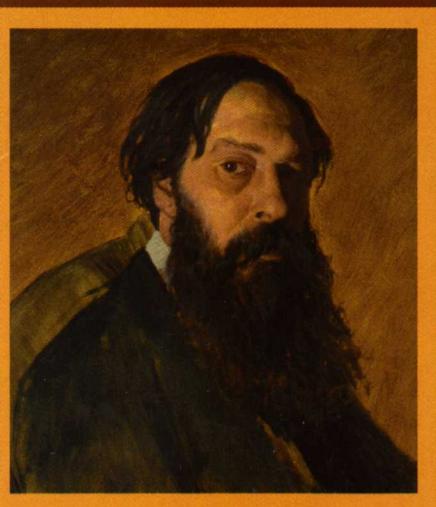


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Саврасов

9



Саврасовъ.

Шедевр «Грачи прилетели» (1871) — в деталях

Четверть века Саврасов учил молодых живописцев

Художник был первым русским пейзажистом-лириком

В конце жизни он отдавал картины за штоф водки

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №9, 2010

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).
Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Саксаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостини»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,

а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,

«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КТП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпусков.

Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 02.11.2010

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха **3**

Знаменитые работы **6**

ЛОСИНЫЙ ОСТРОВ В СОКОЛЬНИКАХ (1869)

ПЕЧЕРСКИЙ МОНАСТЫРЬ ПОД НИЖНИМ
НОВГОРОДОМ (1871)

ПРОСЕЛОК (1873)

РАДУГА (1875)

Шедевр **14**

ГРАЧИ ПРИЛЕТЕЛИ (1871)

Стиль и техника **20**

Картинная галерея **26**

ВИД НА КРЕМЛЬ ОТ КРЫМСКОГО МОСТА
В НЕНАСТНУЮ ПОГОДУ (1851)

У ВОРОТ МОНАСТЫРЯ (1875)

РОЖЬ (1881)

ПРОСЕКА В СОСНОВОМ ЛЕСУ (1883)

Музеи мира **30**

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) А. Саврасов. Грачи прилетели. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) В. Перов. Портрет А. К. Саврасова. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) А. Саврасов. Камень в лесу у «Разлива». Государственная Третьяковская галерея, Москва; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, (низ) В. Перов. Охотники на привале. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх) А. Саврасов. К концу лета на Волге. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 6/7: А. Саврасов. Лосиный остров в Сокольниках. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: Нижегородский государственный художественный музей; 10/11: А. Саврасов. Проселок. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 14: (верх) И. Левитан. Над вечным покоем. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Ф. Васильев. Мокрый луг. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: (лев) А. Саврасов. Пейзаж с церковью. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (прав) А. Саврасов. Начало весны. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17 и 19: А. Саврасов. Грачи прилетели. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, (низ) А. Саврасов. Вид на село Покровское-Фили. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (верх) А. Саврасов. Вид в окрестностях Москвы с усадьбой. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 22: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 23: (верх) А. Саврасов. Дворик. Зима. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) А. Саврасов. Сельский вид. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: (центр) А. Саврасов. Волга близ Городца. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 25: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 26: А. Саврасов. Вид на Кремль от Крымского моста в ненастную погоду. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 28: А. Саврасов. Рожь. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 30/31: (все) Нижегородский государственный художественный музей.

Триумф и трагедия

Алексей Саврасов, создавший первые истинно национальные пейзажи в русской живописи, знал в своей жизни и взлеты, и падения. Он работал в молодости по заказам великих князей, а дни свои кончил в московских «ночлежках».

Алексей Саврасов родился 12 мая (24 июня по новому стилю) 1830 года в Москве в семье мещанина Кондратия Артемьевича Соврасова. Последнее слово — не описка, именно через «о» писал свою фамилию отец будущего художника. Он торговал газетом, шнуром и кистями и, в конце концов, кропотливыми трудами поднял свой социальный статус до «звания» купца третьей гильдии. Был Кондратий Артемьевич человеком суровым, не терпел возражений и сына своего предполагал определить «по торговой части». Между тем маленький Алеша любил рисовать и уже в детстве показал недюжинные художественные дарования. Его рисунки, которые он сбывал для продажи торговцам на Никольской и у Ильинских ворот, пользовались большой популярностью.

В 1844 году Саврасов поступил в организованное годом раньше Московское училище живописи и ваяния, но в том же году был вынужден — как предполагается, из-за болезни матери, страдавшей чахоткой, — покинуть его. Вторая — и успешная! — попытка получить художественное образование в Училище датируется 1848 годом. Тому предшествовала некая драматическая история — отец молодого художника, не веривший в смысл каких бы то ни было «художеств», выселил сына вместе с его картинами на чердак своего дома. Дело было поздней осенью, на чердаке сквозило во все щели, и лишь после просвещенного вмешательства московского обер-полицмейстера генерала И. Лужина дело было улажено, и Саврасов вновь попал в Училище.

Ему повезло с наставником — ныне безнадежно забытый Карл Рабус, руководитель пейзажного класса, в свое время был весьма видной (и, что важнее, прогрессивной) фигурой на московском художественном небосклоне. Од-

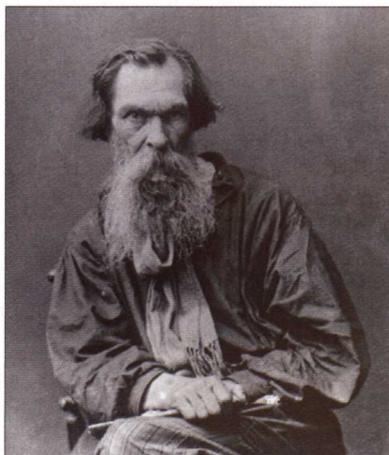
В композиции картины «Камень в лесу у "Разлива"» (1850) еще отчетливо звучит академическое эхо. За эту работу Саврасов получил звание «неклассного художника».

нокашник Брюллова, друг знаменитого немецкого романтика Л. Тика, А. Иванова, Н. Гоголя, А. Венецианова, он буквально открыл глаза дилетанствовавшему до того Саврасову. Гостеприимный дом Рабуса дал юноше ту художественную среду, без которой невозможно становление молодого мастера.

Результаты не заставили себя ждать. Уже в 1850 году за две картины («Вид Московского Кремля при луне» и «Камень в лесу у "Разлива"»). Вид в имении И. Д. Лужина близ станции Влахернская») Саврасову присвоили официальное звание художника. Дальше — больше. В 1854 году саврасовские пейзажи привлекли к себе высочайшее внимание великой княгини Марии Николаевны, отправлявшей тогда должность прези-

дента Академии художеств, — после этого молодой художник некоторое время работал на ее даче, расположенной между Петергофом и Ораниенбаумом. Тогда же (в 24 года!) он стал академиком.

Конец 1850-х годов — время закрепления успехов, получившего свое выражение в ряде «внешних» событий. Особенно следует выделить в этом смысле 1857 год, когда после смерти Рабуса Саврасову предложили возглавить



Последняя фотография Саврасова, 1897 год. На лице художника мы можем прочесть страшную историю его жизни.



© А. Саврасов. Вид в Швейцарских Альпах (гора Малый Рухен). 1862. Холст, масло. 76х63. Ж-79177. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



Картина «Вид в Швейцарских Альпах (гора Малый Рухен)» (1862) — своеобразная критическая реплика Саврасова в споре с пейзажистом А. Каламом (1810—1864), которому в середине XIX века многие подражали.

пейзажный класс в Московском училище живописи и ваяния. Четверть века отдал он педагогической деятельности в стенах Училища (к названию которого в 1866 году добавили окончание «и зодчества») — о ее характере мы знаем из рассказов прославившегося впоследствии ученика Саврасова, К. Коровина. Еще одним его учеником был И. Левитан, продолживший дело своего учителя и сделавший так называемой «пейзаж настроения» признанным жанром русской живописи.

В том же 1857 году изменилось и семейное положение Саврасова. Он женился на Софье Карловне Герц, сестре своего приятеля и однокашника, Константина Герца. Другим ее братом был известный археолог и искусствовед Карл Герц, основатель кафедры истории искусств в Московском университете, а после создания в 1860 году Общества любителей художеств — секретарь этого Общества.

Именно на деньги Общества Саврасов съездил в 1862 году на лондонскую Всемирную выставку. Вообще, на всем протяжении 1860-х годов Саврасов ведет себя очень активно, его фамилия то и дело встречается в отчетах и упоминаниях о различных общественных событиях. Так, в 1861 году он был ответственным за перевоз шедевра А. Иванова «Явление Христа народу» из Петербур-

По некоторым свидетельствам, Саврасов написал пейзаж в знаменитых «Охотниках на привале» (1871) В. Перова, с которым он близко дружил.

га в Москву; в 1862 году совершенно на равных (если не «сверху вниз») общался с тогдашним всеевропейским миром, швейцарским живописцем А. Каламом; в 1867 году посетил парижскую Всемирную выставку; в 1869 году, совместно с художником В. Пукиревым, издал «Курс рисования»; в конце 1860-х годов принимал деятельное участие в создании Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), став членом его правления.

Их художников Саврасов особенно близко сошелся с В. Перовым, одним из «застрельщиков» новой живописи. Они не только общались, не только вместе учили молодых мастеров, но временами вместе и работали. Доверие было настолько полным, что Саврасов просил Перова внести последние исправления в свой «Печерский монастырь под Нижним Новгородом» и написать бурлаков в одной из своих «волжских» картин. Есть сведения, что, со своей стороны, он исполнил пейзаж в известных работах Перова «Птицелов» и «Охотники на привале».

В самом начале 1870-х годов Саврасов открыл для себя Волгу, с нею связана целая эпоха его жизни. Несколько лет подряд он ежегодно приезжал на Волгу и без устали писал пейзажи. Именно здесь созданы знаменитые «Грачи», показ которых на I выставке ТПХВ сопровождался оглушительным успехом. Больше таких успехов у Саврасова не было.

Вскоре все покатило под гору. Жизнь была тяжела, не слишком сыта, не слишком уютна в психологическом плане. Саврасов так и не обзавелся собственным жильем, пользуясь казенной квартирой от Училища и, разумеется, ощущая себя совершенно зависимым человеком. Чет-





«К концу лета на Волге» (1873) — одна из картин «волжского» цикла Саврасова. Волжские пейзажи художник преданно любил.

веро его детей умерли в младенчестве. Его новые картины получали разноречивые, иногда очень обидные отзывы. После одного из них Саврасов принял решение больше не экспонировать своих работ в Петербурге, а после 1881 года вообще не участвовал в выставках ТПХВ.

Дома тоже не все было ладно: «Вот Саврасов, — писал Левитан, — это великий художник — и что же? Я был у него в доме, его не любят и дома. Все против, он чужд даже своим».

Постепенно Саврасов пристрастился к алкоголю. В 1876 году у него заболели глаза, болезнь прогрессировала, и десятилетием позже художник, по собственному признанию, «часами не видел форму предметов». Тогда же, в 1876 году, устав от саврасовского пьянства, его оставила жена, перебравшись с детьми в Петербург. Предаваясь возлияниям, Саврасов откровенно манкировал своими преподавательскими обязанностями. До 1882 года, пока был жив «прикрывавший» его Перов, на это смотрели сквозь пальцы, но в 1882 году терпение начальства кончилось. Саврасова уволили из Училища и лишили казенной квартиры.

Свой «Ночлежный дом» известный жанрист В. Маковский написал в 1889 году. Считается, что в пожилом человеке в шляпе и с папкой под мышкой он изобразил Саврасова, которому был хорошо знаком быт «ночлежек».

Началось его многолетнее «хождение по мукам» — а точнее, по временным пристанищам и ночлежным домам. В этих хождениях у него появилась новая семья — его гражданская жена, Е. М. Моргунова, родила художнику двоих детей. А Саврасов опускался все больше — в ряде мемуарных свидетельств рисуется страшная картина почти его «распада». Впрочем, об окончательном «распаде» все-таки говорить не приходится — и в эти годы он писал. Да, урывками, да, неровно, да, повторяясь, да, порой сбывая новые полотна чуть ли не за «порцию» горячительных напитков, — но и не роняя высокого звания русского художника. Изданный в 1894 году альбом саврасовских рисунков подтвердил — в русской живописи по-прежнему работает несравненный мастер.

«Крестный путь» окончился в 1897 году. 26 сентября (8 октября по новому стилю) Саврасов скончался в отделении для бедных 2-й городской больницы. Спустя неделю Левитан напечатал в газете «Русские ведомости» прощальную статью, в которой расставил все точки над «и», назвав своего учителя первым «лириком» отечественной живописи.

© В. Маковский. Ночлежный дом. 1889. Холст, масло. 94x143. Ж-4224. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1830 Родился в Москве в семье мецената Кондратия Артемьевича Соврасова.</p> <p>1844 Поступает в Московское училище живописи и ваяния. Оставляет Училище из-за болезни матери.</p> <p>1848 Вновь поступает в Московское училище живописи и ваяния.</p> <p>1850 По окончании Училища получает звание «неклассного художника».</p> <p>1854 Работает в окрестностях Петербурга на даче великой княгини Марии Николаевны. За созданные там картины удостоивается звания академика.</p> <p>1857 Возглавляет пейзажный класс в Московском училище живописи и ваяния. Женится на Софье Карловне Герц.</p> <p>1861 Получает казенную квартиру при Училище живописи и ваяния.</p> <p>1862 Едет за границу на лондонскую Всемирную выставку.</p> <p>1867 Посещает Всемирную выставку в Париже.</p> <p>1869 Издает «Курс рисования», написанный совместно с В. Пукиревым.</p> | <p>1870 Подписывает Устав Товарищества передвижных художественных выставок, чуть позже избирается в его правление. В декабре уезжает на Волгу.</p> <p>1871 В Костромской губернии пишет картину «Грачи прилетели». С огромным успехом показывает ее на I Передвижной выставке.</p> <p>1876 Начинается болезнь глаз. Жена оставляет художника и с детьми переезжает в Петербург.</p> <p>1881 В последний раз участвует в передвижных выставках.</p> <p>1882 Уволен из Училища живописи, ваяния и зодчества. Лишается казенной картины.</p> <p>1880—90-е Ведет бесприютную жизнь, полную лишений. Встречается с Е. М. Моргуновой, у них рождаются двое детей.</p> <p>1894 Выходит в свет альбом рисунков Саврасова. Получает от Академии художеств помощь в размере 100 рублей.</p> <p>1897 Умирает в отделении для бедных городской больницы.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Лосинный остров в Сокольниках

(1869)

62 x 88 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Мону­мен­таль­ный ре­ализм

Главный герой и смысловой центр этой картины — сосновый лес. Стройные сосны, тянущиеся от земли к небу и соединяющие их в одно целое, придают монументальность всему полотну и служат очевидным символом.



Прибегнув к приему лессировки, Саврасов виртуозно пишет голубоватую дымку, курящуюся над влажной низиной.



Чувство меры не изменяет художнику — не позволяя себе увлечься чрезмерной «философичностью», он предельно реалистично детализирует этот пейзаж. К таким деталям относятся сонные коровы, тщательно выписанная растительность и т. д.



В раннем варианте этой работы небо было безоблачным. Здесь Саврасов «закрыл» его тучами, набегающими из глубины, тем самым добавив тревоги в созданный образ. Обратите внимание на отражение неба в воде, заполнившей канаву.



Эта картина стала итогом целого периода саврасовского творчества, хронологически совпадающего с 1860-ми годами. В это десятилетие художник «претворил» романтические увлечения молодости в зрелый и очень своеобразный реализм, сильно «отдающий» символизмом и метафизикой. В этом отличие Саврасова от того же Шишкина — при всей схожести ряда их любимых тем и сюжетов. Образ соснового леса, созданный в этой работе, у него не самодостаточен, а скорее функционален, — в том смысле, что это не просто любование негромкой русской природой, а эмоциональное и почти религиозное утвер-

ждение единства «земли» и «неба». Вместе с тем картина «Лосиный остров» — одна из важнейших «глав» в созданной Саврасовым подробнейшей «энциклопедии» Подмоскovie, представляющей особый интерес для нас, обитателей начала XXI века. Сегодняшний зритель воспринимает подобные образы с трепетом и неизбывной ностальгией. За эту картину Саврасов получил первую премию на конкурсе 1870 года, проводившемся московским Обществом любителей художеств. Ее приобрел П. Третьяков в свою коллекцию — это было говорящей оценкой этого шедевра.



Печерский монастырь под Нижним Новгородом

(1871)

101,5 x 131 см

Нижегородский государственный художественный музей

Сопричастность



На заднем плане картины открывается Волга — с ее голубой водой, островами, широкими песчаными отмелями и берегами.

Колокольня и голубые купола белокаменного монастыря, слегка сдвинутые вправо, становятся композиционным и смысловым центром картины, стягивая на себя ритмические линии, пронизывающие полотно.



Пространство оживляют точно подмеченные детали — дымок, выходящий из трубы; развешанное на веревках белье, скворечники.

Картина отчетливо дышит, приглашая зрителя поучаствовать в одухотворяющей ее живой жизни.

Ощущение сопричастности рождается во многом благодаря выбранному ракурсу — кажется,

что не составляет труда, стремительно сбегав по косогору, самым наиреальнейшим образом обнаружить себя в изображенной художником слободе.



Эта работа Саврасова открывает его «волжскую» серию. Увлечение Волгой совпало в судьбе художника с самым плодотворным периодом его творчества. Впервые попав на Волгу в 1870 году, Саврасов, что называется, «прикипел» к ней душой — в ближайшее после этого пятилетие волжские просторы были главной его темой. Любопытно, что эту тему как бы унаследовал у своего учителя Левитан, на долгие годы связавший свою жизнь с Плесом и именно на Волге состоявшийся как художник, — очень любопытно сравнить представленную картину Саврасова с левитановским шедевром «Вечер. Золотой Плес» (1889): тут многое (вплоть до композиционных нюансов) совпадает,

но главное, что роднит эти произведения, — это щемящее настроение, особая одухотворенность, вообще отличающие жанр так называемого «лирического» пейзажа, возникновение и расцвет которого связывают с именами Саврасова и Левитана. Печерский Вознесенский монастырь, попавший в «герои» этой работы, был хорошо известен в России — на изображенное здесь место его перенесли в 1595 году со сползшей в Волгу горы, где он был основан в начале XIV века. Монастырь славился своими древностями — в частности, библиотекой, где хранились древние монастырские акты, указы, синодики, старопечатные книги.



Проселок

(1873)

70 x 57 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот, совершенно новаторский для русской живописи 1870-х годов, пейзаж рожден из импрессионистической тоски по «остановись, мгновенье» — в данном случае, это мгновенье между только что закончившимся обвальным ливнем и солнцем, которое вот-вот вспыхнет ярким светом на очистившемся от туч небе. Для картины характерна почти импрессионистическая техника, хотя, в сущности, она не смотрится неорганичной в ряду других работ художника. Известна эмоциональная формула самого Саврасова, донесенная до нас его учениками: «Без воздуха пейзаж — не пейзаж! Сколько в пейзаж березок или

елей не сажай, что ни придумывай, а если воздух не напишешь — значит, пейзаж — дрянь...» «Проселок» написан словно для того, чтобы проиллюстрировать этот тезис. Впрочем, сам автор — судя по ряду косвенных свидетельств — не был доволен своей работой. Более того, она ровно двадцать лет находилась «под спудом». Дело в том, что Саврасов подарил ее своему другу и соратнику по Товариществу передвижных художественных выставок, И. Прянишникову (1840—1894), и она хранилась в его закрытой коллекции. Показали «Проселок» широкой публике лишь в 1893 году.

Свежесть колорита



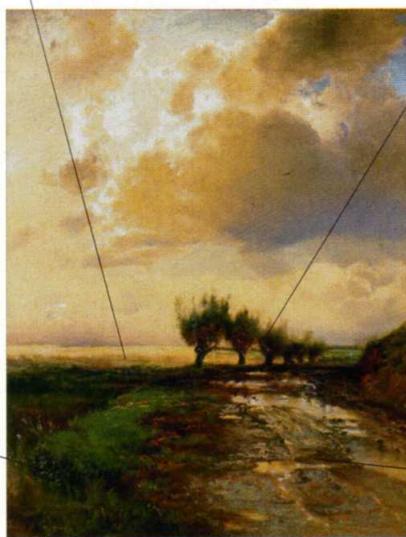
Преобладание теплых тонов с множеством оттенков, переходящих друг в друга, делает картину переливающейся, будто светящейся изнутри. Этот пронзительный свет превращает ее в настоящий гимн.



Очертания деревьев слегка размыты. Деревья, предчувствуя близкое солнце, тянутся к небу (как и все, что находится на земле) — так создается «содержательная» вертикаль, вообще характерная для творчества Саврасова.

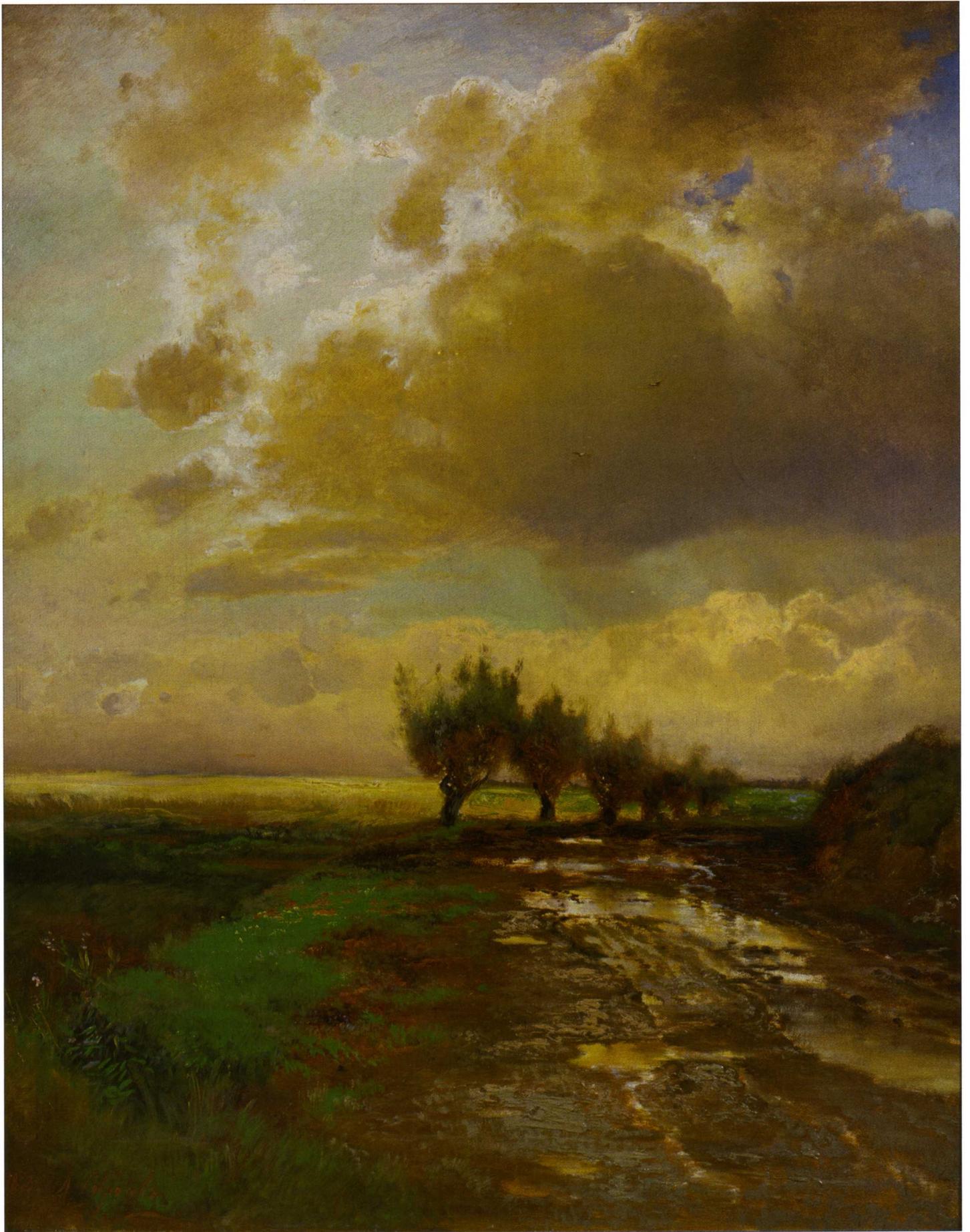


Общая теплая тональность — в целях уравновешения колористического решения — приглушена рефлексам зеленого. Изумрудная трава, омытая дождем, дышит свежестью.



Так написанный топкий и грязный проселок превращается в некий эстетический эталон, поэтический образ, делающий этот как будто «бросовый» сюжет несомненно художественным.





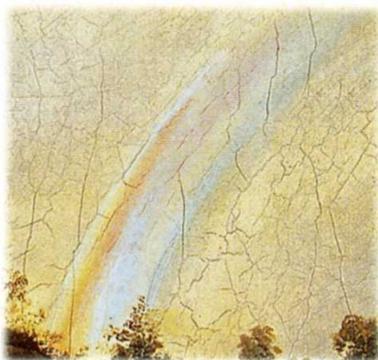
Радуга

(1875)

45 x 56,5 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Озаренность



Радуга написана почти скупом. Для этой картины вообще характерна приглушенность колорита, перекликающаяся с тихой очарованной музыкой написанного Саврасовым сюжета.

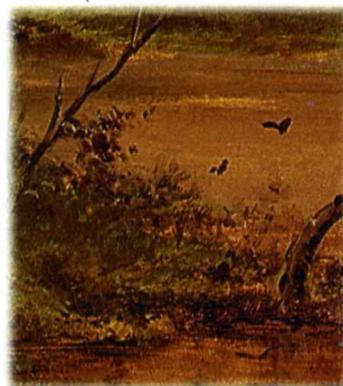


Бедные деревенские дома, покрытые соломой, тянутся вереницей справа на заднем плане. Эта внешняя скудость не мешает созданию поэтического образа — тут тютчевское любовное слышится: «Эти бедные селенья, эта скудная природа...»



Неказистая лестница, перед которой остановилась крестьянка, несущая воду, — в общем контексте картины — становится лестницей в небо: это традиционный саврасовский мотив.

Птицы — неперенные жители картин Саврасова. Они у него всегда оживляют композицию, делают ее звучащей. «Природа вечно дышит, — говорил художник. — Всегда поет, и песнь ее торжественна».



Работы Саврасова хорошо объединяются в циклы. Это своеобразные «сериалы», созданные на одну тему, — причем всякая «серия» представляет собой чуть модернизированную трактовку конкретной художественной мысли, занимающей автора. Один из таких циклов — цикл саврасовских «радуг». И не только световые и цветовые эффекты занимают художника в этих работах (как это, кажется, было у поразившего всех своей виртуозностью Куинджи): радуга у него — символ, «окно» в несказанное. Особенно гармоничной из всех «радуг» представляется одноименная картина,

написанная в 1875 году. Глубокая послегрозовая тишина, лишь изредка нарушаемая шелестом птичьих крыльев и постукиванием ведер о коромысло на плечах крестьянки, разлита по ее пространству. Умытый мир задумался, застыл — очарованный внутренней музыкой. Подобно другим лучшим работам Саврасова, «Радуга» распахнута навстречу зрителю, которого словно отчетливый сквознячок подхватывает и несет внутрь изображения. Тут мы вновь имеем дело с преобразенным романтизмом, озабоченным поисками не внешней красоты и броскости, а идеала в обыденном.



© А. Саврасов. Радуга. 1875. Холст, масло. 45х56,5. Ж-4114. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Грачи прилетели

(1871)

62 x 48,5 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эстетика «передвижничества», как вполне определенного направления со своей идеологией, предполагала создание иерархии жанров, тем, сюжетов и пр. Именно передвижники выдвинули на первые роли в современном искусстве жанр, который с некоторой долей приближенности можно обозначить как «национальный пейзаж». Предпочтения выявились уже на I Передвижной выставке, состоявшейся в конце 1871 года. Пейзажи М. Клодта, И. Шишкина, Л. Каменева, Ф. Васильева, пронизанные любовью к родной природе и заставлявшие задуматься о том, что стоит за этой красотой, говорили сами за себя. Но «Грачи прилетели» Саврасова выделялись даже на столь солидном фоне. И это почувствовали все — как профессионалы, так и люди «с улицы», из любопытства заглянувшие на нашу шумевшую выставку. И воспринявшие эту вроде бы непритязательную картину как настоящее откровение. Шедевр Саврасова стал символом целой эпохи в русском изобразительном искусстве. Лидер и вдохновитель передвижничества И. Крамской тогда же написал: «Пейзаж "Грачи прилетели" есть лучший, и он действительно прекрасный, хотя тут и Боголюбов, и барон Клодт, и Шишкин. Но все это — деревья, вода и даже воздух, а душа есть только в "Грачах"».



Пейзажная лирика

Саврасов был «пейзажным» лириком по преимуществу — его картины открыли эпоху «пейзажа настроения», прославившего русскую живопись.



«Над вечным покоем» (1894) И. Левитана — пример лирической разработки, казалось бы, не слишком поэтического сюжета.

Самоопределение русских художников середины XIX века, замахнувшихся на создание самобытного искусства, происходило на двух путях — социального критицизма и вживания в мир русской природы. Следствием последнего явился расцвет жанра пейзажа в среде передвижников, которые полностью разрушили культивируемую в академической среде любовь к прекрасным, зачастую италянизированным, панорамам, построенным по всем правилам композиционного искусства. У пейзажистов-передвижников была одна общая черта, превращавшая их в «направление», — они брали самые «непоэтические» сюжеты и претворяли их так, что их картины начинали дышать поэзией и щемящей красотой. Не копирование и приукрашивание, а выражение тайной души природы, — вот девиз тогдашних новаторов, в первых рядах которых шли Саврасов и рано умерший Федор Васильев (1850—1873). Чуть позже Исаак Левитан, творчески усвоивший их достижения, представил публике «лирический пейзаж» в чистом виде. И публика задохнулась от восторга.

В работе «Мокрый луг» (1872), для которой характерен определенный «космизм» мировосприятия, Ф. Васильев выразил свои крымские впечатления.

Воссоздаем работу Саврасова

В своем шедевре Саврасов в ряду проникновенных образов, по сути, написал точнейшую «формулу русской весны». Эта та красота, что издавна не давала покоя многим тонким душам, но «вещественного» выражения не находившая. Тому были свои причины, главная из которых — иная система эстетических ценностей, довлевшая над предшествующим поколением живописцев. Считалось, что, во-первых, пейзаж — это второстепенный («технический») жанр, и во-вторых, коль уж кому-то хочется в нем работать, то он, этот «кто-то», должен ориентироваться на признанные образцы, то есть писать природу правильно, возвышенно и красиво. Если березы, то — стройные и изящные, если небо, то — лучезарное («итальянское»), если архитектура, то — выверенная, классическая. Плюс жесткие требования композиционного построения.

Саврасов весело и смело отверг все эти жесткие установления. И совершил чудо, решив труднейшую задачу, перед которой пасуют многие из художников, — высказать «неказанное» и сделать зримым «невидимое». Ради справед-

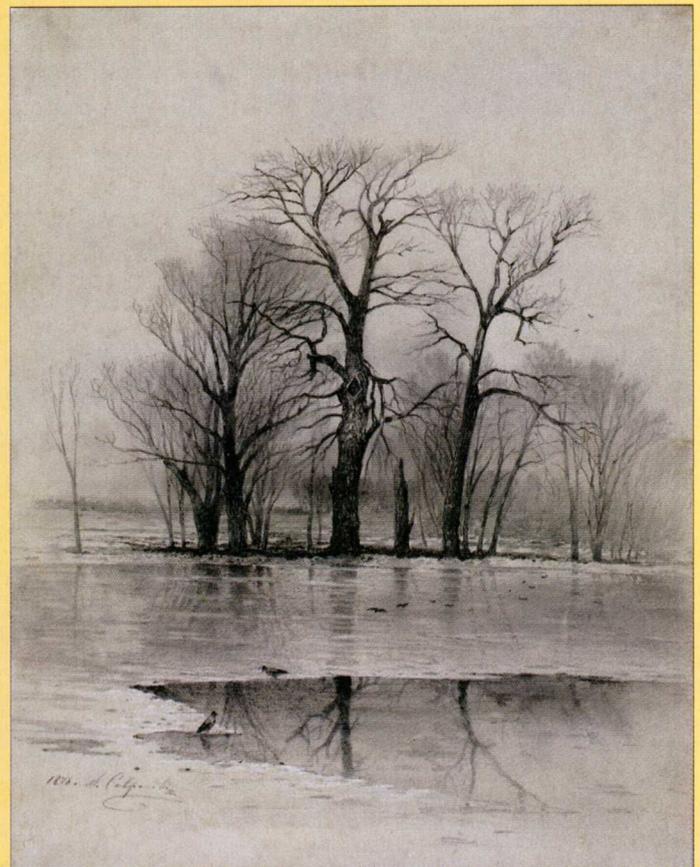
ливости нужно отметить, что если в живописи он был пионером, то, вообще говоря, в русском искусстве тропка к такому («душевному») пониманию пейзажа была уже хорошо натоптана мастерами слова, среди которых необходимо выделить, прежде всего, Пушкина, С. Аксакова и Тургенева.

Оказалось, что удача ждет тех живописцев, кто умеет взглянуть на мир совсем «просто». «Какая простота! — восклицал позже И. Левитан. — Но за этой простотой вы чувствуете мягкую, хорошую душу художника, которому все это дорого и близко его сердцу». В этих несколько неказистых, почти наивных словах саврасовского ученика схвачено самое главное — интимное переживание, лежащее в основу картины, атмосфера сочувствия и соучастия, рожденная большим сердцем художника и захватывающая в плен всякого зрителя, созерцающего его творение.

К. Коровин в своих воспоминаниях цитирует Саврасова: «В Швейцарии я был, был и в Италии. Прекрасно. Но кому что. А мне, конечно, в России нравится. В России природа поет, разнообразие: весна какая...»

Слева: «Пейзаж с церковью», являющийся эскизом к «Грачам», дает представление о том, как кропотливо работал Саврасов над этой столь «спонтанной», на первый взгляд, картиной.

Внизу: Некоторые приемы письма, использованные при создании картины «Грачи прилетели», станут более ясны, если внимательно взглянуть в этот «весенний» рисунок, датированный 1876 годом.



На рубеже 1860—70-х годов имя Саврасова было у всех на слуху. Он, активнейший участник тогдашней художественной жизни, много писал, и всякое новое его произведение вызывало неизменные заинтересованные толки. Некритичное доверие канонам академической живописи, сквозящее в его работах конца 1850-х годов, давно оставлено в прошлом, и Саврасов работает без оглядки на какие бы то ни было авторитеты. Казалось бы, само время, в атмосфере которого носится предчувствие нового, подталкивает к поиску нетривиальных художественных решений. В воздухе пахнет свободой, в обществе полным ходом идут реформы, вся русская жизнь на глазах переворачивается — а во что уложится, какой окончательный рисунок примет, пока никому не ясно. Но необходимость нового взгляда ощущается всеми очень остро — вот откуда все разговоры о создании совершенно нового художественного объединения, каким мыслилось тогда по существу своему демократическое Товарищество передвижных художественных выставок.

О том, как Саврасов учит молодых художников в Училище живописи, ваяния и зодчества, тоже ходили легенды. Он мог прийти в класс ранней весной, распахнуть окна и прогнать своих учеников куда-нибудь в Сокольники — «промыть» глаза, всматриваться в живую жизнь природы, работать на пленэре.

Впрочем, с самим Училищем у Саврасова были отношения довольно деликатные — то, что он занимал казенную квартиру, делало его абсолютно зависимым человеком. Одно неверное движение — и он мог стать бездомным бродягой. Что-то подобное как раз и произошло в 1870 году. Саврасов повел себя при этом резко. Взяв в декабре отпуск на полгода, он вместе с женой уехал в Ярославль. Выбор временного места жительства не был случайным — художник побывал на Волге летом и форменным образом влюбился в эти места. Отправляясь в новую поездку, он подстраховал себя полученным (судя по всему, от П. Третьякова) заказом на исполнение «рисунков и картин зимнего пейзажа на Волге».

В результате получился пейзаж не «зимний», а «весенний», но это было уже не важно. Потому что этот пейзаж сразу же после рождения стал вехой в истории русского изобразительного искусства. Причем понимание этого было общим и моментальным.

Но — по порядку. Зиму Саврасовы провели в Ярославле — в снятой художником в местительной квартире. Жизнь вели «тихую и сосредоточенную». Софья Карловна носила ребенка, Саврасов лелеял в себе рабочее состояние духа, предчувствуя близкие художнические восторги.

В феврале разразилась трагедия: родившаяся дочь вскоре умерла, а жена Саврасова тяжело заболела. Детские смерти были проклятием Саврасова — из родившихся до того четырех детей выжил только один ребенок. Но что-то с ним произошло — омытая трагедией душа вдруг стала пронзительно зрячей. Ранней весной художник уехал в село Молвитиново (ныне — Сусанино Костромской области), расположенное в нескольких десятках верст от Костромы. Там-то он и увидел своих «Грачей» — увидел неказистую старую церковь с просторами бесконечных русских полей за ней, странную красоту неказистых березок, ноздреватый плавающий снег с блеклыми тенями, промокшие избы, услышал негромкую песнь пробуждения и радости. («Природа вечно дышит, — как-то сказал Саврасов. — Всегда поет, и песнь ее торжественна. Земля ведь рай — и жизнь тайна, прекрасная тайна».)

Остальное было делом техники.



871.
Нострум
А. Савицкий



1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ РИСУНОК

Прежде всего, наш художник выполнил предварительный контурный набросок дома на среднем

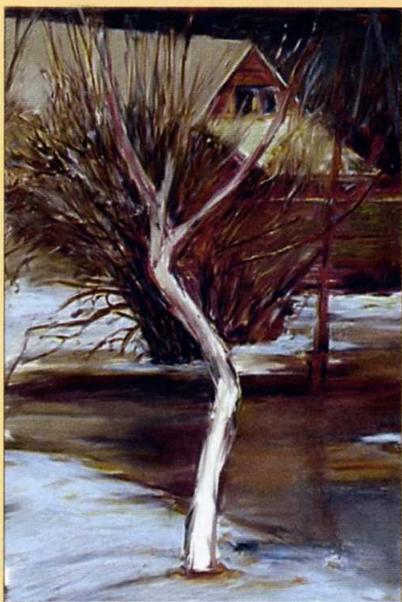
плане и куста вербы и березы на переднем плане. Использовал он при этом смесь ализаринового кармина и натуральной тердисциены. Далее с помощью широких мазков он обозначил контраст в полутонах. Снег на крыше дома написан белилами с добавлением желтого среднего кадмия и жженой умбры; фон заднего плана — смесью ализаринового кармина и натуральной тердисциены с добавлением жженой умбры и ультрамарина; блики — смесью белил и желтой охры.



2. ВЕРБА И ТЕНИ

На этом этапе наш художник первым делом занялся вербой, затенив ее нижнюю часть жженой умброй и осветлив ветви

белилами и желтой охрой. В верхней части воспроизводимого фрагмента он усилил тени смесью жженой умбры и ультрамарина. Пограничные участки цветковых областей были выделены использовавшейся на предыдущей стадии смесью ализаринового кармина и натуральной тердисциены, а вертикальная линия, обозначающая отражение дерева в воде, — слегка растерта; при этом мазки накладывались от центра линии по направлению к воде, а кисть смачивалась в растворителе.



3. СНЕГ И ВОДА

Теперь настал черед снега — его наш художник закрасил смесью белил и желтой охры с добавлением ультрамарина; последнее было необходимо для

придания снегу голубоватого оттенка (в отличие от «желтого» снега, лежащего на крышах). Для усиления контраста между «береговой» линией и водой этот участок был написан разными цветами: «со стороны» воды — смесью жженой умбры и желтой охры, а «со стороны» снега — церулеумом. Эффект «деревянности» забора достигался добавлением в серые тона желтой охры, а эффект «талости» снега — использованием смеси жженой умбры и желтой охры.



4. УТОЧНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ

На последнем этапе наш художник уточнил все детали фрагмента, смесью жженой умбры и ализаринового кармина уси-

лив контраст в темных тонах и мазками чистых белил воспроизведя остатки снега на ветвях и воде. Белилами с добавлением желтой охры и церулеума он восстановил «узор» березовой коры, причем для самых темных участков была использована жженая умбра, местами осветленная белилами, желтой охрой и церулеумом.

Русская весна

Горизонт

Саврасов искусно выстраивает перспективу, ближе к безбрежному горизонту «высветляя» тона и отказываясь от детализировки. В открывающейся шири беспомощно тонет взгляд — тем самым подчеркивается «обилие» и глубина русских пространств, в которых зреет новая весна.



Дыхание человека

Любимый прием художника — населять и обживать пространство картины как бы опосредованно: показывая не самого человека, а «теплые» следы его деятельности. В данном случае — это дымок, уютно выходящий из трубы и указывающий на то, что где-то здесь, рядом, живут люди. Тем самым исключается всякая заброшенность.



Березы

В создании поэтической метафоры здесь большую роль играют неказистые березы, в ветвях которых вьют гнезда прилетевшие грачи. В этом Саврасов продемонстрировал совершенно новое понимание того, что следует считать «красивым» и «музыкальным». А внутренняя музыка здесь многое значит — по определению Б. Асафьева, художнику в этой работе свойственна «тончайшая глубоко-мелодическая чуткость».



Колокольня

В центр картины Саврасов помещает не величественное творение рук человеческих, а рядовой, почти заурядный храм с шатровой колокольней. Эта заурядность становится еще более наглядной от вида облупившейся штукатурки, обнажившей старую кирпичную кладку.



Солнечное эхо

В этой картине небо закрыто облаками. Художник при построении «небесного» фрагмента мастерски пользуется не покрытым краской холстом. Но солнца нигде нет — на то, что оно вот-вот «брызнет» с неба, указывают лишь четкие тени, ложащиеся на забор и тающий снег.

Символ воскресения

Готовая «опуститься» верба — один из «говорящих» символов весны, интерпретируемой автором в религиозном плане: как метафоры вечного воскресения, бессмертия жизни. Вербное воскресенье, которое на Руси принято встречать с веточками вербы, предшествует Пасхе, центральному событию православного года.



Создатель русского пейзажа

Саврасов стоит у истоков национального пейзажа — он первым запечатлел на полотне красоту русских полей, звучащую негромкой музыкой и пронизанную неземным светом.

С именем Саврасова связан один устойчивый миф. То есть даже не миф, а, скажем так, настойчиво внедряемая неточность. Ее появление спровоцировано самим характером творческого пути художника. Своеобразная кольцевая композиция этого пути бросается в глаза и не искусственному в тонкостях искусствоведения человеку.

Саврасов, выходец из разночинной среды, начинал с того, что мальчиком продавал свои рисунки торговцам на Никольской улице и у Ильинских ворот — те охотно брали их, так как эти рисунки никогда не залеживались на прилавках, и это многое говорит о том, в какой манере они были исполнены. Конец жизни художника тоже накрепко связан с «ночлежками», кабаками, рынками. С «низовой» культурой. Один из знакомцев, встречавших его в это время, свидетельствовал, что Саврасов попал в кабалу к некоему торговцу, покупавшему его произведения за цену, чуть ли не

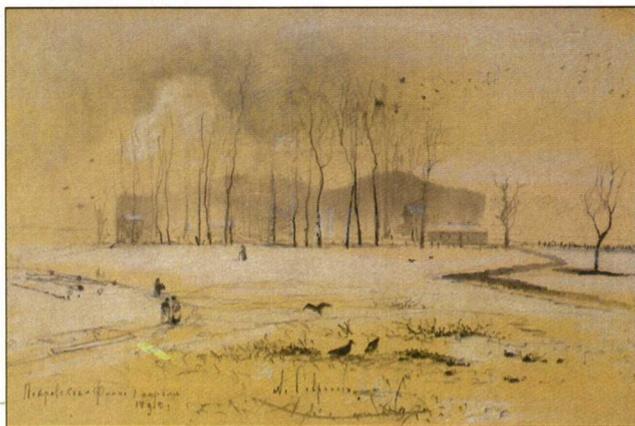
вдесятеро меньшую их реальной стоимости. Но и то сказать — заслуженный академик живописи в эти годы часто работал, что называется, «на потребу», попросту «тиражируя» свои прежние произведения или, во всяком случае, их мотивы. «Тиражируя», разумеется, с потерей качества — тут сказывались и спешка, и «измененное» состояние сознания, и элементарные болезни.

© А. Саврасов. Деревья. 1867. Бумага мелованная, карандаш графитный, процарапывание. 30,8х39,2. Р-3007. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



Графика

Саврасов был прекрасным рисовальщиком. Виртуозному владению рисунком его учили в Московском училище живописи и ваяния, без точного, следующего натуре рисунка немислима любая «академическая» картина. Ранний Саврасов поражал современников тонкой и интонационно богатой линией — эти умения со временем развились, претворяясь в конце жизни художника в настоящее новаторство. Пройденный им «графический» путь



прекрасно иллюстрирует сравнение работы 1867 года «Дубы на берегу» (вверху) с рисунком «Вид на село Покровское-Фили», 1893 (слева). В первой обращает на себя внимание попытка в мельчайших деталях «повторить» натуру, оборачивающаяся некоторой засушенностью и отрывающаяся «рисовальными» опытами Шишкина, сравнимыми с искусством фотографии; во втором — потрясающая раскованность и стремительность линии, далеко опережающая свое время. В нескольких скупых линиях рождается образ потрясающей глубины. В 1894 году в Киеве был издан приуроченный к пятидесятилетию творческой деятельности Саврасова альбом его рисунков, показавший, как далеко шагнул в этой области мастер.

Москва и Подмосковье

Саврасов так часто — особенно в молодости — писал виды Москвы и Подмосковья, что можно говорить о целой московской «иконографии», созданной им. Подобные «архитектурные» и пейзажные (с элементами архитектуры) виды были в большом ходу у романтиков, получивших академическое образование. Юный Саврасов ничем не отличается от них — все то же построение перспективы с использованием двух планов, все то же внимание к детали на переднем плане, все та же искусственность композиции и некоторая недвижность,

© А. Саврасов. Вид на Московский Кремль. Весна. 1873. Холст, масло. 46х36,8. Ж-2845. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



Таким образом, творческая одиссея Саврасова как бы приобретала вид «перевернутой» параболы — с очевидной вершиной и художественными «низинами» справа и слева от нее. Со временем в поле внимания тех, кто знакомился с творчеством Саврасова, и осталась одна-единственная вершина — его знаменитое полотно «Грачи прилетели», а все остальное показалось «проходным», рядовым, «маловысокохудожественным».

Конечно, у такого взгляда на художественный мир Саврасова были свои веские резоны. И все-таки — подобная схема (слов нет, очень удобная) имеет мало общего с живым явлением, именуемым нами звонким именем «Саврасов». Если некритично принять ее на веру, а это происходит сплошь и рядом, то слишком многое окажется непонятным. Что? Да хотя бы необыкновенная популярность саврасовских произведений на исходе

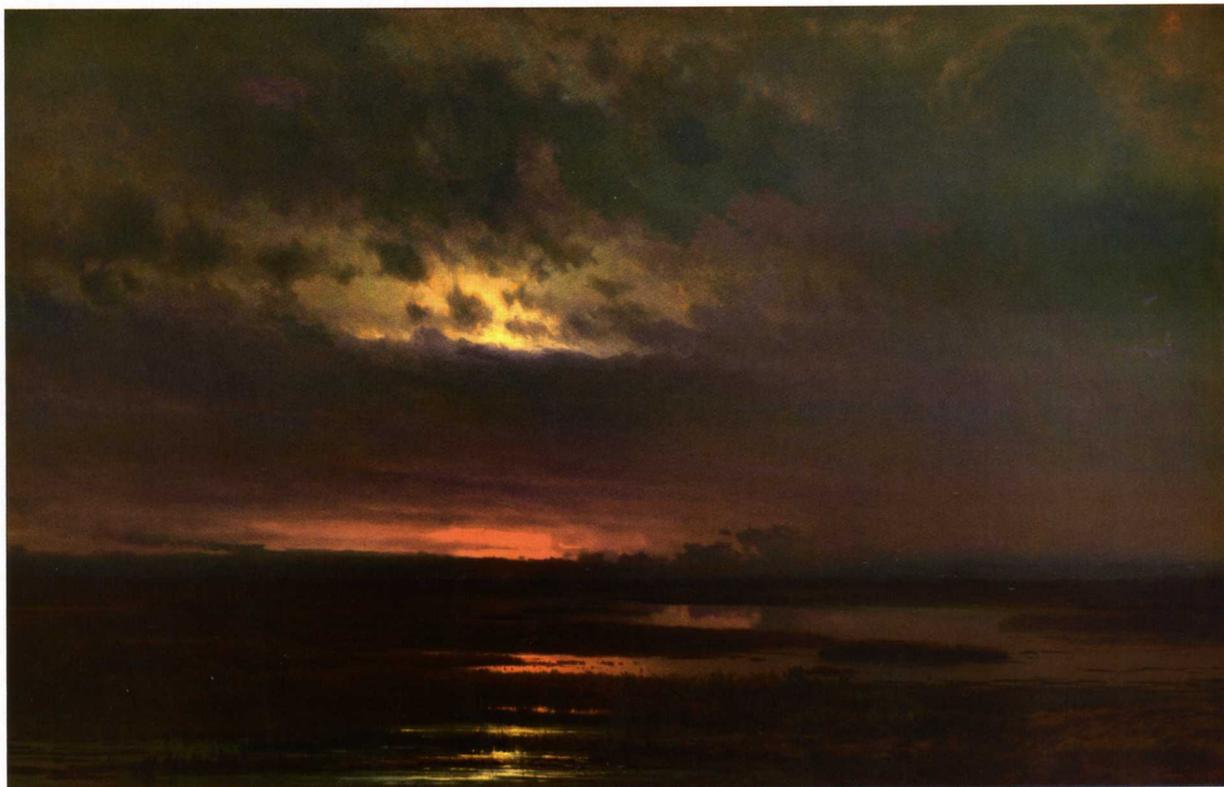


застылость — даже в тех случаях, когда художник оживляет пейзаж человеческими фигурами. Яркий пример подобных работ — «Вид в окрестностях Москвы с усадьбой. Имение И. Д. Лужина близ станции Влахернская», 1850 (вверху). Иное решение продемонстрировано в зрелых «московских» произведениях — таких, как «Вид на Московский Кремль. Весна», 1873 (слева). Тут на первый план выдвигается некий простой «уголок», полный живой непритязательной жизни, а всякие «величественность» и «прекрасность» отходят на задний план, становясь общим фоном.

1860-х годов, за несколько лет до создания харизматических «Грачей».

Уже тогда ученики Саврасова в Московском училище живописи, ваяния и зодчества относились к нему как к признанному мэтру, в их воспоминаниях рисуется почти легендарный образ самобытнейшего творца, на голову возвышающегося над своими современниками. И такое отношение было характерно не только для учеников. Само выдвижение Саврасова в лидеры зарождающегося движения передвижников о многом говорит. Уже тогда, в 1860-е годы, его картины охотно покупал П. Третьяков, обладавший немалым художественным вкусом и, как известно, не любивший выбрасывать деньги на ветер. В круг общения Саврасова входили лучшие представители отечественной культуры. Его признание носило и официальный характер — на то указывают последовательное восхождение художника вверх в чиновничьей «табели о рангах» и те официальные награды, которые он регулярно получал.

Чтобы уяснить неточность распространенного взгляда на Саврасова, как на автора одной-единственной картины,



© А. Саврасов. Закат над болотом. 1871. Холст, масло. 88x139,5. Ж-5979. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Зори

Во второй половине XIX века в мировой живописи заметно вырос интерес к светоцветовым эффектам. Первым начал смело экспериментировать с цветом англичанин Тёрнер, на смену ему пришли французские импрессионисты, практически полностью обновившие основную палитру и технический арсенал живописи. В русском изобразительном искусстве, озабоченном решением по преимуществу социальных проблем и крепко связанном с «общественностью», эти поиски были не столь очевидны — обретения русской живописи больше лежали в области «содержательной», нежели в области «формальной». Но наиболее чуткие русские художники не остались равнодушными к этой стороне художественного творчества. В основе их дерзаний лежала попытка проникнуть за «видимую» внешность явления природы, в его суть, увидеть мир по-новому — таким, каков, быть может, он и есть на самом деле. В качестве настоящего «кудесника цвета» прославился А. И. Куинджи (1841—1910), которого некоторые зрители даже подозревали в жульничестве. Немало работал с цветом в 1870-е годы, на пике своей творческой эволюции, и Саврасов. Его многочисленные радуги, утренние и вечерние зори, луны доказывают, что и здесь он был совершенно самобытен и оригинален. Его больше занимала не самостоятельная игра с цветом, а художественное выражение вечной связи «земного» и «небесного», — он устремляется в горные выси, поражающие взгляд необычными эффектами освещения, но делает это с земли, причем выбирает для этого, казалось бы, самые «непритязательные» ее уголки. Пример подобных картин — «Закат над болотом», 1871 (вверху).

его нужно смотреть сразу много. К сожалению, этой возможности зрители были долго, до середины XX века, лишены. Как только это произошло — в 1947 году, на большой монографической выставке художника, устроенной в стенах Третьяковской галереи, — указанный миф, по существу, оказался развенчан. Развенчан, к сожалению, лишь в искусствоведческой среде, но не в бытовом сознании. Окончательно похоронить его была призвана еще одна большая монографическая выставка, пять лет назад организованная

все той же Третьяковской галереей. Похоронила ли? Бог весть, будем надеяться на это.

Во всяком случае, «комплексный» взгляд на саврасовское творчество открывает последовательное и кропотливое приближение Саврасова к своей вершине, вехами которого стали несколько по-настоящему первоклассных картин. А «Грачи прилетели» — это действительно вершина; но ведь свои вершины есть у каждого крупного художника. Однако и поздний Саврасов — это вовсе не мифологический пьяный старик,

малюющий на подвернувшемся под руку куске холста сто первую версию своих «Грачей». Нет, его произведения, датируемых 1880—90-ми годами, — несмотря на некую «неорганизованность» и общее «помрачение» колорита, — показывают настоящее искусство мастера, неувядающее и во многом новаторское. Особенно это касается его графических работ, в которых простая линия становится настолько «содержательна», что иногда просто не понимаешь, каким образом Саврасову удается добиться такого чуда.

Юный Саврасов, верный ученик Карла Рабуса (а дай-то Бог каждому таких учителей!), хорошо усвоил академические каноны, с одной стороны, а с другой, полностью доверился романтическим идеалам, необыкновенно популярным в годы его молодости. Он правильно — слишком правильно! — строил композицию, очень любил деталь, искусно выписывал световоздушную среду, помогавшую ему органично объединять пространственные планы картины. В его ранних работах есть даже «душа», впоследствии ставшая основой «лирического пейзажа», но чего-то им не хватает — наверное, страстного (но не напоказ!) проникновения в «несказанное», религиозного восторга, тихого

преклонения перед открывшейся красотой. И потом — слишком уж италянизированы ранние пейзажи Саврасова. Они запечатали многочисленные уголки Москвы и Подмосковья, но чудится — вот несколько подправь лужу,



Провинция

Коренной москвич по рождению, Саврасов очень любил русскую провинцию, много писал ее, был неустанным ходяком и путешественником. Его провинциальные виды замечательно демонстрируют художественные предпочтения зрелого Саврасова, выражающие общее движение художественной мысли, которая, увлекшись интимным «пейзажем-уголком», перестала интере-



соваться романтическими величественными панорамами. Всмотритесь в работу Саврасова «Сельский вид», 1867 (слева), сравните ее с его ранними пейзажами, и этот переход станет очевидным. Это чуть ли не первая его картина, отличающаяся — при всей своей внешней непритязательности — какой-то особой эмоциональностью и глубоким проникновением в изображаемое. Это «открытая» картина, словно приглашающая к себе в гости зрителя. К этому же ряду относится работа «Дворик. Зима», 1870-е (вверху) — с ее почти любованием приметам простого быта (покосившиеся заборы, птицы, голые деревья и пр.). Надо сказать, что, скорее всего, здесь изображен не провинциальный, а московский дворик, но весь контекст заставляет поместить ее в «отдел» именно «провинциальных» произведений Саврасова.

«причеши» деревья, «просветли» небо, и Подмосковье окажется каким-нибудь очередным Неаполем.

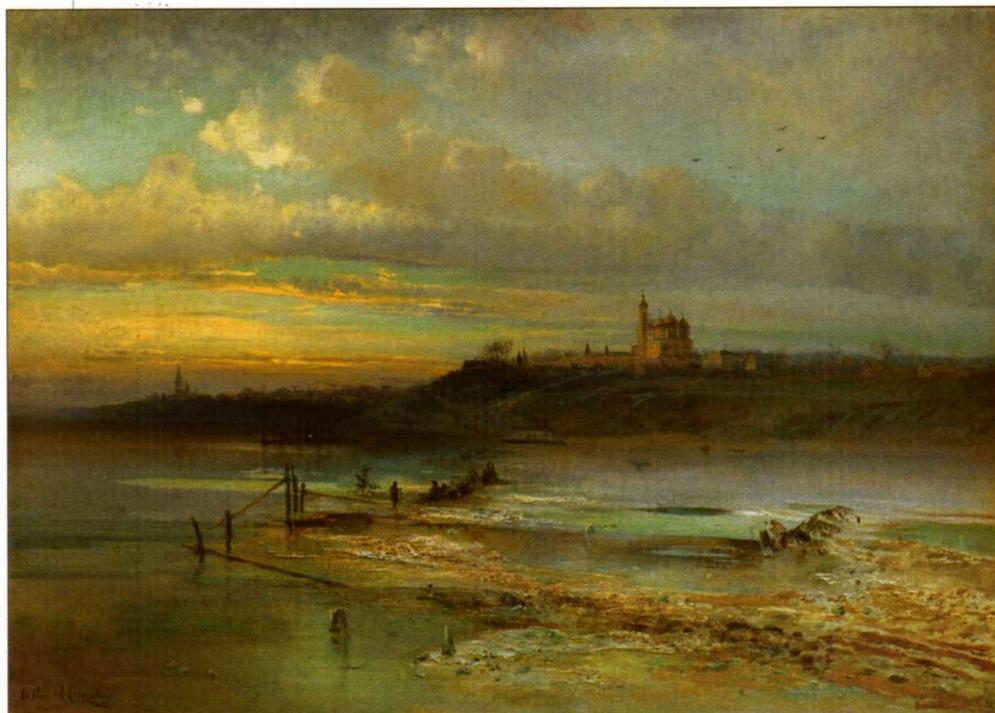
Перелом пришелся на 1860-е годы. У Саврасова будто открылись глаза. Его заочный диалог с модным А. Каламом (репликами этого диалога стали его «альпийские» картины) показал, в каком направлении движется русский художник. Тому есть и еще одно подтверждение. Встретившись в своих заграничных путешествиях лицом к лицу с совре-

менной европейской живописью, Саврасов отдал предпочтение вовсе не Каламу, которому подражала масса «окалавившихся» художников, и не возвышенному Тёрнеру, а негромким барбизонцам, К. Коро, Милле.

А дальше была удивительная, ни на кого не похожая живопись. Внешне переводя пейзаж из «бытийного» плана со свойственной ему предельной идеализацией природы в реалистический, почти бытовой, Саврасов, как это ни стран-

Волга

Для художников второй половины XIX века — в отличие от их предшественников, поголовно влюбленных в Италию, — необыкновенно актуальным стал поиск «творческой» родины, которая иногда отыскивалась очень далеко от фактического места рождения. В русской живописи появились географические циклы — Крым, Финляндия, средняя полоса России. Такую родину обрел и Саврасов, съездив летом 1870 года на Волгу и став ее преданным поклонником. Почти все его картины, созданные в последующее пятилетие,

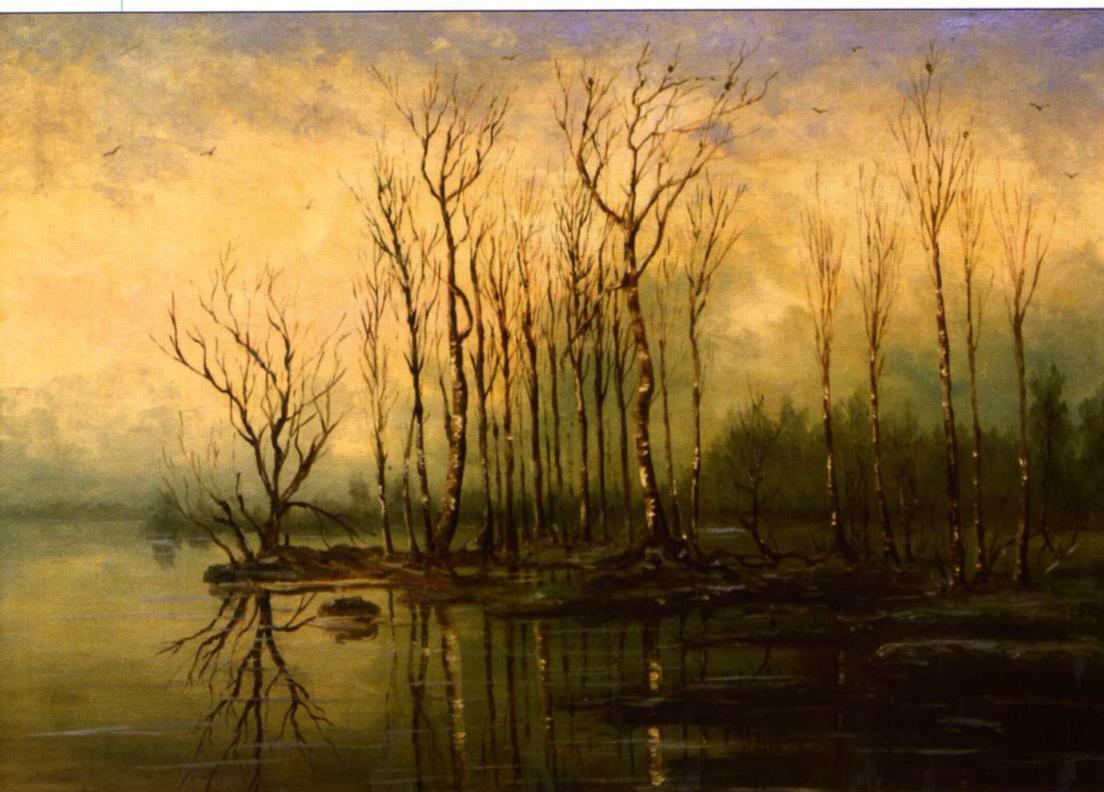


объединяет одна тема — тема великой русской реки. Именно на Волге получила окончательное оформление саврасовская художественная система, именно там он оттачивал свои любимейшие приемы — сопряжения «неба» и «земли», показа большого через малое, личного присутствия в изображаемом, музыкальной трактовки простейших сюжетов... Такие его работы, как «Волга близ Городца», 1870 (вверху) и «Оттепель. Ярославль», 1874 (слева), показывают блестящее владение всеми этими приемами. Хотя суть, конечно, не в приемах. «Манер в живописи много, — говорил Алексей Саврасов, — дело не в манере, а в умении видеть красоту...»

Весна

Саврасов — истинный певец весны, и в своем ощущении ее первоначальной поры он очень близок к лучшим русским поэтам — таким, как Тютчев, Фет, Некрасов. Художник остро чувствовал момент пробуждения природы от зимней спячки и в своих работах очевидным образом наполнял этот «сюжет» религиозным смыслом. Говоря это, мы имеем в виду, разумеется, не почти непрменные силуэты храмов на его полотнах, а то внутреннее переживание «выси», которое для них характерно. Выражение же этого переживания могло быть разным: и ошарашивающим зрителя могучим дыханием простора — как в работе «Разлив Волги под Ярославлем», 1874 (справа); и звучащим тихой музыкой — как в работе «Ранняя весна. Половодье», 1868

© А. Саврасов. Разлив Волги под Ярославлем. 1871. Холст, масло. 48х72. Ж-4113. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



© А. Саврасов. Ранняя весна. Половодье. 1868. Холст, масло. 66,5х97,5. Ж-7695. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

(слева). За внешней броской красотой художник не гнался — оттого-то любимый его месяц — «однообразный» март, а вовсе не май с его буйной кипенью цвета. Ну какая тут красота? Голые промокшие березки, талая грязная вода, остатки прошлогодней жухлой травы... И тем не менее — душа вздрагивает от саврасовских весенних пейзажей, покорно отдается их очарованию, начинает звучать в унисон с их музыкой. Еще раз отметим — все работы зрелого Саврасова необыкновенно музыкальны, «озвучены» — свистом свежего ветра, пением птиц, треском лопающихся почек. И, прежде всего, это относится к его «весенним» произведениям.

но, не потерял «бытийности», «философичности», «религиозности». Но такой идеализм оказался оправданным и мотивированным, потому что он не искажал и не исправлял насильственно природу, не вытаскивал ее «за уши» в Бог знает какие горные выси, а открывал ее внутреннюю правду — на том месте, где она по Божьему замыслу и должна была находиться. То есть на земле.

Такое отношение к природе он возвел в правило и многое сделал для того, чтобы это правило хорошо усвоили его

ученики. Вот две формулы Саврасова-педагога, запечатленные в воспоминаниях о нем. «Надо у природы учиться. Видеть надо красоту, понять, любить. Если нет любви к природе, то не надо быть художником». И: «Искусство и ландшафты не нужны, где нет чувства... Если нет души, значит — ничего не будет и в живописи — холод и машина — одна ненужная теория». В границах этих требований и родился национальный русский пейзаж, создателем которого позже назвал своего учителя И. Левитан.

Царь воздуха

Русские критики XIX века, с их некоторой склонностью к пафосному педалированию голоса, очень любили «короновать» современных живописцев разного рода венцами. Ничего плохого в этом нет — более того, покрывшись своеобразной «патиной» времени, эти давние формулы явно прибавили в изяществе. Да и то сказать — были они, по большому счету, точны, всякий раз выявляя самое существенное в том или ином мастере. Это напрямую касается и Саврасова, произведенного в свое время в «цари воздуха». И действительно, мало кто из тогдашних его коллег может

сравниться с ним в умении изображать «живой» воздух — прозрачный, словно струящийся, почти осязаемый. Впрочем, были и такие, кто, чураясь пафоса, пытался сказать о Саврасове совсем просто — так, как велело безыскусное сердце. Например, преданный саврасовский ученик И. Левитан. «Саврасов, — написал он, — старался отыскать в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу». Комментировать тут, в общем-то, нечего.



ВИД НА КРЕМЛЬ ОТ КРЫМСКОГО МОСТА В НЕНАСТНУЮ ПОГОДУ (1851). Саврасов заявил о себе на рубеже 1840–50-х годов. Сразу несколько его тогдашних работ были тепло встречены критикой и привлекли к художнику всеобщее внимание. Представленное полотно — одно из них. Оно почти полностью покрывается эстетикой романтизма, из которой Саврасов вскоре вырос. Вместе с тем «Вид на Кремль» демонстрирует, что автор хорошо усвоил академические правила построения композиции, умело пользуется приемом цветового контраста. Другими словами, в этой работе перед нами — уже мастер.



© А. Саврасов. У ворот монастыря. 1875. Холст, масло. 55,3x45,5. Ж-7929. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

У ВОРОТ МОНАСТЫРЯ (1875). Картина входит в саврасовский цикл «радуг». Впрочем, в этой работе радуга не играет первой скрипки, будучи «задвинутой» к правому краю холста и полускрытой за деревьями. Важнее здесь подчеркнутый в цветовом решении контраст между мятущимся грозовым миром, чей образ выдержан в темных и лиловых цветах, и ярким светом «окошка» монастырских ворот, которое переключается с «окном» в небо, как бы пробитым радугой. Эта переключка и сам композиционный принцип «восхождения» формирует содержательный фон картины.



РОЖЬ (1881). Эта картина написана накануне жизненного краха Саврасова — спустя год его уволили из МУЖВЗ, в это же время окончательно развалилась его семья, и художник отправился в свои трущобные странствия. Неуемная тревога сквозит в этой работе: мирное, на первый взгляд, поле ржи на самом деле ощутимо волнуется в ожидании грозы, справа на небесную лазурь наплывают черные тучи. Неизвестно, было ли это полотно прямой репликой на «Рожь» И. Шишкина, появившуюся тремя годами раньше, но спор совершенно очевиден: шишкинской благодати и «умиротворенности» здесь противопоставлено томительное беспокойство, не смягчаемое даже силуэтом храма на горизонте.



© А. Саврасов. Просека в сосновом лесу. 1883. Холст, масло. 55,5х36,8. Ж. - 1539. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ПРОСЕКА В СОСНОВОМ ЛЕСУ (1883). К большинству саврасовских картин, созданных в 1880-е годы, принято относиться пренебрежительно: считается, что больной художник, испытывавший большие проблемы со зрением да к тому же путешествовавший из запыля в запой, сильно потерял в мастерстве. В чем-то это оправданное мнение, но всякое правило подчеркивается именно исключениями из него. Эта картина и есть одно из таких счастливых исключений. Ничто здесь не свидетельствует об упадке таланта — это живопись смелая, точная, по-саврасовски эмоциональная. Все та же «красота в малом и простом», культ которой художник исповедовал всю жизнь.

Нижегородский государственный художественный музей

Творческое наследие Саврасова довольно сильно разобщено. В частности, несколько его замечательных работ хранится в Нижнем Новгороде.

В силу специфики российской жизни XX века наши художественные сокровища оказались сосредоточены в двух крупнейших собраниях — московской Третьяковской галерее и петербургском Русском музее. Какого бы художника мы ни взяли, его творческий путь без труда можно проиллюстрировать работами из этих собраний — все значительные произведения, как правило, хранятся именно в них. С Саврасовым ситуация несколько сложнее. Долгое «бродяжничество» художника имело свою оборотную сторону — множество его картин оказалось в руках частных владельцев, и за век с лишним, прошедший со смерти живописца, ситуация мало изменилась — по-прежнему ряд его выдающихся полотен «прописан» в частных собраниях. Более того, исследователи саврасовского творчества не скучают — чуть ли не ежегодно они сталкиваются с ранее неизвестными его вещами, которые идентифицируются с привлечением средств соответствующего анализа. Есть и еще один нюанс — почему-то так произошло, что в пору централизованного распределения художественных «единиц» особенно популярным среди тех, кто этим занимался, стал Саврасов. В результате сегодня практически нет города на карте бывшего Советского Союза, где бы мы не обнаружили ту или иную савра-



Фасад здания, в котором разместился Нижегородский художественный музей.

совскую работу. География тут очень обширна — от Ханты-Мансийска до Ташента и от Барнаула до Одессы.

Каким-то музеям повезло, и в их распоряжении оказались не проходные вещи мастера, коих он написал немало, а истинные шедевры. Среди этих музеев — и Нижегородский государственный художественный музей.

У него — уже довольно серьезная история, насчитывающая более века. Идеи, касающиеся его создания, носились в Нижнем Новгороде с 1880-х годов, но получили свое реальное воплощение лишь после того, как в Нижнем Новгороде решили провести в 1896 году Всероссийскую художественно-промышленную выставку. Главными инициаторами организации музея были уроженцы нижегородской земли — профессор Академии художеств Н. Кошелев и художник А. Карелин. Власти, ждавшие тогда в гости императорскую семью, поддержали их инициативу, предложив, со своей стороны, объединить с новым художественным музеем уже существовавший в Нижнем Новгороде исторический музей.



Один из залов музея.



Принадлежащий музею «Зимний пейзаж» А. Саврасова датируется 1871 годом, то есть относится к эпохе расцвета его творчества.

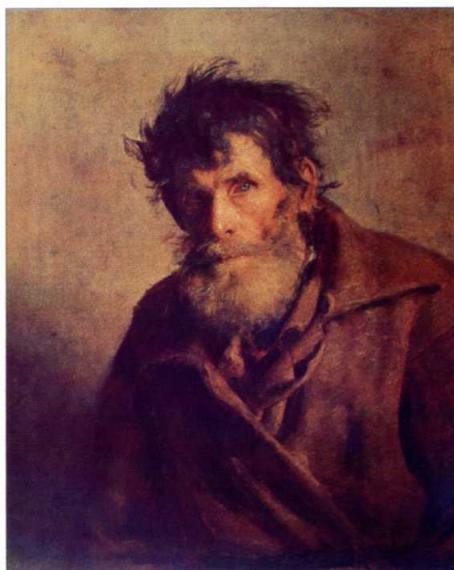
Специально под него переоборудовали Дмитровскую башню Нижегородского кремля, и в конце июня 1896 года музей распахнул свои двери. Одними из первых его посетителей стали император Николай II и императрица Александра Федоровна. Экспозиция формировалась на общественных началах и в основном была составлена из присланных в дар картин. В качестве дарителей выступили Петербургская Академия художеств, художники А. Боголюбов, К. Маковский, А. Рябушкин, Н. Рерих и др. Массовое и целенаправленное «расширение» коллекции проис-

ходило в советские годы, когда в музей поступили произведения искусства из национализированных усадеб и особняков нижегородских «достаточных» граждан. Чуть позже собрание, на глазах принимавшее регулярный характер, пополнилось путем передачи ряда картин из центральных музеев. В 1921 году в Нижнем Новгороде хотели организовать Музей живописной культуры, для которого были отобраны полотна русских авангардистов (И. Машков, Н. Гончарова, М. Ларионов, П. Кончаловский, А. Лентулов, О. Розанова и др.). Новый музей не состоялся, а эти картины достались художественному музею. Сейчас его собрание русского авангарда считается одним из самых представительных в России.

В 1934 году произошло разделение объединенного художественно-исторического музея.

За свою жизнь Нижегородский художественный музей немало попутешествовал — к 1912 году стало ясно, что Дмитровская башня кремля не слишком пригодна для хранения живописных работ, и музей перебрался в здание Дворянского собрания. В 1918 году мы уже обнаруживаем его обосновавшимся в особняке М. Рукавишникова. 1924 годом датируется новое перемещение — на этот раз в бывший особняк городского головы Д. Сироткина на Верхнее-Волжской набережной, возведенный в начале XX века по проекту знаменитых братьев Весниных. В этом доме музей обитает и сейчас. В 1992 году ему передали еще одно легендарное здание — дом военного губернатора в кремле.

В настоящее время музейное собрание включает в себя более 8000 экспонатов. В музее ведется активная научная работа, проводятся многочисленные выставки, встречи, читаются лекции по истории изобразительного искусства.



«Русская Венера» (1925—26) Б. Кустодиева — последняя большая работа художника, вобравшая в себя лучшие черты его художественного мира.

Подарки великого писателя

М. Горький был связан с Нижним Новгородом множеством уз, не случайно в советскую эпоху город носил его имя. К Нижегородскому художественному музею он имел самое прямое отношение — в пору его организации Горький сотрудничал в «Нижегородском листке», поместив в нем немало корреспонденций с Нижегородской ярмарки. Позже, с 1909 года, писатель был почетным членом комитета по управлению музеем. Страстный собиратель, он не однажды делал музею по-настоящему царские подарки, делясь предметами старины, археологическими находками, нумизматическими коллекциями. Особенно выделяются в этом ряду завещанные Горьким музею две монографические «серии» — так называемые «кустодиевская» и «рериховская». В первой из них мы найдем две жемчужины творчества Кустодиева — картины «Вербный торг у Спасских ворот» и «Русская Венера».

Музей гордится замечательным портретом И. Репина «Мужичок из робких» (1877). «Как чудесно схвачен этот тип, — писал о нем В. Стасов, — какую могучую, здоровую и правдивую кистью он передан!»

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

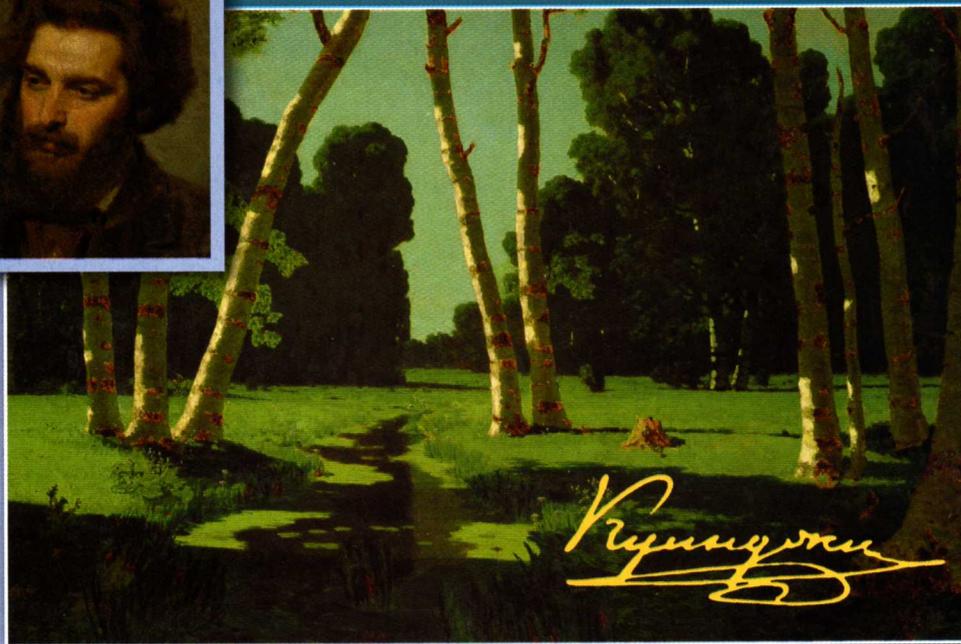
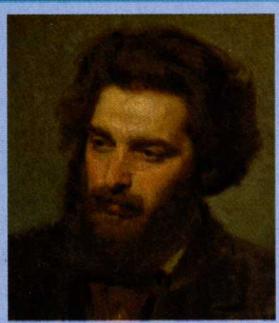
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Куинджи

10



Шедевр
«Березовая роща»
(1879) — в деталях

Куинджи родился в
семье бедного грека-
сапожника

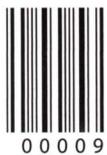
На вершине славы он
перестал выставлять
картины

Его мастерская напо-
минала лабораторию
ученого

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00009

DeAGOSTINI