алексей Михайлович и Никон» и «Царь Борис Годунов допрашивает царицу Марфу о смерти Димитрия». Не заговорили под кистью картины «Екатерина II у гроба императрицы Елизаветы» (1874 г.) и «Пушкин в Михайловском» (1875 г.). Но зато «его портреты так мучительно думают и так зорко смотрят, что становится жутко, глядя на них. Не внешняя личина людей… самая изнанка – загадочная, мучительная и страшная – вся в них открыта наружу». Так говорил А. Бенуа о портретных работах Ге («Портрет писателя О.А. Потехина», 1876 г.; скульптурный «Портрет В.Г. Белинского», 1871 г.; «Портрет И.Я. Петрункевич», 1876 г.; «Портрет Н.А. Некрасова», «Портрет М.Е. Салтыкова-Щедрина», оба в 1872 г.; «Портрет И.С. Тургенева», 1871 г.).

А вот деньги зарабатывать Николай Николаевич никогда не умел. Испытывая материальные затруднения, художник в 1876 г. покупает небольшой дом на хуторе Плиски (Воронежская губ.). Его отъезд из Петербурга многие посчитали бегством, жалели, поучали. Ведь Ге предлагали профессуру в академии, но он предпочел работать на земле и заниматься пасекой. Жизнь богаче не стала. Жена постоянно насмехалась, но приносила себя в жертву. «Я и на хуторе могу писать», – говорил Николай Николаевич, представляя на выставках свои работы.

Особое удовольствие получал Ге от общения с Л.Н. Толстым. Он подолгу жил в семье писателя, с любовью создал его живописный (1884 г.) и скульптурный (1890 г.) портреты. В беседах они находили много общих точек соприкосновения, особенно в вопросах веры и хождения в народ. Сам Николай Николаевич естественно вписался в сельский быт. Он искусно клал печи в мужицких домах и читал Евангелие нищим с тем же удовольствием, с каким десятилетием раньше помогал начинающим художникам, устраивал выставки и вел светские беседы в салонах. Но главным для художника оставалась история жизни и смерти Христа, ее осмысление и живописное отражение.

Два года работал Ге над картиной «Выход Христа с учениками с Тайной вечери в Гефсиманский сад» (1888-1889 гг.). Глубокая трагичность в застывшей фигуре Христа, устремив-

шего свой взгляд в ночное небо. Медленно уходят ученики. Их лиц не видно – все закутаны в хитоны. Они уходят в тень, унося тяжкий груз разрыва с учителем. Фантастическая гармония природы и настроения людей. Фигура Христа озарена лунным сиянием – он один будет нести свой крест.

В 1890 г. на Восемнадцатой передвижной выставке Ге экспонирует картину «Что есть истина?» – в ответ взрыв похвал и критики. Все привыкли к красивому облику Христа, а здесь он избитый, оплеванный и униженный. Но непоколебимый. «Это первый Христос, которого я понимаю», – написал Лесков. «Отвратительной» назвал картину царь и приказал убрать с выставки. Христос смотрит на важно вопрошающего Пилата выразительным взглядом человека, который идет на смерть за истину.

Трудные раздумья больше не терзают Ге. Он открыл для себя истину. Четыре последние года жизни – четыре картины-откровения. Современников поразил безликий Иуда («Совесть», 1891 г.), одиноко застывший на освещенной луной дороге. Один на один со своей совестью. Зачем ему лицо, если он продал истину.

В 1891 г. Ге похоронил жену. Он до последнего дня своей жизни тосковал без Анны Петровны, с ее уходом поняв, что только «смерть открывает полную меру любви». А если это смерть Христа – осужденного и осмеянного («Суд Синедриона», 1892 г.), познавшего всю степень унижения и отчаяния («Голгофа», 1892 г.)? На небольшом полотне страдания Христа выражены с исключительной силой художественной выразительности. Темпераментная резкая линия подчеркнула экспрессивность образа. Мазки стремительны и резки, как на полотнах импрессионистов. Лицо мученика, но не Бога, а человека. Телесные и духовные страдания исказили благообразное лицо Иисуса. Таким его еще никто не писал.

Многих оттолкнуло и последнее полотно Ге «Распятие» (1894 г.), которое бесследно исчезло где-то на выставках в Европе. Остались 19 эскизов, поражающие натурализмом в изображении умершего на кресте Иисуса и кричащего от горя разбойника. «Это бойня», – сказал царь. Но ведь и гонения на первых христиан были той «бойней», которая в муках закалила веру. На вопрос молодых художников: «А "воскресение" будет?» – Ге ответил: "Это же и есть "воскресение". "Распятие" или "Воскресение". Только вы ждете, что воскреснет Христос, но он умер. Воскрес в последнюю минуту Разбойник. Стал Человеком!..» Именно так прочитал Ге Евангелие.

И таким он был интересен молодым художникам. «Красивый старик», «старик с апостольской внешностью», «молодой старик», живой и горячий. Его творчество не принимали Крамской, Стасов, Поленов, Репин. Художник проповедовал, никого не отвергая, увлекал, но не заставлял идти следом по проложенной кем-то дороге. Ге не боялся тех, кто его обгонял, он стремился вслед за ними. Художник был убежден, что узнать, что есть истина, способен только тот, кто не останавливается ни на мгновение. Задержать развитие может только смерть.

Н.Н. Ге скончался 2 июня 1894 г. на хуторе Плиски, где и был похоронен.

Глазунов Илья Сергеевич (род. в 1930 г.)

Известный русский живописец и график, портретист и пейзажист, создатель монументальных исторических полотен, книжный иллюстратор, мастер театрально-декоративного искусства. Автор более трех тысяч произведений. Педагог, просветитель и общественный деятель. Действительный член Академии художеств России, член Королевских академий художеств Мадрида и Барселоны. Доктор искусствоведения, профессор, основатель и ректор Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества (1988 г.). Обладатель почетных званий и наград: народного художника СССР (1980 г.), ордена Вишну (Лаос), премии им. Д. Неру (Индия), ордена Святого Михаила (Португалия), золотой медали «За выдающийся вклад в мировую культуру» (ЮНЕСКО), ордена Преподобного Сергия Радонежского (1999 г.), ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени (2000 г.) и др. Создатель патриотического клуба «Родина» (нач. 60-х гг.), один из организаторов Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры, вице-президент фонда «Русская соборность».

Автор книг «Дорога к тебе» (1965-1966 гг.) и «Россия распятая» (2000 г.).

Илья Глазунов – знаковая, культовая фигура в русском искусстве XX века. Нередко его называют «зеркалом нашей эпохи». Это определение, хотя и ставшее расхожим, довольно точно характеризует Глазунова – и как человека, и как художника. Ибо его жизнь и творчество представляют собой поистине удивительный сплав несоединимого. Они так же противоречивы, как и та действительность, которую художник вот уже более 40 лет изображает на своих монументальных полотнах.

Во все времена и при любом строе – в годы хрущевской «оттепели» и брежневского застоя, перестроечного бума и демократических надежд – Глазунов всегда оставался «на плаву», умудряясь сказать свое слово картинами, книгами, публицистическими выступлени-

ями, педагогической, просветительской и общественной деятельностью. И что самое удивительное, слово это, идущее, казалось бы, вразрез с общепринятым, официальным мнением, делало художника одновременно и гонимым, и обласканным властями. В этом поразительном умении приспосабливаться к любым обстоятельствам, несомненно, проявляется еще один дар известного живописца, не менее большой, нежели художественный.

Удивительна и эстетическая позиция художника: непреклонность и категоричность в изображении истории России, смелый отказ от фальшивых ценностей соцреализма совмещаются в ней с ретроградством, ярым неприятием многих истинных ценностей мирового искусства. В частности, вряд ли можно согласиться с утверждениями Глазунова, сделанными на страницах его книги «Россия распятая». В одном месте он категорично заявляет: «Я не любил, не люблю и никогда не буду любить Сезанна, с которого начинаются все монографии «современного искусства», потому что Сезанн открыл путь к кубизму и сменившему его авангардизму». В другом – с такой же неприязнью он пишет о не менее выдающемся мастере: «Пикассо показался многим голым королем, скрывающим свою несостоятельность за холодными ребусами выдумок, выдаваемых за свободу индивидуальности». Еще больше достается от этого убежденного реалиста Малевичу и Кандинскому, представителям русского и мирового авангарда. Тем самым Глазунов отметает любые другие направления в искусстве, оставляя право на существование только реалистическому.

Отношение современников к творчеству художника также крайне противоречиво. С одной стороны – восторженное преклонение, с другой – не менее ожесточенное неприятие. Середины нет. Непростая ситуация, осложненная к тому же его монархическими убеждениями. Сторонники Глазунова считают его истинным сыном Отечества, гениальным создателем русской живописной летописи. Противники называют его убеждения национал-шовинистическими, а творчество приравнивают к китчу – одному из проявлений массовой культуры. Специалисты-искусствоведы чаще всего обходят его стороной. Тем не менее и в России, и за рубежом он считается одним из самых знаменитых современных русских художников. Сам о себе Глазунов без ложной скромности говорит, что он пришел из XIX века, но является и человеком XXI века.

Жизненный и творческий путь художника более всего связан с Петербургом и Москвой. В первом городе он родился и провел свои детские и юношеские годы. С другим Глазунов связывает свое «второе рождение»: «Москва меня сделала осознанно русским». Именно этот город, по словам художника, научил его различать добро и зло, выковал его характер.

Родился Глазунов в интеллигентной петербургской семье. Отец его, Сергей Федорович, историк по профессии, был родом из крестьян деревни Петровское Ярославской губернии. Родословная же матери, Ольги Константиновны, вела свое начало с древности. Впоследствии, занявшись ее изучением, Илья нашел документы о своих предках – Флугах, живших в VII в. и состоявших в родстве со славянской королевой Любушей. Один из них был приглашен в Россию еще при Петре I для преподавания математики и фортификации, участвовал в сражении со шведами. От него и пошла русская ветвь семейства, в которой было немало известных деятелей в различных областях, одаренных к тому же музыкальными, или живописными, или литературными талантами. Так, дядя художника, академик медицины Михаил Федорович Глазунов, увлекался русским искусством и имел прекрасную коллекцию живописи. Поэтому неудивительно, что в семье маленького Илюшу окружала атмосфера любовного отношения к историческому прошлому России, ее культуре и искусству.

Но детство его закончилось слишком рано: во время Второй мировой войны в голодном блокадном Ленинграде погибли родители и большинство родственников. Мальчик, чудом вывезенный из города по «дороге жизни», оказался в глухой новгородской деревушке Гребло. Здесь он прожил два года в семье колхозницы Марфы Скородумовой. Эта простая женщина,

приютившая голодающего и спасшая его от смерти, стала для Глазунова олицетворением силы и величия русской души.

Вернувшись в родной город в 1944 г., он поступает в среднюю художественную школу, а после ее окончания – в институт им. И.Е. Репина. Уже в студенческих работах Глазунова проявляется не только талант, но и собственное мировоззрение, стремление к поиску новых тем и сюжетов, выразительных средств их изображения. Свой стиль складывается непросто. «Я очень долго мучился над вопросом, смогу ли я когда-нибудь стать художником, – вспоминает он сейчас. – В детстве у меня не получались даже самые простые рисунки. Я ходил в музеи специально для того, чтобы смотреть холсты великих художников, и поражался, с какой легкостью и точностью они вырисовывали каждую деталь. Но однажды у русского художника Репина в его книге «Далекое близкое» я прочел, что для того, чтобы стать художником, надо творить от души, не ориентируясь ни на кого, рисовать то, что тебе близко. Это мне очень помогло в моем творчестве».

Трудно сказать, насколько молодому художнику, будущему ниспровергателю соцреализма, была близка тема, которую он отразил в картине о коммунисте Юлиусе Фучике (1956 г.), но заявить ему о себе она действительно помогла. Выполненное за год до окончания института полотно было отправлено на международную выставку студенческих работ в Праге и получило Гран-при. После такого успеха двадцатишестилетний художник организует в Москве первую персональную выставку, представив на ней 80 работ. Это было неслыханно – ведь студенту за короткое время удалось создать такое множество полотен, посвященных сложным темам и идущих вразрез с канонами официального советского искусства. Выставка стала сенсацией. Этому в немалой степени способствовала и шумиха, поднятая в зарубежной прессе, расценившей его произведения как «удар ножом в сердце соцреализма». Вслед за ней посыпались заказы. Портретная галерея Глазунова, начавшаяся с изображения актеров французского театра Жана Вилара, вскоре пополнилась портретами известных итальянских мастеров культуры – Джины Лоллобриджиды, Джульетты Мазины, Федерико Феллини, Лукино Висконти, Марио дель Монако и др. Для их создания художника пригласили в Италию. Откликом на эту поездку стала книга Паоло Риччи о творчестве Глазунова. А после выставки его работ в Риме итальянская пресса нарекла его «Достоевским живописи». (Здесь уместно упомянуть об интересной метаморфозе «титулов» художника: спустя 40 лет в оде, написанной к 70-летию Глазунова, Илья Резник назовет его не менее величаво – «Микеланджело России».)

Ажиотаж вокруг творчества молодого бунтаря, конечно же, не был лишен определенной идеологической подоплеки. Но возник он не на пустом месте. Талантливость Глазунова ни у кого не вызывала сомнений. Очевидным было и то, что уже в ранних работах ему удалось с безошибочной точностью определить те темы и сюжеты, которые остро волновали зрителей и до него практически не поднимались в советском искусстве. Это умение нащупывать и заполнять «тематические ниши» было и остается одним из существенных достоинств художника. Четыре живописных цикла, начатые им в 60-е гг., стали характерными для всего его творчества. Это «Вечная Россия», посвященная героической истории русского народа; «Город», представляющий собой лирический рассказ о современности; иллюстрации к русской классике, и прежде всего к произведениям Ф.М. Достоевского, а также серия портретов.

Но полотна Глазунова привлекали не только своей тематикой. Они выделялись нетрадиционным подходом к построению картины, нарочитой броскостью, эффектностью изображения, использованием необычных деталей или персонажей. Все эти качества в полной мере проявились уже в дипломной работе художника – картине «Дороги войны» (1954-1957 гг.). Несмотря на то что в ней он бросает дерзкий вызов искусству, воспевающему лжегероизм, и вместо лакированного показа подвигов изображает трагедию отступления, многое и в замысле, и в исполнении ее оставляет ощущение какой-то искусственности. Она скорее напоминает массовую сцену театральной постановки, где все герои расставлены по мизансценам, мало связаны

друг с другом и выглядят довольно банально. Чтобы усилить впечатление, Глазунов пользуется экстраординарным приемом: вводит в картину некого апокалипсического всадника на ржущем белом коне, а ребенку, изображенному на переднем плане, придает черты младенца Христа. Преподаватели учли и дерзость, и художественные просчеты картины, оценив ее отметкой «удовлетворительно». И из баловня первого успеха Глазунов превращается в простого учителя рисования сначала в Ижевске, а потом в Иваново. Но эта «опала» длится недолго.

Вскоре Илья Сергеевич, женившийся еще в студенческие годы на талантливой художнице Нине Виноградовой-Бенуа, возвращается в Москву. Сведения об этом периоде его жизни довольно противоречивы. С одной стороны, много пишется о том, что Глазунову приходилось долгое время влачить жалкое существование: отсутствовало жилье, путь в Союз художников был закрыт, и ему приходилось работать грузчиком и кочегаром в бойлерной. По другим источникам, изгой Академии художеств активно подрабатывал, исполняя заказы на портреты преимущественно дипломатов и кинозвезд – частых гостей в его мастерской. Тогда же он объявляет себя русофилом и начинает коллекционировать старинные иконы. Так или иначе, но в 70-е гг. Глазунов действительно становится самым модным русским портретистом. Ему заказывают свои портреты премьер-министр Дании Краг, короли Лаоса, Испании и Швеции, президент Финляндии У. Кекконен, премьер-министр Индии Индира Ганди и даже Папа Римский. Пользуются его живописными услугами и многие советские лидеры. Все эти громкие имена стали для Глазунова своеобразным мандатом для вхождения в верхние эшелоны художественной элиты. Так, не признанный советским официальным искусством, он превращается в известного «придворного» художника, с одной стороны, гонимого, а с другой – любимого сильными мира сего. Именно тогда в зарубежной прессе Глазунова стали называть «художником королей и королем художников».

Но его «королевством» становится не столько портрет, сколько монументальная историческая живопись. В 1970-1990-х гг. появляются самые знаменитые полотна Глазунова – «Мистерия XX века», «Вечная Россия», «Великий эксперимент», «Поле Куликово», «Моя жизнь», «Возвращение блудного сына», «Россия, проснись», «Прощание» и многие другие. Все они, действительно, по широте и глубине охвата исторического материала не имеют аналогов в современном русском искусстве, но по способу художественного воплощения не блещут мастерством. В них много эффектности и мало души, поскольку их персонажи – не живые, реальные люди, а лики, застывшие и однообразные. Но зрителей прежде всего поражает тема и масштабность изображения. Именно так произошло с «Мистерией XX века», которая стала настоящим общественным явлением, символом прорыва из затхлого мира социалистических канонов к новым, пугающим тогда своей смелостью формам, образам и идеям. Сам факт написания такой картины – несомненная заслуга Глазунова. Одно плохо, что за громким общественным звучанием не осталось места для живописи. Последний вариант картины (а их было несколько), насыщенный 174 персонажами, более напоминает плакат, нежели художественное полотно.

Судьба «Мистерии» складывалась непросто. В одном из интервью художник рассказывал: «"Мистерию" я начал писать, как ни странно, в Германии. Но там картина вызвала бурный протест. Не все ее поняли – ведь там были изображены Гитлер, Сталин, Брандербургские ворота… На рулоне я привез ее в Москву и писал в двух комнатах. А последняя "Мистерия" была выставлена на двух выставках. Только воля художника может объединить столь разных людей. Это и есть мистерия. На одном холсте – силы и идеи, определившие историю XX века… А за ту первую "Мистерию", вы знаете, меня, приравняв по статусу к Солженицыну, хотели выслать в Америку. Один голос перевесил в мою пользу. Меня послали "всего лишь" на три месяца в глухую тайгу, на БАМ…»

Глазунова действительно миновала участь диссидента. Да и сам он к ней явно не стремился. С таким же успехом, как и свои «антисоветские» исторические полотна, он писал стро-

ителей БАМа и монтажников Нурекской ГЭС, таджикских колхозниц и героев вьетнамской войны. Все они являются чистейшими образцами того самого соцреализма, против которого так яростно выступал художник.

Одновременно с этими работами Глазунов проявил себя и как мастер театрально-декоративного искусства. Вместе с женой Ниной Александровной, тонким знатоком русского костюма, он создал по-настоящему интересное оформление к постановкам опер «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (Большой театр), «Князь Игорь» и «Пиковая дама» (Берлинская опера), балета «Маскарад» (Одесский оперный театр). В 1981 г. художника даже назначили директором Музея декоративно-прикладного и народного искусства. И здесь его первым и верным помощником была Нина Александровна. Нельзя не отметить, что эта красивая и талантливая женщина, потомок знаменитого рода Бенуа, сыграла немалую роль в становлении и развитии Глазунова как художника. Отличавшаяся тонким вкусом и эрудицией, имевшая безупречную репутацию в художественных кругах и обширные связи, она делала для любимого мужа буквально все: сдавала кровь, чтобы купить ему краски, добивалась заказов, решала вопросы с жильем, была другом и советчиком и… даже прощала его многочисленные измены. Молодой, красивый, знаменитый, одетый всегда с иголочки художник многим вскружил голову, быстро увлекался и был безумно ревнив. Однажды, еще в начале своей семейной жизни, он познакомился с восемнадцатилетней актрисой Ларисой Кадочниковой, дочерью знаменитой Нины Алисовой. Три года длился их роман. О нем знали все. Даже его жена Нина. Позже Лариса вспоминала: «Он выматывал меня. Эмоционально. Я ужасно уставала… Я почти не спала. Наши отношения были на грани истерии. Глазунов поклонялся Достоевскому и хотел, чтобы его окружали и страсти по Достоевскому. На пределе человеческих возможностей. Только тогда он мог работать, это вдохновляло его. Он бесконечно требовал от меня признаний в любви. К нему, гению… Наша связь была болезненной и красивой».

Глазунов неоднократно рисовал свою жену. Ее портреты, пожалуй, самое лучшее из всего написанного художником. В них много душевного тепла и затаенной грусти. В 1986 г. Нина Александровна покончила жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Ее смерть стала страшным ударом для художника.

Но горе не сломило Глазунова. Он по-прежнему полон энергии и творческих замыслов. В 1988 г. художник основал Всероссийскую академию живописи, в которой в духе реалистического искусства обучает 450 студентов. Бок о бок с ним преподают здесь и его дети – сын Иван и дочь Вера.

Весь свой мощный заряд русского проповедничества, за который В. Солоухин назвал Глазунова «вихрем служения во имя России», художник отдает национальной идее. Этому подчинены его публицистическая и общественная деятельность, работа по охране и восстановлению памятников культуры. И конечно же, творчество, которое скорее можно расценивать как цветную иллюстрацию к публицистическим выступлениям Ильи Сергеевича. Новые его работы – «Рынок демократии» и «Осквернение храма в пасхальную ночь» также излишне пафосны, плакатны и густо «населены» причудливыми персонажами и излюбленными ликами. Сюжеты его произведений повторяются, художественные приемы тоже.

Но на выставках Глазунова по-прежнему многолюдно. И это лишний раз доказывает существование духовного вакуума в современном обществе, отсутствие мастеров живописи, способных достойно заполнить ту нишу в искусстве, которая до сих пор искусно прикрывается красочными глазуновскими плакатами. Недаром художник говорит: «У меня вообще нет никаких конкурентов, и не может быть, просто я ни с кем не конкурирую, не бегу как на соревнованиях». Действительно, конкурентов нет. А жаль.

Глущенко Николай Петрович (род. в 1901 г. – ум. в 1977 г.)

Николая Петровича Глущенко современники знают в двух ипостасях: как талантливого живописца, народного художника СССР (1976 г.), автора изумительных пейзажей – и как разведчика, работавшего под кличкой «Ярема». Недоброжелатели иногда намекали на то, что художественная деятельность – только прикрытие для законного пребывания за границей. Впрочем, для того чтобы убедиться, что Глущенко – по-настоящему талантливый художник, достаточно взглянуть на его полотна.

Николай Петрович Глущенко родился в Новомосковске (тогда – в Екатеринославской губернии, ныне – Днепропетровская область). После смерти отца они с матерью переехали в Юзовку (сейчас – Донецк). Николай учился в коммерческой школе, жизнь постепенно налаживалась. Но тут разразилась Гражданская война. Глущенко оказался в частях Деникина, затем попал в концлагерь в Польше. Скитания закончились в Берлине.

Николай, талант которого начал проявляться уже в то время, поступил в Берлинскую высшую школу изобразительных искусств. Учился он на стипендию УНР – едва ли молодой художник, пусть и талантливый, смог бы заработать на образование своими силами. В Берлине Глущенко учился до 1924 г. Немецкий язык дался ему на удивление легко (как впоследствии – французский).

Берлин стал для художника отправной точкой не только в творчестве. Здесь он познакомился со своей будущей женой Марией Давидовной. Они были удивительно красивой и гармоничной парой: очаровательная ренуаровская блондинка и стройный, элегантный молодой человек… Мария Давидовна, вспоминая первые дни их знакомства, говорила о том, что уже в то время он отличался легкостью в общении и обаянием. Уже тогда имя Глущенко было «на слуху», ему заказывали портреты, с ним стремились общаться и берлинцы, и выходцы из недавно образовавшегося СССР. Проучившись два года, Николай начал подменять своего профессора в вечерней рисовальной студии, куда приходил и Довженко – человек, сыгравший в жизни художника важную роль.

Казалось, Берлин стал для Глущенко вторым домом, но по окончании учебы он переезжает в Париж. Это был город его мечты, город, в котором он был настолько счастлив, что до глубокой старости сохранил о нем самые светлые воспоминания. Чашечка кофе в кафе, свежий выпуск «Юманите» (этот еженедельник он покупал до конца своих дней). В Париже Глущенко увлекся импрессионизмом, и его картины приобрели непередаваемую игру света и цвета.

С самого начала карьеры Николая сопровождала громкая слава. Портреты, которые он создавал, были по-прежнему чрезвычайно популярны, пресса охотно помещала отзывы критиков и статьи о молодом талантливом художнике. Те, кто был вхож в его мастерскую, поражались его работоспособности. Лео Свемп, будущий ректор Рижской академии, вспоминал, что Глущенко работал одновременно на нескольких мольбертах, к тому же – над совсем разными вещами: портрет, пейзаж, интерьер… Хозяин мастерской называл такие моменты «экстазом творчества».

Студия Глущенко была настоящим салоном, где встречались самые разные люди – вне зависимости от политических и иных убеждений. Еще в 1923 г. по совету Довженко художник принял советское гражданство, но его совершенно не смущало, что наряду с выходцами из советской России к нему запросто заходили и бывшие деникинцы, и основатели ОУН Андриевский с Вышиванным. Он встречался с В. Маяковским, П. Кончаловским, написал портреты Ромена Роллана, Барбюса, Синьяка… Разумеется, за ним следили – вначале негласно, затем

почти в открытую. А в 1926 г. Глущенко завербовал НКВД – он был вхож в самые разные круги и мог стать ценным источником информации.

Внешне все осталось таким же, как и раньше: Монпарнас, «Ротонда», «Купол», тренировки (Николай Глущенко, кроме всего прочего, был чемпионом Парижа по плаванию). Правда, среди деловых и любовных свиданий приходилось выкраивать время на донесения в Москву… В материалах НКВД того времени упоминается, что Николай Глущенко постоянно просится домой, в Россию. Он действительно рвался на родину, хотя многие знакомые, вкусившие заграничной жизни, совершенно не понимали этого стремления: если уж удалось стать европейцем, зачем рисковать всем?

Глущенко разрешили вернуться только в 1936 г. Нельзя сказать, что его встретили как героя (или даже как просто талантливого художника). Но комната в московской коммунальной квартире обрадовала его гораздо больше, чем собственная студия на чужбине. Он хотел только одного: продолжать писать. Разрешили и это, правда, в качестве «нагрузки» попросили запечатлеть успехи советского народа – но это было обычным явлением. Выставки Николая Петровича пользовались неизменным успехом. Полотна были пронизаны светом, они даже не передавали – создавали настроение. Все это было так не похоже на произведения соцреализма, так по-европейски. Кстати, сам автор вызывал у публики не меньший интерес, чем его картины: одевался он в парижском стиле – клетчатый костюм со штанами, заправленными в толстые гетры, кепи и желтые ботинки.

Прошло всего четыре года с момента, как Глущенко вернулся домой, и его вновь призвали на службу. На сей раз ему предстояло отправиться в Германию, чтобы наладить отношения с референтом по культурным связям Министерства иностранных дел Германии Клейстом. Николай Петрович организовал культурный обмен: в Москве прошла немецкая выставка, в Берлине – советская. Кстати, эту выставку посетил Риббентроп и передал Николаю Петровичу альбом акварелей Гитлера со словами, что тот считает Глущенко одним из лучших пейзажистов Европы (позже НКВД вернуло альбом художнику, и он хранился в мастерской). Весной 1940 г. Глущенко привлекают к сбору разведданных. Он устанавливает связи с представителями антисоветских националистических группировок. И в то же время продолжает писать этюды весеннего Берлина… В 1990 г. В. Попик издал книгу, посвященную Глущенко-разведчику. В ней упоминается, в частности, что именно «Ярема» первым сообщил в Москву о том, что Гитлер готовится напасть на СССР, – на пять месяцев раньше Рихарда Зорге.

Началась война. Глущенко писал пейзажи Москвы, ощетинившейся противотанковыми «ежами». В 1944 г. он переехал в Киев, поселился вместе с семьей в доме на углу Владимирской и Большой Житомирской. После войны ему выделили мастерскую в самом центре Киева, на возрожденном Крещатике. Теперь уже ничто не могло отвлечь его от работы. Николай Петрович ездил по всей стране в «творческие командировки», писал по четыре-пять этюдов в день и был счастлив. Он наконец-то мог целиком посвятить себя главному делу всей жизни – живописи. Одна за другой появлялись картины – «Киев. Март», «Киевская осень», «Цветение», «К вечеру»… Он пишет пейзажи Крыма и Белоруссии, днепровские кручи, безымянные (но не менее прекрасные) лесные пейзажи, работает над портретами. Конечно, писал он и картины, которые можно назвать «социальным заказом». Но к чести художника, уже в зрелом возрасте он отобрал 250 таких полотен и собирался их сжечь. В огонь они не попали, но больше не экспонируются на выставках – сотрудники музеев выполняют волю их творца.

В шестидесятых-семидесятых годах талант Глущенко раскрывается в полной мере. Картина «Зимний день» стала началом нового этапа в творчестве художника, новой манеры письма, которая одним дала повод заявить, что он пишет «ядовито», а других буквально очаровывала. Цвета становятся неправдоподобно яркими. На его полотнах – фиолетовые стволы деревьев, синяя земля, розово-белые вспышки, передающие цветение садов. В 1970-х годах Николай Петрович специально ездит за границу за акриловыми красками – насыщенными,

интенсивными. Однако сам он неоднократно подчеркивал: «Краски красками, ими пользуемся, но пишем, рисуем – чувствами. Без чувств созданная картина будет неживой. Так говорили классики. Так оно было и есть». Глущенко обладал уникальным умением чувствовать этот мир, воспринимать его во всех проявлениях. Он с упоением отдавался живописи, общественной работе, дружеским встречам. А еще – любви. Женщины сопровождали его всю жизнь, и он вовсе не чурался их общества. Были и торопливые поцелуи, и свидания. И, если верить глущенковскому афоризму «Какой ты в живописи, такой ты и в постели», личная жизнь художника была весьма бурной. Правда, многочисленные романы не затрагивали семейного очага.

Вскоре Глущенко стал символом творчества, идеальным образом художника, парижанина, каким-то чудом оказавшегося в советском пространстве и в отличие от многих представителей андеграунда не сломленного системой. Его картины висели во многих киевских квартирах, их еще при жизни автора собирали коллекционеры. Посетители выставок оставляли в книге отзывов настоящие признания в любви: «Я влюблен в ваши произведения», «Уже по пути на выставку я знал, что встречу симфонию цветов». Говорили, что его картины цветисты, как радуга, и ярки, как солнечный луч. Как-то на одной из выставок было украдено несколько полотен. Николай Петрович отнесся к этому безо всякой обиды: «Значит, кому-то таки понравились картины!»

Много времени отнимала общественная деятельность. Глущенко был членом правления и президиума Союза художников Украины, возглавлял секцию изобразительного искусства Украинского общества дружбы и культурного взаимодействия с зарубежными странами, работал заместителем главы правления Украинского отделения общества «СССР – Франция». Все остальное время он проводил в мастерской, создавая новые и новые шедевры: «Лунная лирика», «Силуэты берез», «Сад в цвету»…

В последние годы художник хуже слышал, часто чувствовал себя плохо, но не терял жизнерадостности. По его же признанию, богатства его души с лихвой хватило бы на две жизни. Но он уже предчувствовал скорую разлуку с этим миром. На похоронах Юрия Смолича он обронил: «Скоро и моя очередь…» На следующий год, 31 октября 1977 г., его не стало.

Глущенко оставил огромное художественное наследие. Его картины занимают почетное место в музеях восьми стран. Точное количество полотен неизвестно. Только в 1978 г. Мария Давидовна – вдова художника – передала в дар музеям Украины более тысячи его работ. А в ноябре 1978 г. в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства УССР была открыта мемориальная мастерская народного художника СССР Николая Петровича Глущенко. На мольберте – последний натюрморт, над которым он работал, полевые цветы. При взгляде на них вспоминаются слова художника: «Я люблю природу, потому что это – вечность. Потому ее и воспроизвожу. Может, какое-то мгновение вечности и поймал на полотне…»

Голубкина Анна Семеновна (род. в 1864 г. – ум. в 1927 г.)

Выдающийся русский скульптор Серебряного века. Но кроме того, это женщина удивительной судьбы, доказавшая всему миру, что целеустремленный человек может добиться всего, чего пожелает. Она прошла непростой путь от дочери огородников до мастера, чье творчество до сих пор считается эталоном. По этому поводу С.Дягилев говорил о Голубкиной: «Крестьянка… огородница!.. Теперь уехала в Париж и учится у Родена… Поражает всех живостью, экспрессией…» Достигнув вершин славы, она сумела остаться самой собой, и это – еще одно выдающееся достижение Анны Голубкиной.

Анна Семеновна Голубкина родилась в 1864 г. в городе Зарайске Рязанской губернии (ныне – Московская область). Она происходила из семьи, в которой сохранились старообрядческие традиции. Дед Анны, Поликарп Сидорович Голубкин, был старовером-начетчиком, то есть главой, духовным наставником общины беспоповского толка. Он был и фактическим главой семьи, состоявшей из сына Семена Поликарповича, невестки Екатерины Яковлевны, а также их семерых детей. Семья занималась огородничеством (этим словом называли профессиональное разведение овощей на продажу) и содержала постоялый двор. Абсолютная честность (характерная для старообрядцев в принципе) и высокорентабельное хозяйство снискали семье Голубкиных всеобщее уважение.

Когда Анне исполнилось два года, ее отец скончался. Младший брат Анны родился уже сиротой. Потеря кормильца была тяжела не только психологически: хозяйство требовало мужских рук. Поначалу жилось очень нелегко. Детей рано приучали к труду, чтобы они могли внести свою лепту в общее дело. Впрочем, был здесь и важный педагогический момент: в старообрядческой среде труд считался одним из способов служения Богу. Кстати, занятия семьи Голубкиной – странноприимство и огородничество – считались традиционными для староверов. Несмотря на то что семья нередко с трудом сводила концы с концами, образование получили все дети.

Для русских женщин того времени дальше было возможно несколько «сценариев» жизненного пути: или раннее замужество и ведение хозяйства, или три традиционных для женщин занятия – воспитание детей, фельдшерство или художественное ремесло. Анна выбрала последнее. Поначалу ее планы не шли дальше получения навыков росписи посуды или изготовления игрушек. Однако судьба распорядилась иначе.

В 1880-х гг. Анна занялась самообразованием. Она запоем читала книги, собирая собственное мировоззрение по кусочкам, как мозаику. Девушка нашла поддержку в лице педагога А.Н. Глаголева – друга семьи, который вначале взялся руководить ее чтением. Из воспоминаний его жены – Е.М. Глаголевой – мы узнаем об этом следующее: «Александр Николаевич, очень сдружившийся с Анной Семеновной, взялся руководить ее чтением: читали Белинского, Писарева, Добролюбова – все, что было тогда действенно в литературе». То ли эти книги пробудили в Анне жажду действия, то ли она наконец решила следовать своему призванию – неизвестно. Однако в 1885 г. она приехала в Москву, чтобы поступить в Классы изящных искусств архитектора Отто Гунста. На экзаменах по рисунку, живописи и композиции она получила неудовлетворительные оценки – сказалось отсутствие специальной подготовки. Но когда настала очередь экзамена по скульптуре, крошечный этюд Голубкиной «Молящаяся старуха» настолько поразил председателя комиссии Сергея Волнухина, что он даже показал его другим членам комиссии и попросил их определить, кому из известных скульпторов принадлежит эта работа. Участь Анны была решена: ее не только приняли в классы, несмотря на провальные оценки по другим дисциплинам, но и освободили от оплаты за обучение ввиду выдающегося таланта.

Потекли учебные будни. Голубкина усердно занималась живописью и рисунком. Однако классы вскоре были закрыты, и ей пришлось в 1891 г. перейти во второе по значению после Петербургской академии художеств художественное учебное заведение России – Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ). На этот раз – вольнослушательницей. Именно здесь она сделала свой окончательный выбор в пользу скульптуры, несмотря на то что этот вид искусства был исключительно трудоемким, дорогостоящим и не столь популярным, как живопись.

Голубкина старалась изо всех сил, стремясь сократить время обучения и как можно скорее стать профессионалом – ведь семья в Зарайске нуждалась в ее поддержке, в том числе и материальной. Меньше чем через год обучения Анна представила портреты двух стариков-натурщиков, в которых уже был заметен грамотный подход к заданию. А еще через год она выполнила целый ряд работ (к сожалению, бóльшая часть их не сохранилась), самыми выдающимися среди которых были «Мальчик, выходящий на бой» и «Слепые».

Голубкина покинула МУЖВЗ в 1894 году, когда С.И. Иванов оставил преподавание, а ей самой стало ясно, что все новое и творческое из этой школы она уже взяла. В эти годы большие надежды возлагались на пережившую реформу Академию художеств, в которой начали преподавать маститые передвижники. Анна Голубкина, относившаяся к своему скульптурному образованию исключительно серьезно, решила продолжить обучение и осенью того же года поступила в академию. Своим родным она послала письмо, в котором рассказала о ближайших планах: «Надо поскорее обобрать эту академию, т. е. получить поскорее те знания, которые она может дать. Уж очень она богата, так что если все, чем она располагает, брать понемногу, то и веку не хватит».

По мере обучения Анна Семеновна все отчетливее сознавала, что занятия по классическим схемам сильно влияют на стиль всех, кто через них проходит, сглаживая вместе с острыми углами и индивидуальные черты. Ее это совершенно не устраивает: «А все-таки надо быть упрямой, чтобы остаться собой… У меня же во всех работах какая-то необузданность. Обещают, что она обратится во что-то порядочное, но это еще вопрос. Во всяком случае, теперешние мои работы считаются переходными. Ну а я что-то не надеюсь, что могу дать иное, да

и не хочу. Я хочу остаться самостоятельной. Мне тошны всякие подражания». Выполненные в 1894 г. «Собаки» отражают поиски нового движения и новой глубины. Лепка постепенно избавляется от тщательного следования всем деталям формы. Однако Анна отказывается от продолжения обучения в академии – она уже «обобрала» ее и не видела смысла в том, чтобы и дальше отрабатывать приемы, суть которых ей была уже ясна.

В России уже было просто негде учиться, поэтому она решилась на почти отчаянный шаг: весной 1895 г. уехала в Париж – без денег, без связей и ни слова не понимая по-французски. Во французской столице в это время собирались молодые художники и скульпторы из многих стран. На Анну Семеновну город произвел огромное впечатление прежде всего изобилием возможностей: «Ведь очень уж тут работать хорошо, подумайте, учитель гениальный, первый скульптор в мире, моделей толпы ходят, любую выбирай, мастерские, а ведь у нас этого ничего нет, даже сравнить нельзя». Здесь уже не было изучения азов – в Париже шлифовали мастерство. Однако первое посещение французской столицы закончилось для Анны крайне неудачно: она не только не нашла себе руководителя, но и тяжело заболела. Ей пришлось вернуться на родину, в Зарайск. В 1896-1897 гг. она вместе с сестрой Александрой ездила на Обский переселенческий пункт в Западной Сибири. В пути Анна пережила еще одно потрясение: повсюду была страшная нищета, болезни, страдание. Художница забыла о своих неудачах перед лицом этой – настоящей – беды, касавшейся тысяч и тысяч людей. Она запоминает искаженные голодом и мукой лица, схватывает характерные позы. Результатом поездки стала появившаяся в 1897 г. скульптура «Железный». Это уже был не портрет и не отвлеченный образ – скорее, характерная внешность, скрывающая в себе бесконечный разворот ассоциаций. Это произведение стало поворотным в карьере скульптора.

В том же 1897 г. Голубкина снова едет в Париж – на этот раз почти на два года. Ее восторги по поводу парижских студий уже поубавились, и даже академия Коларосси быстро становится пройденным этапом. Однако судьба в очередной раз улыбнулась Анне – она была представлена О. Родену. Поначалу мастер дал ей стандартное задание – делать руки и ноги моделей в разных пропорциях и масштабах. Обучение обходилось чрезвычайно дорого, и Анна писала: «Чтобы стать художником, нужны большие деньги, нужны тысячи, а это все пустяки и 80, и 100; на них можно только смотреть, как другие работают: вот и все». Но никакие трудности не могли сбить с пути эту удивительную женщину. Уже через месяц Роден выделил русскую ученицу из числа начинающих художников. Голубкина позже вспоминала этот момент: «Он сказал "tres bien" (очень хорошо – франц.), но предупредил меня, что это хорошо для всех и что так работать нельзя… Я хочу работать не так, как все. Это все не то. Это только учеба. Нет, надо искать… И Роден говорит, и я чувствую, надо дальше».

Роден оказался именно тем учителем, которого не хватало Анне Голубкиной. С ним она не боялась потерять индивидуальность и даже пошла на негласное «соревнование» – взяла для своего первого полнофигурного произведения «Старость» модель, которая позировала Родену 14 лет назад. Голубкина беспощадно показала следы, оставленные временем на некогда прекрасном теле. Весь облик произведения направлен на отрицание старости, которая ассоциируется с наказанием, позором и утратой. Работа с Роденом не прошла бесследно: Голубкина стала настоящим мастером, чье творчество несло яркий отпечаток индивидуальности. Однако, несмотря на это, она продолжала учиться всю жизнь. В 1902 г. она вновь едет во Францию, на этот раз – осваивать работу с мрамором, а в 1908 г. подает прошение о возможности заниматься натурной лепкой в классах МУЖВЗ. После отказа (вызванного политической неблагонадежностью художницы, участвовавшей в подпольном революционном движении) Голубкина посещает на правах ученицы частную школу Ф.И. Рерберга. Забегая вперед, надо заметить, что Анна Голубкина отличалась врожденным чувством справедливости и остро сочувствовала всем обиженным. Именно отсюда – «неблагонадежность», участие в революционном движении. И отсюда же – отказ от участия в работах по плану монументальной пропаганды после

революции. Голубкина не простила новой власти расстрела министров Временного правительства.

Современники признали ее талант не сразу. Однако нашлись те, кто сумел разглядеть в ее работах особый мир, полный красоты и истинности. Одним из первых написал о выдающейся женщине-скульпторе В.В. Розанов (в 1901 г.). А в 1914-1915 гг. состоялась персональная выставка А.С. Голубкиной, которая пользовалась огромным успехом. Известный критик И. Игнатов так описал свои впечатления от работ Голубкиной: «Когда вы пробегаете эти полтораста скульптур, где есть и портреты известных лиц, и этюды "Тайной вечери", и просто этюды без отдельных наименований, и дети, и старики, и животные, и кариатиды, и фигуры для камина, вы как бы слышите тяжелый рассказ о глубокой думе и сильных страданиях… Человек умер. Да здравствует человек…» Выставка проводилась в пользу раненых: все собранные средства Анна Семеновна направила на создание реабилитационного приюта для инвалидов Первой мировой войны.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.