

Музеи изобразительного искусства в России

По воскресеньям в свободное время я часто посещал музеи. В Москве постоянные выставки русской живописи действуют в Третьяковской галерее и новой Третьяковской галерее, соответствующей отдельному корпусу Третьяковской галереи, а западной – в Пушкинском музее. Что же касается музеев в Санкт-Петербурге, то там картины русских художников представлены в Русском музее, а западных – в Эрмитаже.

Первую половину моего пребывания в Москве Третьяковская галерея все еще была закрыта на реконструкцию. В начале 1992 года наконец-то было открыто новое здание, и появилась возможность увидеть часть собрания картин. Полностью же реконструкция, включая и старое здание Третьяковской галереи, была завершена в 1994 году, уже после моего возвращения в Японию. По этой причине в самом начале работы в Москве смотреть русскую живопись я ходил в новую Третьяковскую галерею, расположенную в том же здании, в котором находится Центральный Дом Художника напротив Парка им. Горького за Садовым кольцом. Выставляются там работы с периода после Октябрьской революции, в том числе часть работ современного времени, но главные экспонаты в них состоят из произведений, написанных в сталинскую эпоху. За то время, что я ходил туда несколько раз, мне так надоела ощущавшаяся в некоторых картинах с изображением Сталина приукрашенная атмосфера авторитаризма, что подобные картины я стал обходить стороной, но в целом там был представлен ряд ценных произведений, ставших связующим звеном между русской живописью второй половины XIX века и современной. Помимо постоянно выставляющих залов в новой Третьяковской галерее был отдельный зал, где время от времени проводилась приуроченная к специальной годовщине со дня рождения и т. п. одного из известных давно умеревших мастеров кисти специальная выставка, посвященная отмеченному художнику. Именно тогда в этот, обычно пустующий музей, выстраивались длинные очереди любителей живописи, и чтобы попасть внутрь, надо было быть готовым отстоять в них по 2-3 часа.

За время командировки в Россию мне посчастливилось попасть на несколько таких выставок, но самое большое впечатление среди них оставила персональная выставка работ пейзажиста А.И. Куинджи (1842-1910 г.г.), писавшего во второй половине XIX века. Проходила она в августе 1992 года и была посвящена 150-ой годовщине со дня рождения художника. Там я впервые и встретился с его работами, более того, с собранием его работ. Картины Куинджи глубоко тронули меня, взволновав душу своей красотой и убедительностью, которыми наполнил художник привольные пейзажи Украины и севера России.

Первым впечатлением было то, что на этих работах изображены воздух и

свет, но с первого взгляда я понял, насколько они прекрасны. От них веяло самой природой, ее красотой, и в то же время грандиозностью, тишиной, а иногда даже таинственностью. Когда смотришь сразу на несколько его картин, то становится ясно, что главный акцент Куинджи делал на подчеркивающих красоту природы эффектах света, на том, насколько хорошо в нем будет смотреться пейзаж. Он любил писать виды заката и лунной ночи. Среди их отраженного света, исходящего словно из глубины холста, с неопишуемой красотой раскрывается необычайно реалистичный мир его самобытной палитры, в которой основное ударение сделано на свете и тени. Я хочу познакомить вас с подобной работой, с последним произведением перед его смертью «Ночное» (1905-1908 г.г.).

На картине «Ночное» написан пейзаж по сезону белой ночи, где выпущенный в ночное табун лошадей отдыхает у возвышающегося берега реки. Вдали, от линии горизонта, разливаются по высокому небу с тонким серпом молодого месяца бледные призрачные лучи, мягко освещающие землю и неторопливо текущую направо от середины горизонта к переднему плану реку. На фоне этого бледного света на переднем плане проступают затененные очертания щиплющих траву или отдыхающих на левом берегу лошадей. Картина очаровывает прежде всего волшебной красотой белой ночи, окрашенной сказочным сиянием бледного света, и в лучах его наполненный легкостью и свежестью пейзаж так прекрасен, что кажется, он принадлежит совсем иному миру. Неизгладимое впечатление оставляют краски отражающей свет глади реки и очертания стоящих на вершине берега лошадей, проступающих на фоне разливающегося по всему горизонту свечения.

Говорят, что для того, чтобы как можно дольше сохранить хороший вид картин, Куинджи первым слоем на холст наносил дёготь, и из-за химической реакции, которую тот вызывал, картины за многие годы потемнели. Это значит, что изначально «Ночное» было написано более светлой палитрой, но подчеркнутая светотенью свежесть ее красок выглядят безукоризненно. В течение более пяти лет с 1874 года, когда Кунджи представил свои работы на выставке передвижников, свежесть его палитры, необычайно наполненных светом, благодаря своей контрастной структуре, находили отклик среди людей, вызывая к нему как к художнику огромный интерес. Но с другой стороны, говорят, что иллюзорные, акцентирующие контраст света с тенью оттенки Куинджи, показавшие склонную к романтизму манеру письма, и основанный на нем, отличающий от реализма стиль не были поняты его товарищами по движению передвижничества. Быть может по этой причине, с 80-ых годов и до самой смерти, на протяжении целых 30 лет он вел скрытную, полную загадок жизнь, и созданные им за этот период 500 масляных и 300 графических работ и т. д., за исключением нескольких картин, были впервые представлены миру последователями Куинджи уже после его смерти. Светлую, наполненную свежестью палитру этого художника переняли А.А. Рылов (1870-1939 г.г.), Н.К. Рерих (1871-1941 г.г.) и другие его ученики. Чтобы понять опережавшие свое время работы Куинджи, пришлось ждать прихода эпохи, в которую активно

работали его последователи. Стиль художника сегодня относят к неоромантизму.

Вернусь немного назад. С 1990 года я регулярно заходил в Третьяковскую галерею, но всякий раз возвращался домой расстроенный, поскольку она все еще была закрыта на реконструкцию. Через два года, в январе или феврале, открылось новое здание галереи. Войдя в него, я почувствовал вскипающую во мне радость. В первом от входа зале была выставлена иконопись, а в следующем по очерети экспонировались написанные маслом портреты XVIII – первой половины XIX веков.

Меня же интересовала живопись второй половины XIX века, и главным образом пейзаж. Однако из-за того, что часть экспонатов была показана лишь в новом здании, таких картин было немного, и все они умещались в одном зале. В нем были выставлены портреты, названия которых хорошо известны и в Японии: «Портрет Мусоргского» и «Портрет Третьякова» (основателя галереи) кисти И.Е. Репина, «Неизвестная», «Портрет Толстого», «Портрет пейзажиста Шишкина», написанные И.Н. Крамским, работа В.Г. Перова «Портрет Достоевского» и другие. Все они были шедеврами и стоили того, чтоб их увидеть, но помимо этих я получил возможность взглянуть и на сорок с лишним картин, написанных в пейзажном жанре и т. д. Среди пейзажей наибольшее впечатление на меня произвели «Ранний снег» В.Д. Поленова и три работы И.И. Левитана.

В.Д. Поленов (1844-1927 г.г.) активно действовал во второй половине XIX века как состав абрамцевского кружка и член Общества художников-передвижников. Среди написанных им с середины 80-ых по первую половину 90-ых годов XIX века пейзажей есть несколько маленьких работ, запечатлевших необычайную красоту русской природы.

К их числу относится и «Ранний снег» (1891 г.), где на горизонтально расположенном холсте изображена бескрайняя пустынная равнина в ту глубокую осеннюю пору, когда начинает идти снег. Справа примерно четверть полотна от переднего до среднего планов занимает поле, с выбивающимися из-под снега островками засохшей травы, а слева, к серо-свинцовой реке спускается некрутой склон, покрытый красновато-коричневыми зарослями кустов и деревьями с облетевшей листвой. Там за рекой, куда вправо, словно развернувшись, уходит чуть возвышающийся противоположный берег реки, и дальше до зеленоватого горизонта простирается покрытая островками снега равнина, сливаясь вдаль с холодным пасмурным небом. Необычайной глубиной наполнен образ природы на этой картине. В этом реалистичном пейзаже, детально прописанном холодными прозрачными красками, живо передана притягивающая взор красота нетронутой людьми бескрайней русской природы. Хотя картина чуть маленькая (размером 45.5 x 84 см), этот шедевр и сейчас является подтверждением незаурядного художественного дара Поленова.

Что же касается Левитана (1860-1900 г.г.), его пейзаж я впервые увидел в автобусе, по пути в старинный город Суздаль, период расцвета которого приходится на вторую половину XII – начало XIII века. Конечно, увидел я не саму картину «Владимирка», а ее фотографию, напечатанную в туристическом путеводителе по Суздали. В одно из июльских воскресений 1991-го года я отправился в организованную «Японским клубом», объединяющим живущих в Москве японцев, однодневную автобусную экскурсию в Суздаль. Когда автобус проезжал мимо города Владимир, говорящий на японском языке гид рассказал нам, что более ста лет назад художник Левитан перенес на холст красоту окрестностей этой дороги, и познакомил ее с живущими в Москве людьми. Слушая его рассказ, я раскрыл путеводитель и взглянул на картину, да так и не смог оторваться от изображенного на ней великолепного пейзажа. Каким же должен быть подлинник, если даже его фотография так пленила меня, подумал и вновь посмотрел в путеводитель.

И сейчас в окрестностях Владимира по обеим сторонам дороги тянутся бескрайние поля, в облике которых отчетливо сохранилось то, что в то время изобразил на холсте художник. В таком ландшафте несколько тропинок, протоптанных шедшими среди полей людьми, слились в одну широкую, уходящую вдаль дорогу. Именно такой, если говорить вкратце, пейзаж изображен на картине. (Уже позже я узнал, что дорога эта с давних времен носит название Владимирский тракт, и по ней проходили этапом все те, кто был отправлен на каторгу или в ссылку в Сибирь. Может, поэтому столько печали вложено Левитаном в образ дороги.) В этой картине таится порожденная высочайшим художественным уровнем сила, притягивающая взгляд, и с тех пор, как я увидел «Владимирку», неразрывно связанное с ней имя Левитана навсегда осталось в моем сердце. Но и первые увиденные мной в Третьяковской галерее его работы «Вечерний звон», «Сумерки» и «Озеро», переполненные чувствами вложившего в них душу художника, своим высочайшим уровнем не обманули моих ожиданий. Вот одна из них.

«Вечерний звон» (1892 г.) – преисполненное задумчивой поэзией произведение, где на холсте, в умиротворенном облике церкви воссоздан, я бы сказал, полный спокойствия духовный мир. Среди царящей атмосферы тишины и спокойствия, на фоне вечернего неба с барашками облаков, стоит на берегу извилистой реки окруженный рощей белокаменный церковный ансамбль, словно отделенный этой рекой от суетного людского мира. И в этот час заката, когда звон колоколов возвещает вечерню, где-то по середине реки плывет лодка, в которой направляются в церковь люди из деревни, а на противоположном берегу безмолвно стоят и ждут, чтобы встретить их в этом святом месте, два монаха. На переднем плане – причал, и взгляд художника скользит к нему и дальше, к расположенной на дальнем берегу церкви и окружающему ее пейзажу. И церковь, и весь пейзаж вокруг освещены мягким светом заката. От его наполненной спокойствием палитры доносится тишина, а отражение в воде еще больше усиливает ее. Мне представляется, что я слышу, как растворяется в ней звон возвещающих вечерню колоколов. Слева у причала пришвартована лодка,

на корме которой сидит человек. Фигура рыбака, погруженного в раздумья, словно он прислушивается к этому звону, вместе с образом монахов и обликом церкви, символизируют на картине тишину и спокойствие. «Вечерний звон» – выдающаяся работа, отражающая духовную удовлетворенность художника, позволяющая насладиться прекрасным русским пейзажем и дать отдых душе.

Кстати, русское искусство в целом, включая литературу, музыку, живопись, совершив стремительный подъем, со второй четверти XIX века и на протяжении более чем ста лет продолжало сохранять один из высочайших уровней в мировом искусстве. (В период первой половины указанных более ста лет появлялись один за другим гораздо превосшедшие передовиков до тех пор писатели, поэты, композиторы, художники, находящиеся на мировом уровне, и еще интенсивное развитие разных течений особенно ярко обозначилось во второй половине того времени – с конца XIX по 30-ые г.г. XX века, когда каждое из направлений в искусстве взлетало всего на несколько лет на головокружительную высоту, а затем сменялось другим. В чести столь интенсивного процветания в искусстве, в России, особенно во время Советского Союза, вышеупомянутый первый период был назван «золотым веком», а второй – «серебряным».) Конечно Россией были заимствованы и распространенные в то время в Европе направления романтизма и следовавшего за ним реализма, но мне представляется, что в плане размаха и высоты подъема, затронувшего литературу и искусство в целом, это была эпоха расцвета, занявшая особое место в истории мирового искусства.

Время от времени в пример приводят литературу, в истории которой выстроилась плотная цепочка таких писателей, как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, Горький и многих других, и, продолжая эту традицию, по сей день один за другим появляются великолепные писатели мирового масштаба.

Что касается музыки, если я назову таких композиторов, как Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский, Рахманинов, то, пожалуй, и в Японии не найдется человека, который не слышал бы о них, а Стравинский, Прокофьев, и Шостакович завоевали себе имя как великие маэстро мира.

Мир живописи отнюдь не исключением из этого ряда, но на протяжении более семидесяти лет со времен Октябрьской революции Советский Союз являлся так называемой «закрытой» страной, и вывезти все значимые произведения живописи за границу строго запрещали, вследствие чего об их существовании почти ничего не известно не только в Японии, но и в Европе и США. Именно поэтому даже среди обладающих глубочайшей эрудицией японских интеллигенций, за исключением небольшого числа людей, так много тех, кто считает, что в русском изобразительном искусстве нет работ, заслуживающих внимания, хотя, такая ситуация вполне обоснована. Пусть существует множество шедевров, и часть их вы видели, например, на фотографиях, но в живописи, в отличие от музыки и литературы, без всякого

сомнения, лишь подлинники таят в себе душу, и, говоря в строгом смысле, судить о ценности работы вы сможете лишь только тогда, когда увидите оригинал. К тому же и художник не получит должного признания, если много людей в течение долгого периода не увидит самые разные его работы. Что же касается успеха, который получили проводившиеся когда-то давно две или три выставки русской живописи, пусть при каждой из них и были опубликованы хвалительные отзывы художественных критиков, но мне кажется, что такой степени успеха не было достаточно, чтобы изменить ситуацию, и в конце концов все они были преданы забвению, так что у русской живописи не было возможности стать объектом серьезной оценки.

Однако длившаяся на протяжении более сорока лет эпоха холодной войны закончилось, сменившись в настоящее время эпохой международного сотрудничества, и если в будущем станет возможным систематически и организовано выставлять картины высокого художественного уровня на Западе, то я не сомневаюсь, что в процессе накопления таких усилий, непременно начнут появляться один за другим те художники, кто будет искать признания своих работ подобно перебравшимся жить за границу и добившимся там успеха Кандинскому и Шагалу, заполняя соответствующим образом пробелы, образовавшиеся в истории западного изобразительного искусства.

Итак, почему же русское искусство в целом смогло во вышеуказанное время совершить столь стремительный взлет? Находившаяся с XIII века под татаро-монгольским игом и изолированная на протяжении 250-ти лет от европейского исторического процесса Россия с XVII века волей-неволей стала вовлекаться в политическую и культурную жизнь Европы. Испытывая необходимость быть на равных со Швецией, Польшей и другими, расположенными по соседству, великими державами, она активно осуществляла европеизацию, стремясь подтягиваться за этими странами, чтобы ликвидировать отставание от их мощи. Проникшаяся духом европейского гражданского общества интеллигенция, жертвуя своим социальным положением и выгодой, полностью отдала себя духовному движению за социальную реформу, направленному на преодоление обозначившегося, с точки зрения по идеям этого нового гражданского общества, отставания России. Можно сказать, что именно в процессе их усилий, чтобы осуществить эту цель в своих произведениях, зародился подъем литературы и искусства.

Если проследить непосредственную причину этого подъема исторически, то фундамент, на котором получили развитие искусство и литература, можно обнаружить в наследии того давнего периода, когда европеизация проводилась в едином русле благодаря решительной в этой области политике Петра Первого (годы правления 1682-1725 г.г.) и его наследников. Наряду с введением военного искусства западного образца, направленного на создание процветающего и сильного государства, а кроме того и исходя из необходимости повышения авторитета страны, в Россию постепенно стала ввозиться и западная культура. С тех пор, благодаря постоянному обучению и

практике, начал закладываться тот фундамент, и была подготовлена та почва, на которых, в конце концов, должны были взойти ростки великих талантов. На самом же деле, для того, чтобы эта почва дала плоды, со времен реформ Петра Первого потребовалось около ста пятидесяти лет упорной учебы. Но хотелось бы отметить, что такой стремительный со времен первопроходцев скачок в искусстве был достигнут не только благодаря тому, что одаренные люди усвоили себе накопленное до них мастерство, и просто еще повысили их, полностью употребляя свои таланты.

Чтобы понять те условия, при которых он все-таки стал возможен, необходимо принять во внимание то, что у «российской почвы», засеянной зернами европейской культуры, была своя специфика. Смысл ее заключался в отсталости абсолютной монархии России, базировавшейся на системе крепостного права, в самых различных областях. Эта отсталость, с одной стороны, делала европеизацию в России необходимостью, а с другой, привела к тому парадоксу, что ушедшая вперед европейская культура выставила пороки старой системы на всеобщее обозрение. При этом существующий строй даже и не пытался преодолеть свою отсталость, а наоборот, упрочил ее, скрыв под плотной завесой факт ее существования, что отвергало модернизацию России в истинном понимании этого слова. По той же причине неизбежно повторялось и противоречие, что люди, которых можно назвать детьми рожденной в таких мучениях европеизации, те, кто перенял и воплотил в себе европейскую культуру, воспринимались как носители опасных идей, на которых смотрели с подозрением и которых общество отвергало. Обострение этих противоречий резко обозначилось в период царствования Екатерины II (годы правления 1762-1796 г.г.) и позже, когда ход российской истории пошел вразрез с течением европейской эпохи.

Просветительские шаги в области культуры, предпринятые Екатериной Великой, которую именовали «замечательным просвещенным монархом», привели к расцвету свободы слова в печати, а среди прогрессивной интеллигенции прочно укоренились идеи Французской революции, заключавшиеся в основных понятиях «Свобода. Равенство. Братство». В том, что в дальнейшем, в эпоху Пушкина, начался бурный подъем литературы и искусства, также немалую роль сыграли меры императрицы в области культуры и просвещения. Не будь ее, и расцвет искусства в России отодвинулся бы на неопределенный период, и его особенности были бы совсем другими и почти незаметными в водовороте истории. Однако Французская революция позволила Екатерине II осознать серьезность собственной ошибки, и она повернула к реакции, обрушив жестокие репрессии на прогрессивную интеллигенцию. С тех пор эти люди, в течение жизни нескольких поколений, оказывались один на один с терзавшими их раздумьями, а иногда, рискуя жизнью, они были вынуждены мужественно ступать на усеянный опасностями тернистый путь. Усилия, направленные на разрешение противоречий, порожденных скрывающей под собой отсталость абсолютной монархии завесой, они обращали в энергию. Чем упорнее власти пытались при помощи силы пресечь

их усилия, тем больше, подобно натянутой тетиве лука, они накапливали энергии, превратив ее, в конце концов, в энергию всей эпохи, взрыв которой в области искусства и проявился в форме бурного расцвета литературы, музыки и живописи.

Если сказать заключение в первую очередь, то создание искусства такого высочайшего уровня стало возможным лишь только после того, как страдавшие от порожденных отсталостью русской монархии несправедливости и противоречий, талантливые люди из числа прогрессивной интеллигенции долго и существенно размышляли о человеке и обществе под условиями специфичности «русской почвы», справляясь с ходом европейской истории. Они сумели выработать общую цель социальной реформы, направленную на преодоление отсталости России. Под знаменем этой цели все вместе соединили силы, и неустанно старались повысить себя, конкурируя между ними. То, что этот механизм самосовершенствования широко действовал, по-видимому, стало причиной того, что великие люди искусства появлялись один за другим, а не одиноко.

Принадлежавшие к образованным и прогрессивным знатым родам молодые офицеры, гнавшие во время войны с Наполеоном обратившуюся в бегство французскую армию, вступив на европейскую землю и увидев, как далеко вперед ушло европейское общество, с болью осознали, что больше нельзя мириться с отсталостью России. Это нарастающее, критическое чувство заставило их основать тайное общество, поднявшее платформу отмены крепостного права и конституционной монархии, что скоро стало подпольным политическим движением, ведшем их к «Восстанию декабристов»(1825), считающему первой в России буржуазной революции, которая кончилась неудачей, но все же это революционное движение оказало огромное влияние на направленность идей всех последующих поколений передовой интеллигенции. В системе крепостного права и в поддерживающей ее монархии усматривали они главных ее виновников. Обеспокоенные тем, что и после ликвидации крепостного права, проведенные сверху, половинчатые реформы не освободили народа, а наоборот, привнесли в жизнь крестьян еще большую нищету и расстройство, они пытались найти ответы на вопросы «как улучшить ситуацию в России» и «что надо сделать для того, чтобы угнетенный народ и в то же время еще человечество в целом стал счастливым». Талантливые художники и писатели из них, каждый по-своему через такие поиски, создали глубоко отразившее социальность чистейшее искусство реализма, присущего России, окрашенного цветами трагедий и пропитанного запахом земли.

В живописи становление русского реализма происходило в несколько этапов. Пройдя в своей стадии развития 40-ых и 50-60-ых годов, в период 70-90-ых годов XIX века это направление достигло своей зрелости. Именно тогда среди художников ярким светом вспыхнуло носившее авангардно-передовой характер движение, наполнившее реализм поистине высочайшим художественным содержанием. Это движение зародилось в 1870 году, когда

И.Н. Крамской с товарищами основали Общество художников-передвижников. На следующий год, 29 ноября, в Санкт-Петербурге они провели Первую выставку изобразительного искусства, которая опередила открытие Первой выставки импрессионизма в Париже на два с половиной года. С того момента началась золотая пора русской живописи.

Носившие просветительский характер и преследовавшие цель расширения рынка сбыта картин выставки перевозились из одного города в другой в России и Украине, из-за чего художников, состоявших в Обществе или выставивших на ней работы, стали именовать передвижниками. В их число входили Крамской, Шишкин, Куинджи, Поленов и Левитан, чьи работы я уже затронул в этой книге. Помимо них в движении передвижничества участвовали такие известнейшие художники, как В.Г. Перов, Н.Н. Ге, И.К. Айвазовский, А.К. Саврасов, Ф.А. Васильев, И.Е. Репин, В.И. Суриков, Н.А. Ярошенко и другие.

В основу своей деятельности они положили принципы и идеи революционно-демократического движения «В народ», приобретшего, в связи с отменой крепостного права и развитием капитализма, широкий размах в 60-ые гг. XIX века, и создали несчетное количество шедевров живописи в стиле реализма, отразивших противоречия общества, несчастья народа, его стойкость, и просто прекрасных пейзажей, от которых веет приятными признаками и поэтичностью.

С осени 1992 года я несколько раз ездил в Санкт-Петербург, чтобы посмотреть работы художников-передвижников. В пятницу, в полночь, я отправлялся из Москвы на ночном экспрессе «Красная стрела», и рано утром прибывал в город на Неве. Весь день я неторопливо ходил по музеям, а вечером вновь садился в поезд и в воскресенье утром возвращался в Москву. В первую же так неугомонную мою поездку в Санкт-Петербург, в холле Русского музея я случайно встретил знакомого японца. Он работал в Москве главой представительства одной организации – клиента моей компании, и как только увидел меня, даже не поприветствовав, тут же сказал: «Господин Исии, здесь такие великолепные картины!». Я пришел в Русский музей из Эрмитажа, где посмотрел работы импрессионизма и других направлений в живописи. Он же уже закончил осмотр Русского музея и собирался уходить. На лице его, от вызванного картинами волнения, все еще пылал румянец, а смеющиеся глаза блестели, как у подростка. Он был человеком, любящим живопись всем сердцем. Его выражение лица в тот момент и великолепие русских картин, которые я затем увидел, слились воедино и глубоко врезались мне в память.

Русский музей располагается в здании Михайловского дворца, построенного в начале XIX века итальянским архитектором Росси. Он был открыт в 1898 году, и именно поэтому в нем просторные холлы и высокие потолки. Конечно, есть там и немножко темные помещения, но в целом, в этом музее прекрасные условия для того, чтобы смотреть картины. Я получил возможность увидеть богатую и насыщенную по содержанию экспозицию,

разбитую по эпохам - от икон до абстракционизма. В памяти моей сохранились многие картины из этого музея, но сейчас я хочу коснуться работ Айвазовского, Репина и Сурикова, произошедших на меня наиболее сильное впечатление.

Айвазовский (1817-1900 г.г.) уже в 30-ые годы XIX века был известен как художник-маринист, писавший в стиле романтизма. Но, по правде говоря, картины его мне нравились не особо. Впрочем, это впечатление произвели на меня лишь те работы, что я видел в его альбоме. В нескольких таких картинах, наполненных отраженным светом, словно где-то в глубине картины светила полная луна, что часто бывает в его произведениях, ощущалась какая-то деланность или старомодность.

Но увидев впервые в Русском музее его огромное полотно «Волна», я был потрясен, и чем дольше я смотрел на эту картину, тем ниже преклонял голову перед ее великолепием. С неимоверно большого холста, размером 304 x 505 см, на меня надвигалось бушующее море, швыряя по волнам, словно игрушки, чудом уцелевших людей и останки разбившегося корабля. Громадный масштаб полотна увеличивал ощущение силы вздымающихся волн, и каждый изображенный на картине объект таил в себе смысл. Я так и остался стоять, словно замороженный, перед полностью подавившей меня, нарастающей яростью природы.

В тот момент я по-новому взглянул на Айвазовского как на художника. «Волна» была написана в 1889 году и почти не повлияла на первое мое впечатление, которое создали у меня те несколько, написанных им до 1860 года, работ. Но насколько я понимаю, Айвазовский – художник, который до последних своих дней продолжал проявлять талант в прекрасном, и, благодаря долгим годам жизни, достиг высочайшего уровня в изображении моря.

Репин (1844-1930 г.г.) – величайший художник, которого можно назвать «Львом Толстым живописи». Он оставил огромный след в реализме 1870 – 80-ых годов, привнесший новые душевные состояния в жанровую, историческую, портретную живопись и пейзаж.

Из всех выставленных в Русском музее работ Репина, что ни говори, самой лучшей частью, пожалуй, является картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1880-1891 г.г.), которая произвела на меня неизгладимое впечатление. Запорожье расположено на берегах Днепра в 500 с лишним километрах к юго-востоку от Киева, где подобно донским и поволжским казакам России, живущие там украинские казаки, которые были известны тем, что они носят в себе дух свободы и независимости, создали не подчиняющуюся никому организацию с собственным верховным правлением. На основе исторического факта XVII века, что Запорожская Сечь оказалась под прямой угрозой подчинения турецкому султану, эта картина была написана на тему о бесстрашных и независимых сердцах запорожских казаков.

За поставленным на улице столом казаки пишут султану ответ. В центре холста – сидящий за столом писарь, а вокруг собрались, стоя или сидя за столом,

и внимательно наблюдают за ним высшие казачьи чины и атаман с трубкой во рту. Взгляды их устремлены на руки писаря, из-за чего, по-видному, он неторопливо, словно повторяя про себя каждое слово, записывает текст под диктовку атамана. Казаки смеются и радуются содержанию полного юмора ответа, отклоняющего требования султана. Густой плотностью и высочайшей силой воздействия обладает этот пейзаж, написанный на большом холсте размером 203 x 358 см. В изображении казаков, для которого художник использовал богатую цветовую палитру, чувствуются солидная масса и необычайная реалистичность. Кажется, что все они – словно живые люди, и в полном индивидуальности, бесстрашия и воли лице каждого из них видна решимость отдать свою жизнь за честь и свободу. Изображенная на картине сцена из казачьей жизни обладает той силой убеждения в том, что там была воспроизведена истина. Это произведение, удовлетворившее самого Репина, на создание которого ушло 12 лет его жизни, и в которое он вложил огромную часть своей души.

В один ряд с Репиным можно поставить имя Сурикова (1848-1916 г.г.) – величайшего художника исторического жанра. Благодаря блестящему таланту и выдающемуся историческому видению, он оставил после себя такие шедевры, как «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова» и многие другие. В Русском музее выставлены четыре его выдающихся крупных произведения и другие, и сейчас я хочу рассказать вам об одном из них – картине «Степан Разин» (1907 г.).

С 1670 по 1671 год Поволжье было охвачено широкомасштабным восстанием крестьян под предводительством бывшего атамана донских казаков Степана Разина. Истощенная начавшейся в 1654 году десятилетней войной с поляками династия Романовых обложила крестьян жесточайшими поборами. Тогда, сбегая на Дон и в Поволжье и присоединяясь к казакам, крестьяне встали на борьбу, давая решительный отпор властям.

На основе этих исторических событий восстания Разина и написана работа Сурикова. По Волге, над которой повисло хмурое осеннее небо, плывет вверх под раздувающимся парусом большая гребная лодка. Все пространство картины заполнил художник этой лодкой, решительно приблизив ее к переднему краю холста. В самом центре ее, прислонившись к мачте спиной, неподвижно сидит Степан Разин, вытянув по расстеленному на палубе коврику ногу и опершись на подлокотник рукой. За ним все пространство в лодке занимают сидящие по четверо у каждого борта гребцы. Еще четыре сопровождающих воина расположились чуть впереди него, отдохнуть в позе, как кому хочется. Чтобы развлечь атамана, один из них, придвинувшись поближе, играет на балалайке, однако это не доставляет Разину никакого удовольствия. Его хмурое, охваченное мрачными думами выражение лица составляет резкий контраст со смехом сидящего на корме воина. Разин пристально всматривается вдаль, направив свой волевой взгляд предводителя восстания прямо на вас, и можно почувствовать, как в глубине его кроется пронизанная верой и тревожным оттенком предчувствия трагедии, унылая

решимость. Забыть этот сложный взгляд невозможно.

Именно в нем заключается та причина, по которой из четырех шедевров Сурикова я выбрал «Степана Разина». В том, что эту картину можно поставить в один ряд с такими, точно ухватившими трагически со стороны восприятия народа поворотный пункт истории произведениями, как «Утро стрелецкой казни» и «Боярыня Морозова», нет никаких сомнений. Там, куда направлен пристальный взгляд, не видно врага, но все же Разин со всей очевидностью изображен на картине как представляющий чаяния и страдания народных масс, восставший против власти драматический герой. Помимо отношения к нему бойцов и взгляда предводителя, это проявляется в приглушенно-сдержанной палитре изображений людей, в красках хмурой и пасмурной русской осени. Суриков написал «Разина» в 1907 году, в то же время отразив в своей работе повсеместно вспыхивающие крестьянские восстания и опасения, охватившие российское общество начала XX века. У Сурикова изображения личностей и их психологические портреты обладают подобными, и в то же время отличными от тех, что в работах Репина, своими, самобытными солидностью и реалистичностью. Безупречно переданы они и в этой работе. «Степан Разин» – великолепная и заслуживающая самого пристального внимания зрителя картина.

Говоря о русской живописи второй половины XIX века, нельзя не упомянуть имена П.М. Третьякова и С.И. Мамонтова – двух предпринимателей, оказавших огромное влияние на ее развитие. В России история их весьма известна, так что и я вкратце коснусь ее.

Третьяков(1832-1898 г.г.), когда ему было 18 лет, вместе со своим младшим братом унаследовал передававшуюся в их доме в Москве от поколения к поколению профессию торговца. Он были большим любителем картин, и с юных лет у него была четкая цель – построить в Москве национальный музей русской живописи. Параллельно с ведением бизнеса, он неуклонно стремился к этой цели всю свою жизнь и достиг ее. Третьяков обладал огромной проницательностью в живописи. Он начал собирать свою коллекцию, покупая жанровую живопись, которая еще не была оценена по достоинству людьми того времени. Создававшие замечательные картины художники и активно собиравший их работы для будущего национального музея изобразительных искусств Третьяков оказались связанными абсолютным взаимопониманием и отношениями доверительного сотрудничества, и эта связь стала мощной поддержкой творчества художников-передвижников. Третьяков способствовал и развитию портретной живописи, заказывая портреты людей, являвших собой величайшие умы России того времени, таким художникам как Крамской, Ге, Перов, Репин. Это благодаря ему сегодня в музеях можно увидеть огромное число известнейших портретов ученых и писателей, композиторов и художников, шедевры портретов тех образованных людей, которые работали во времена Третьякова в самых разных общественных сферах и принадлежали к различным слоям общества.

В 1874 году в саду своего дома Третьяков построил музей. По мере того, как разрасталась коллекция, он трижды пристраивал здание, и в 1881 году открыл его двери для посетителей. В 1892 году Третьяков в четвертый раз расширил здание музея и передал и этот музей, и все свои картины в дар Москве. До самой своей смерти в 1898 году он продолжал пополнять собираемую на протяжении всей жизни и переданную городу коллекцию, число работ в которой, включая иконы, достигло больше двух тысяч экспонатов. (По информации опубликованной Третьяковской галереей, количество коллекции во время дара в 1892 г. составляет 1879 работ, в том числе 1289 картин маслом, а в каталоге подготовленном Павлом Михайловичем за 4 месяца до его смерти отмечены 1635 живописных произведений.)

С другой стороны, заслуги занимавшегося строительством железных дорог Мамонтова(1841-1918 г.г.) заключаются в его поддержке творческой деятельности художников, которые, в период перехода от живописи реализма к изобразительному искусству конца века, вскоре стали приводить к расцвету разнородную от реализма живопись, отражившую еще другую сторону России, что стало огромным вкладом в развитие русской живописи. Он был большим любителем искусства, питавшим страсть к вокальной музыке и театру. Вокруг Мамонтова собирались художники, композиторы, писатели и другие творческие личности, сформировав придерживающийся самобытных консервативных тенденций в искусстве кружок. Тех, кто входил в него, называли членами абрамцевского кружка. Сам кружок получил название по имени усадьбы в Абрамцево, купленной Мамонтовым у выходца из знатного рода, писателя-славянофила И.С. Аксакова, где летом собирались и работали деятели литературы и искусства. Среди них были такие художники, как В.М. Васнецов, М.В. Нестеров, В.Д. Polenov, И.Е. Репин, В.А. Серов, К.А. Коровин, М.А. Врубель и другие. Все они через многогранную творческую деятельность в рамках кружка искали новые выразительные приемы, в результате чего в период с 80-ых по 90-ые года XIX века одна за другой появлялись работы, наполненные глубокой лирикой народного колорита и новым восприятием цветов.

Члены абрамцевского кружка выставляли свои новые работы на выставках художников-передвижников, однако цель их работ заключалась в старом, ретроспективном отображении народной традиции и т. д., что отличалось от целей передвижников. В то время, как вместе с крахом народнического движения в 90-ых годах XIX века реализм передвижников ступил на путь постепенного упадка, абрамцевский кружок, расчистив дорогу новым выразительным приемом, стал играть роль связующего моста с изобразительным искусством конца XIX века. Можно сказать, что произошло это благодаря той мощной поддержке, которую со второй половины 70-ых годов XIX века и на протяжении более 20 лет оказывал Мамонтов.

В марте 1992 года, в одно из воскресений, я отправился на машине в Абрамцево. Расположено оно в 80 километрах к северо-востоку от Москвы.

Дорога туда пролегает по Ярославскому шоссе. Чуть не доезжая до Загорска (ныне Сергиев Посад) я свернул налево, а затем проехал еще километров тридцать следуя, в основном, вдоль дороги. Меня поразило то прекрасное состояние, в котором, в отличие московских улиц, находилось шоссе: широкое, с хорошим покрытием. (Впрочем, с того момента, как в 1997 году Москва отметила свое 850-летие со дня основания, и городские дороги стали значительно лучше, вернув Москве столичный облик). Но стоило свернуть с шоссе налево, как под колесами появились щебень и галька, исчезли указательные знаки, и, я, теряя время от времени направление и спрашивая дорогу у прохожих, с трудом добрался до Абрамцево.

День был погожий и солнечный. На просторной территории ставшего музеем Абрамцево все еще лежал снег, и внизу, у самых стен дома, звенела падающая с подтаявшей залежи снега на крыше капель. Помимо самого дома я осмотрел имитирующую русский стиль крестьянского деревянного жилища «Студию» и баню, церковь, спроектированную по принципам древнего русского зодчества Васнецовым, и возрожденную Врубелем мастерскую традиционного искусства по керамике – майолике. Весьма интересными показались мне производящие непривычное впечатление произведений по майолике Врубеля и выставка традиционных изделий народного творчества, собранных главным образом супругой Мамонтова и младшей сестрой Поленова – художницей Е.Д. Поленовой.

Что же касается живописи, то кроме натюрморта Репина с изображением осенних полевых цветов, мне удалось увидеть лишь несколько повешенных в доме работ, поскольку как раз в это время в новой Третьяковской галерее в Москве проходила выставка из собрания музея Абрамцево. На самом деле, в Абрамцево я отправился именно после посещения данной выставки, так как хотелось мне хоть раз увидеть то место, где подолгу работали эти люди, и где они создали множество прекрасных произведений. Можно сказать, что окруженное богатейшей природой Абрамцево было идеальной средой для творческой деятельности. На многих своих картинах художники оставили нам запечатленные с натуры прекрасные пейзажи этой усадьбы, да и сегодня туда часто приезжают художники в поисках тем для своих пейзажей.

Выставка из собраний Абрамцевского музея, открывшаяся в новой Третьяковской галерее в начале весны 1992 года, шла в течение трех месяцев, и я несколько раз посещал ее до и после моей поездки в Абрамцево. Из тех работ, что произвели на меня наибольшее впечатление, мне бы хотелось коснуться картины Серова «Девочка с персиками» и «Сидящего демона» Врубеля.

В начале своей карьеры художника Серов (1865-1911 г.г.) был учеником Репина. В первый год моего пребывания в Москве, или, быть может, на следующий год, я случайно попал на выставку в расположенном рядом с Кремлем Манеже, где в сопоставлении были представлены примерно по тридцать небольших портретов «учителя» и «ученика». Тогда я впервые узнал о

связывавших их отношениях «мастера и подмастерья», но все же, на той выставке у меня сложилось впечатление, что и Серов был прекрасным художником, ничуть не уступающим Репину. На выставке из собраний музея Абрамцево так же, как на выставке в Манеже, были представлены написанные и Серовым, и Репиным интереснейшие работы – «Натюрморт с яблоками», «Горбун, этюд», «Портрет С.М. Драгомиловой» – в которых каждый из них предлагал свое видение одного и того же объекта.

«Девочку с персиками» (1887 г.) Серов написал в возрасте 22 лет, выбрав моделью совсем юную дочь Мамонтова. Картина создавалась в столовой, дома в Абрамцево. Девочка, одетая в розовую блузку с черным в белый горошек бантом, украшенным красным цветком, сидит за покрытым белой скатертью большим обеденным столом, положив на него обе руки, в которых она держит один персик. Слева от нее – нож, а чуть наискосок, ближе к центру стола – три персика.

Светлой палитрой, словно окутывая светом, нарисовал Серов сидящую девочку, создав образ пышущей здоровьем и красотой юности. Ее еще не утратившее детские черты лицо слегка повернуто влево, и направленный на зрителя взгляд таит в себе искренний душ, смотрящий на вещь честно. На заднем плане – окно, за которым виднеется залитая солнцем листва деревьев. Сквозь стекло проникает в комнату уличный свет. Именно он играет на картине важную роль, регулирующую освещенность всего полотна, а залитая лучами зелень сада была необходимостью для того, чтобы придать облику девочки ощущение, что у нее понятливый и жезнерадостный нрав. На картине источник света расположен за спиной девочки, и в действительности образ ее должен был бы выглядеть темнее. Но при этом, пожертвовав законами реализма, Серов выдвинул на первый план самое главное в портрете, то есть выражение лица девочки и отобразил ее как можно ярче, при помощи красок, до предела того, что это не выглядит неестественным, в котором можно обнаружить новый взгляд художника на изобразительные приемы. Говорят, что эта наполненная солнечным светом картина обозначила новые ориентиры в искусстве, став шедевром, в котором ярко проявился данный от Бога талант молодого Серова.

В 90-ых годах XIX века, как реакция на крах народнического движения, возникла литература декаданса – направление в искусстве, основанное на идеях «сверхчеловека», презирующих массовость и сложившиеся ранее концепции. Врубель (1856-1910 г.г.) был первым, кто воплотил эти идеи в живописи. Создается ощущение, что даже среди тех его современников, обладавших заметной индивидуальностью, он был разнородным человеком и талант его был обречен на гордое одиночество. Это из-за того, что в абрамцевском художественном кружке он один, присущими только ему, отличными от реалистических, графическими приемами письма и фантастической многоцветной палитрой, переносил на холст причудливым образом переработанные им темы декаданса.

Его «Демон сидящий» (1890 г.) перекликается с «личностью» Ницше.

Стремившийся сам стать «сверхчеловеком» и противопоставивший себя обществу Врубель, создает в этой картине прототип образа «демона», над которым он упорно работал как над темой символического выражения чувств. В основу этого образа легла эпическая поэма Лермонтова «Демон». Бывший когда-то ангелом, но изгнанный из рая Демон, скитается по земле. Добравшись до Кавказа, он видит Тамару – дочь старого Гудала, живущую в замке среди гор, и влюбляется в нее с первого взгляда. Тамара же в это время готовится надеть подвенечное платье. Тогда Демон, прибегнув к силам зла, убивает спешащего на коне к свадебному столу жениха, и, искушая Тамару соблазнами, доводит ее до гибели. Картина безупречно передает страдания от своей дьявольской сущности и тоску по утерянному раю, которыми наполнена атмосфера поэмы.

О своем Демоне Врубель пишет в письме младшей сестре: «... полуобнаженная, крылатая, молодая, уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, ... » Таким изображен на картине Демон: сидящий в окружении цветов, слегка склонивший голову к правому плечу, он не отрывает взгляд от невидимой на холсте цветущей поляны. Демон, цветы вокруг... Врубель рисует их мазками, придавая многогранность, словно драгоценные камни обрабатывает. Пробивающиеся слева, из глубины холста, лучи заходящего солнца окрасили небо в фантастические цвета, пропитанные атмосферой опустошенности разлившегося багрянца. В глазах пристально вглядывающегося вдаль Демона – слезы. Заклейменный печатью Зла, обреченный судьбой скитаться по земле, он мрачно хранит молчание. Его полуобнаженное тело – крепкое и мускулистое, вполне подходит для сверхчеловеческого демона, но слишком мягким кажется выражение его лица, на котором застыло пустое мгновение человеческого раскаяния.

Между прочим, среди ряда работ, посвященных этому образу, немного спустя после «Демона сидящего» Врубель пишет иллюстрацию к поэме «Демон» Лермонтова «Голова Демона» (1890-1891 г.г.). В ней, как и в первой работе, в облике ищущего, и не находящего людского понимания демона, улавливается человеческая тоска. Но по мере того как Врубель продвигался к «Демону летящему» (1899 г.) и «Демону поверженному» (1902 г.), сентиментальность исчезла бесследно: отчаянный облик все больше сменялся выражением бессилия и ощущением трагического поражения. И каждый раз, когда смотрю на его Демонов, я думаю, что обладающий великим талантом, которого все же не признали при его жизни, и все больше погружавшийся на протяжении своей жизни в сумасшествие Врубель, сам того не замечая, на каждом этапе его состояния души писал самого себя.

Многие из его произведений, написанных им специфическим установленным стилем письма и богатейшей цветовой палитрой, производят ощущение тяжеловесности. Создается впечатление, что в основе этих картин «пульсирует» реализм. Точно такое ощущение исходит и от «Демона сидящего». Хоть сегодня в России уже высоко оценили талант Врубеля, у меня такое предчувствие, что он станет одним из тех художников, чья оценка в будущем поднимется на новую высоту.