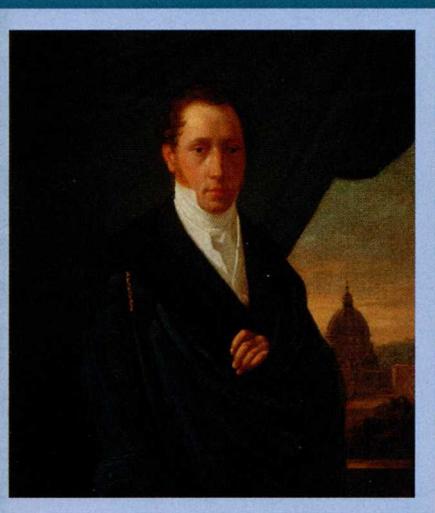


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Щедрин

22



«Новый Рим.
Замок св. Ангела»
(1825) — в деталях

Отец Щедрина был
скульптором, а дядя —
живописцем

Художника
называют предтечей
«барбизонцев»

Большая часть его
короткой жизни
связана с Италией

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №22, 2011

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. Сакаганского,
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 Агостіні»

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 «КГП «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» 2011

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 02.02.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха

3

Знаменитые работы

6

ВИД В СОРРЕНТО (1826)

МАЛАЯ ГАВАНЬ В СОРРЕНТО БЛИЗ НЕАПОЛЯ
(1828)

БОЛЬШАЯ ГАВАНЬ НА ОСТРОВЕ КАПРИ (1828)

ЛУННАЯ НОЧЬ В НЕАПОЛЕ (1828)

Шедевр

14

НОВЫЙ РИМ. ЗАМОК СВ. АНГЕЛА (1825)

Стиль и техника

20

Картинная галерея

26

НЕАПОЛЬ.

НА НАБЕРЕЖНОЙ РИВЬЕРА ДИ КЪЯЙЯ (1819)

ВОДОПАДЫ В ТИВОЛИ (1823)

В ОКРЕСТНОСТЯХ СОРРЕНТО БЛИЗ
КАСТЕЛЛАМАРЕ (1828)

Музеи мира

30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) С. Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) П. Басин. Портрет С. Щедрина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) С. Щедрин. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 4: (верх) Ф. Щедрин. Спящий Эндимион. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) С. Ф. Щедрин. Вид на Гатчинский дворец с «Длинного острова». Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 5: (верх) Bridgeman/Fotobank.ru, (центр) С. Щедрин. Вид Вико между Кастелламаре и Сорренто. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: С. Щедрин. Вид в Сорренто. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: С. Щедрин. Малая гавань в Сорренто близ Неаполя (с «домом Торквато Тассо»). Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: С. Щедрин. Большая гавань на острове Капри. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: С. Щедрин. Лунная ночь в Неаполе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (центр) Архив изображений ДеА, (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 15: С. Щедрин. Старый Рим. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17 и 19: С. Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, (низ) С. Щедрин. Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (верх) С. Щедрин. Красный мост в Неаполе. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) С. Щедрин. Старинное здание. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: С. Щедрин. Коллизей. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (верх) С. Щедрин. Жанровая сцена. Пилигримы. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) С. Щедрин. Неаполитанская серия. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: С. Щедрин. Грот Матримонио на острове Капри. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (верх) Bridgeman/Fotobank.ru, (низ) С. Щедрин. Веранда, обвитая виноградом. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: С. Щедрин. На набережной Ривьера ди Кьяйя. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: С. Щедрин. Водопады в Тиволи. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28/29: С. Щедрин. В окрестностях Сорренто близ Кастелламаре. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30: (все) Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник; 31: (верх, лев и низ) Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, (верх, прав) Архив изображений ДеА.

Под небом Италии

Щедрин состоялся как художник в Италии, где провел двенадцать лет своей недолгой жизни и создал большинство своих знаменитых пейзажей. Но при этом он остался русским живописцем.

Сильвестр Щедрин родился 2 февраля (13 февраля по новому стилю) 1791 года в Петербурге, в семье выдающегося скульптора-классициста Феодосия Федоровича Щедрина. Ф. Ф. Щедрин играл большую роль в русской художественной жизни конца XVIII — начала XIX веков. В 1794 году его избрали профессором Петербургской Академии художеств, в 1795 году он вошел в академический совет, а с 1818 года и до конца жизни (умер он в 1825 году) был ректором скульптуры. Разумеется, среда, в которой рос мальчик, не могла не сказаться на его жизненных «предпочтениях». Впрочем, главное слово тут сказал даже не отец, которого Сильвестр, между тем, безмерно уважал, а родной дядя, Семен Федорович Щедрин. Это был крупнейший пейзажист своего времени, немало сделавший для того, чтобы пейзаж занял подобающее место в русской живописи. В молодости он несколько лет провел в Италии, а вернувшись на родину, добился учреждения в Академии специального гравировально-ландшафтного класса. Бездетный Семен Федорович много возился с племянником, между ними сложились очень доверительные отношения. Когда в 1804 году Семена Щедрина не стало, «скорбь Сильвестра, — по свидетельству его младшего брата Аполлона, — была невыразима».

С матерью, Марией Петровной Щедриной, урожденной Пеше, у Сильвестра особой близости не было. В его обширной переписке, «вскрывающей» привязанности (как эстетические, так и личные) художника, мы найдем лишь несколько упоминаний о ней. Мария Петровна пережила мужа и старшего сына, оставшись до конца жизни лютеранкой — ее и похоронили на лютеранском кладбище.

С молодых ногтей Сильвестр видел вокруг себя в основном художников и скульпторов, слушал разговоры о живописи, жил вместе с семьей в казенной квартире в Академии художеств — его судьба всем этим оказалась как бы predetermined. Способностями он не был обижен, это видели окружающие, — в результате в 1800 году мальчика зачислили в Воспитательное училище при Академии художеств. Он успешно преодолел всю тог-

дашнюю «лестницу» академического обучения, исправно получая награды, и в 1812 году окончил Академию с первой золотой медалью, полученной за конкурсную работу «Вид с Петровского острова в Петербурге». Эта медаль давала право на трехлетнюю заграничную стажировку. Где? Тут и вопроса не возникало — молодые живописцы, мечтавшие о славе, в те времена ехали со всех концов Европы в Италию, на выучку к великим ренессансным мастерам.

Щедринская командировка задержалась по объективным причинам. Наполеон вторгся в Россию, началась Отечественная война. Успокоилась Европа лишь спустя три года, но и после этого Щедрин еще некоторое время не мог воспользоваться полученным правом — в самой Академии было не все ладно. Времени даром он не терял — писал петербургские виды, набивал руку на этюдах, давал частные уроки рисования. И терпеливо ждал. Ожидание было вознаграждено в 1817 году, когда новый президент Академии А. Оленин энергично взялся за наведение порядка во

Конкурсная картина «Вид с Петровского острова в Петербурге» (1811) принесла Щедрину золотую медаль и право на пенсионерскую поездку в Италию.



Этот «Автопортрет» создан нашим героем в 1817 году, накануне его отъезда из России.



© С. Щедрин. Вид с Петровского острова в Петербурге. 1811. Холст, масло. 68x95,5. Ж-3571. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. 2011



«Спящий Эндимион», бронзовый отлив 1909 года с гипсового оригинала, выполненного в 1779 году Ф. Щедриным, отцом Сильвестра Щедрина.

вверенном ему «учреждении». Не всем повезло — президент, в частности, резко сократил число пенсионеров, живших на казенный счет в ожидании отправки за границу. Но при этом он «сформировал» и первую тройку «удачников» — в нее, к счастью, попал Щедрин. Одним из его спутников стал скульптор Самуил Гальберг (1787—1839) — самый, пожалуй, близкий друг нашего героя. Вместе они провели в Италии десять лет, написав друг другу множество писем. Все эпистолярное наследие художника разделяется на два больших «блока» — это письма к Гальбергу и письма к брату Аполлону.

Предприняв более чем двухмесячное путешествие (Берлин, Дрезден, Прага, Вена, Венеция, Верона, Падуя), ранней осенью 1818 года молодые «артисты» прибыли в Рим. Щедрина ошеломил «вечный город», в котором все дышало античностью. Правда, собственно быт, после Петербурга, его не слишком устроил. Непорядок и грязь на улицах казались невыносимыми, но все это искупалось великим искусством, торжественными развалинами, бездонным

небом, прозрачным воздухом... Да и, по большому счету, Щедрин всегда был неприхотлив. К тому же он обладал легким характером, отличаясь ровностью настроения, веселостью, общительностью. В Риме художник близко сошелся с поэтом К. Батюшковым, состоявшим на дипломатической службе. Но в приисканной Кипренским римской квартире он не задержался — его тянуло на юг, в Неаполь, куда он спустя восемь месяцев и отправился.

Это было самое счастливое время жизни Щедрина. С наступлением весны он без устали скитался по окрестностям Неаполя с папкой, много работал, все лучше уясняя себе задачи пленэрной живописи. «Я начал делать этюды в таких местах, — сообщал художник Гальбергу, — где, по-видимому, ни одна ландшафтная нога не ступала».

Зимой Щедрин жил в городе, дописывал начатые картины. Не чурался он и «светской» жизни. С удовольствием посещал театр, навещал многочисленные русские семейства. Странно, но нам ничего не известно о его «романтиче-

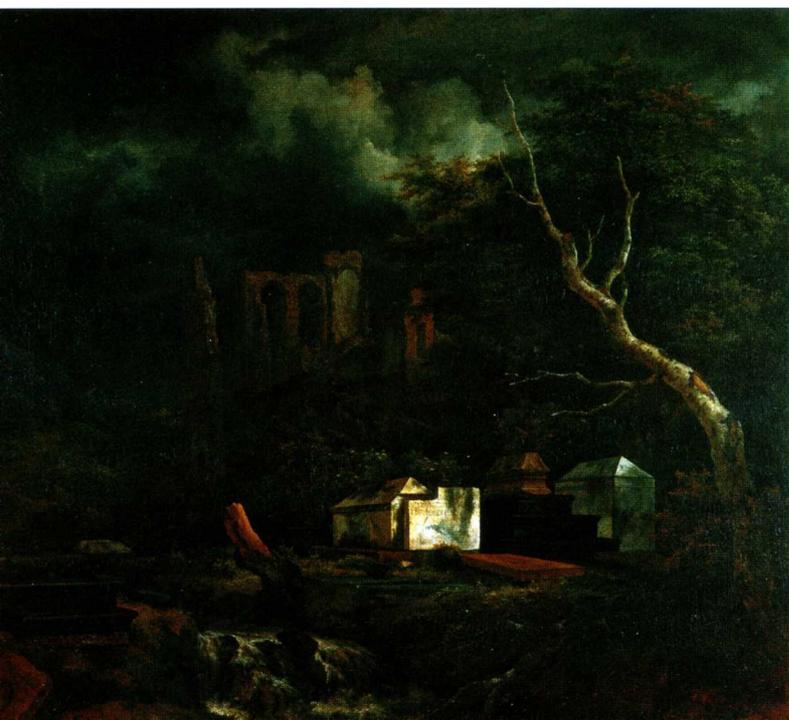


«Вид на Гатчинский дворец с "Длинного острова"» (1796) кисти Семена Щедрина, родного дяди, друга и наставника нашего героя.

ских» историях. Высокий, красивый, живой молодой человек был словно создан для них. Однако он никогда не был женат, не имеется даже свидетельств о каких-либо «поползновениях» на это. Единственное, что нам осталось, — это собственные слова художника, объясняющие нежелание жениться тем, что семья потребует от него погружения в заказную работу.

Но это не слишком «прозрачное» объяснение. Дело в том, что и «бессемейный» Щедрин, известность которого быстро росла, был завален заказами — именно этим вызваны многочисленные повторения-варианты его картин. В конце жизни он на загруженность заказами постоянно жаловался, не успевая отрабатывать взятые авансы.

О полотне «Еврейское кладбище» (ок. 1660) Якоба ван Рейсдала Щедрин писал в обязательном «Донесении» в Академию художеств: «Картина сия невольным образом заставляет вникать во все предметы, изображенные на ней с отменным знанием...»





«Отплытие царицы Савской» (1648) Клода Лоррена. Пейзажи Лоррена оказали большое влияние на молодого Щедрина.

В 1820 году в Неаполе началась революция, жестоко подавленная австрийскими войсками. Опасаясь беспорядков, Щедрин покинул «прелестный Неаполь» и вернулся в Рим. Следующие пять римских лет отмечены формированием зрелой творческой манеры художника. В 1821 году поправкой к академическому уставу срок пенсионерской командировки увеличили до пяти лет. Этот срок вышел в 1823 году, и Щедрин принял решение пока не возвращаться в Россию, предпочтя казенной службе участь «свободного» художника. Надо сказать, что в 1826 году он подумывал о получении звания академика, но, оскорбившись требованием представить, помимо пейзажа, еще и работу, доказывающую его владение перспективой, больше об этом не заговаривал. К тому времени он уже год как снова жил в Неаполе. Стиль жизни оставался прежним — в теплое время он скитался по живописным окрестностям (Кастелламаре, Сорренто, Амальфи, Вико), а зимой работал в мастерской.

В середине 1820-х годов в его письмах впервые появились жалобы на недомогание. Художника беспокоила печень. Любопытный факт: договариваясь в 1826 году с Обществом поощрения художников о создании пейзажной серии из 24 картин, он ставил единственное условие для ис-

полнения заказа, а именно: отказывался от работы в «местах, известных своим дурным воздухом».

Болезнь быстро прогрессировала. В конце жизни Щедрин подумывал о возвращении в Россию. Его глубоко возмущали слухи о том, что он решил стать эмигрантом. Встретившись с великой княгиней Еленой Павловной, на ее прямой вопрос, собирается ли он ехать в Петербург, Щедрин столь же прямо ответил, что это есть его «прямое намерение по окончании срочных работ».

Но жизни на это не хватило. В 1829 году художник побывал в Швейцарии, однако и тамошнее лечение не помогло. Совсем отчаиваясь, он занялся самолечением, потом обратился за помощью к форменным шарлатанам. Кончилось все тем, что после адских процедур, назначенных одним из таких «лекарей» в Амальфи, Щедрина уже на руках перенесли в Сорренто, где он и умер 27 октября (8 ноября по новому стилю) 1830 года.

Похоронили Щедрина в церкви святого Викентия. Чуть позже на могиле поставили памятник, созданный С. Гальбергом. В начале XX века, когда находившийся поблизости монастырь уничтожили, могилу русского художника вместе с надгробием перенесли на городское кладбище Сорренто.

Неоконченная картина Щедрина «Вид Вико между Кастелламаре и Сорренто» (1828) необыкновенно характерна для позднего периода творчества художника.



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | |
|---|---|
| <p>1791 Родился в Петербурге, в семье знаменитого скульптора Феодосия Федоровича Щедрина.</p> <p>1800 Поступает в Академию художеств.</p> <p>1804 Умирает известный пейзажист Семен Щедрин, дядя Сильвестра, с которым его связывала близкая дружба.</p> <p>1811 За конкурсную картину «Вид с Петровского острова в Петербурге» получает золотую медаль, дающую право на пенсионерскую поездку в Италию.</p> <p>1812 Начинается Отечественная война. Поездка за границу откладывается на неопределенное время.</p> <p>1818 Отъезд из России. Посетив Берлин, Дрезден, Прагу, Вену, Триест, Венецию, Верону, Падую и Флоренцию, прибывает в Рим. Сближается с К. Батюшковым.</p> <p>1819 Переезжает в Неаполь.</p> <p>1820 В Неаполе начинается революция. На подавление народного восстания выступают австрийские войска.</p> | <p>1821 Возвращается в Рим.</p> <p>1823 Пенсионерская командировка заканчивается. Принимает решение остаться в Италии и вести жизнь «свободного» художника.</p> <p>1825 Снова в Неаполе. В теплое время работает в живописных окрестностях, зимой живет в городе, дописывая начатые картины. Первые признаки серьезной болезни печени.</p> <p>1827 Едет на остров Капри.</p> <p>1829 Обострение болезни. В августе вместе с княгиней Голицыной и графиней Воронцовой отправляется в Швейцарию. По дороге посещает Сиену, Пизу, Ливорно, Турин и Геную. Лечение в Швейцарии не приносит облегчения. Возвращается в Рим.</p> <p>1830 Консилиум врачей предписывает художнику лечение минеральными водами в Вико. В Амальфи отдает себя в руки шарлатану, выдающему себя за медика. 8 ноября умирает в Сорренто.</p> |
|---|---|

Вид в Сорренто

(1826)

63 x 87,7 см

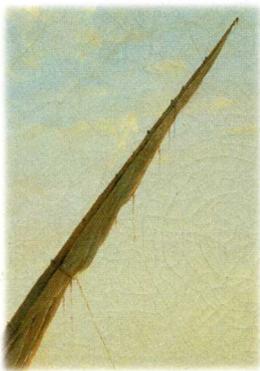
Государственная Третьяковская галерея, Москва

У моря

Дальние суда, изображенные несколькими эскизными мазками кисти, подчеркивают скрывающуюся в легкой дымке даль, углубляя пространство картины.



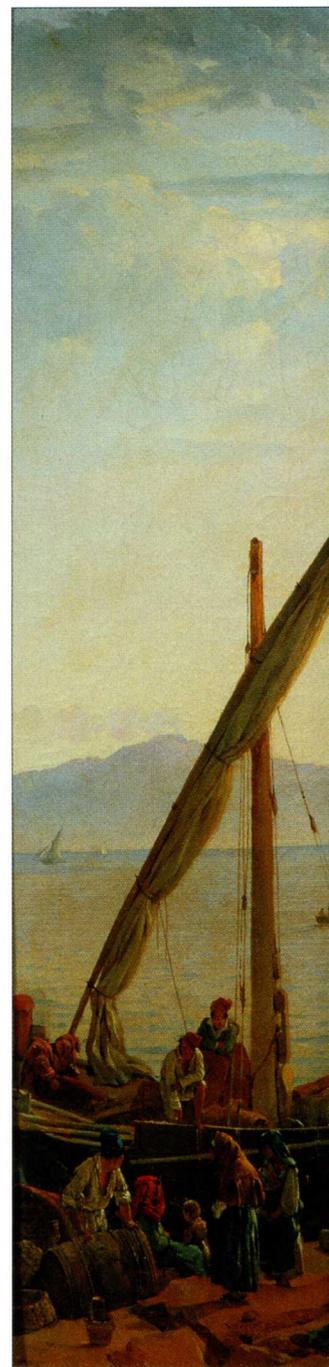
Передний план с ближней скалой и зияющей в ней пещерой погружен в тень, контрастируя со светлыми тонами морских далей и высокого неба. Этот контраст усиливает ощущение воздушности изображения.



Излюбленный прием, который мы встречаем во многих работах Шедрина второй половины 1820-х годов, —

оживление композиции путем включения в нее наклонной мачты со свернутым парусом. Тем самым намечается диагональ, разрушающая статичную «прямоугольность».

Узкая полоска берега плотно обжита людьми, занятыми повседневными делами и своим движением еще более оживляющими композицию.



Вернувшись в 1825 году в Неаполь, Щедрин тут же принялся «обживать» Неаполитанский залив. Этим летом он по преимуществу работал в Сорренто. «Сорренто, — сообщал художник брату, — земля прелестнейшая, вообрази себе леса апельсиновые, лимонные, под тенью коих прогуливаешься...» Любви к этому городу Щедрин не изменял и в последующие годы. В результате из 108 известных сегодня работ нашего героя в сорока семи мы обнаружим виды Сорренто и его окрестностей. Это ли не свидетельство преданной влюбленности Щедрина в местную природу, зе-

млю и людей, ее населяющих! Именно в Сорренто Щедрин провел последние месяцы своей жизни, здесь он умер, здесь был похоронен. В городе помнят русского живописца. Недавно была отреставрирована его могила на городском кладбище, а 2 мая 2007 года в городе торжественно открылась выставка работ Щедрина, на которой зрители увидели 29 его полотен и 22 картины его современников и последователей (среди них отметим Карла Брюллова, Кипренского, Айвазовского). Представленная картина Щедрина — одна из первых в ряду его видов Сорренто.



Малая гавань в Сорренто близ Неаполя (с «домом Торквато Тассо»)

(1828)

46,2 x 70,6 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

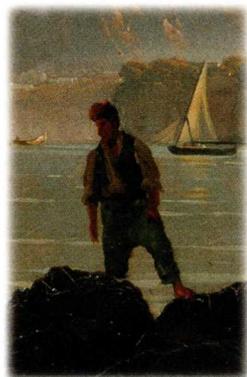
«Улыбчивая» атмосфера



И снова — дымчатая даль с «туманцем» углубляет пространство, в котором привольно рассыпались на воде парусные лодки итальянских рыбаков.



Композиционный («диагональный») принцип большинства лучших картин Щедрина неизменен — художник разрушает симметрию, размещая с одной стороны вздымающиеся в высоту отвесные скалы, а с другой — изображая «низкий» морской простор.



Силуэтность фигур — вот что отличает жанровые группы поздних работ Щедрина. Не теряя в осязательной плотности, они при таком изображении превращаются в своеобразные указатели, направляющие взгляд зрителя к горизонту.



Палитра художника здесь разнообразится и оживляется красными пятнами одежды и головных уборов, которые бросаются в глаза при взгляде на эту жанровую группу.



Известно несколько картин Щедрина с подобным названием. Пейзажи художника пользовались огромной популярностью, и ему часто приходилось повторять один и тот же сюжет. Жалобы на загруженность заказами рефреном звучат в письмах Щедрина. Характерный пример: «Я при старости лет, — писал он Гальбергу в 1827 году, — совсем сошел с ума и много испортил свои дела, сиречь, не знаю, как выпутаться из картин, мне заплаченных и мною незаконченных!» Но, тиражируя свои известные работы, художник никогда не копировал их. Как правило, в каждом новом варианте он усложнял живописную задачу, менял частности — и сам почти неуловимо менялся. В таких крохотных

эволюционных «подвижках» и рождалась его новаторская манера. Этот пейзаж — не исключение. Сам вид, над которым «довлеет» тень великого Тассо, был из любимых у Щедрина. Возможно, привязанностью к поэзии Тассо заразил художника Константин Батюшков, собственно, и познакомивший в своих переводах русскую публику с наследием этого поэта итальянского Возрождения. На полотне царит легкая, «улыбчивая» атмосфера, столь свойственная произведениям золотого века русской культуры. Хотя... На дворе уже 1828 год, в России хозяйничает III отделение, Батюшков давно сошел с ума, да и в работах самого Щедрина вот-вот «завучат» ночные мелодии.



Большая гавань на острове Капри

(1828)

60 x 85 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Предгрозые



Ленивую негу, как будто разлитую в пейзаже, «искажает» темная туча, наплывающая слева и грозящая бурей. Близость ненастья почти осязательно ощущается зрителем.



Изображений солнца и «открытого» солнечного света мы не найдем на картинах Щедрина. Он предпочитает глубокий рассеянный свет, придающий дополнительную объемность деталям композиции.



Драматическое звучание этого полотна и предчувствие бури усиливают пенящиеся волны, мощно набегающие на берег.



Пейзажи Щедрина необыкновенно музыкальны. Эта музыкальность подчеркивается мягкими линиями гор и берега, перекликающимися друг с другом. Обратите внимание на диагональ этой горы, как бы удваиваемую диагональю мачты парусника.



Щедрин с первых своих итальянских лет мечтал побывать на острове Капри, но впервые приехал туда лишь в 1827 году, на девятом году пребывания в Италии. Эта поездка была задумана годом раньше, но тогда она сорвалась из-за болезни, напоминавшей о себе все чаще и чаще. Окруженный со всех сторон водой чудесный остров с его скалистыми берегами, пещерами, гротами, веселым и беззаботным народом, здоровым воздухом очаровал художника. Он возвращался сюда еще несколько раз. Щедрину казалось, что здесь, в столь благоприятном климате, болезнь оставит его. Впрочем, работы мастер не бросал, что подтверждает, в частности, и эта

картина с изображением гавани. Заметим, что практически все марины Щедрина — это именно гавани с живописным видом на море. Саму стихию — вне ее отношения к земле и человеку — он никогда не писал, сторонясь романтического «педалирования» предельных эмоций (чем прославился, скажем, Айвазовский, хорошо знавший и высоко ценивший творчество своего предшественника). Нет, щедринские эмоции всегда тихи, «лиричны», интимны. Хотя именно в этом пейзаже усиливается драматизм изображения, что, быть может, было вызвано печальными предчувствиями, уже охватившими автора картины.



Лунная ночь в Неаполе

(1828)

42,5 x 59,6 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

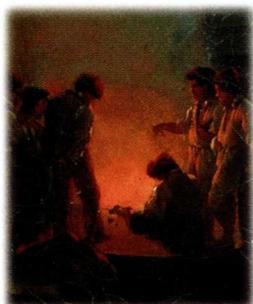
Тревожный ноктюрн

Холодный мертвенный свет луны заливают пространство картины, бросая таинственные отблески на людей, лодки и отодвинутые в глубину здания.



Мрачные тучи грозно нависают над городом, словно укутывая его в непроницаемый кокон. Отметим, что из ночных картин Щедрина «уходит» звук, столь характерный для прежних «говорливых» его полотен.

Теплые цвета костра контрастируют с холодными цветами лунного света, внося в картину дополнительное эмоциональное напряжение. Освещенные пламенем рыбаки в этих декорациях превращаются в людей, занятых каким-то «тайнодействием».



Лунная дорожка, бегущая по воде и как бы разрезающая композицию на две части, искусно выписана художником. Особенно эффектно показывает он вибрирующий на волнующейся морской поверхности свет.



Неаполь во второй половине 1820-х годов стал для Щедрина родным домом. Жил он не роскошествуя — впрочем, особым стремлением к жизненным благам художник никогда не отличался, весело относясь к собственной «безбытности». «Живу совершенно один, — сообщал он Гальбергу в 1825 году вскоре после окончательного переезда в Неаполь, — и завелся своей мебелью, то есть купил два кувшина, подсвечник... Стулья и стол мне дал полковник, а постель нанял. Местоположение дому прекрасно, с которой стороны ветер дует, у меня всегда окна готовы принимать оной, и со звоном трясутся целые ночи, и часто заставляют колебаться мою храбрость...» Словно отвечая

веселому расположению духа художника, и сам Неаполь на его картинах той поры полон оживленного движения, шума, солнца и легкости. Но вскоре что-то изменилось. На это указывает обращение Щедрина к живописным ноктурнам, полным мистической тишины и тревоги. Неаполитанская ночь стала темой целой серии поздних работ художника, поражающих зрителя своей драматической, почти скорбной, мелодией. Впоследствии эту тему унаследовал у Щедрина Айвазовский, который — в соответствии с романтической идеологией — всегда интересовался «предельными» (как вариант — «таинственными») состояниями природы.



Новый Рим. Замок св. Ангела

(1825)

63,9 x 89,8 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Пожалуй, это самая популярная картина Щедрина. Первый ее вариант появился в 1823 году. В следующие два года художник создал, по меньшей мере, еще семь ее повторений-вариантов (по некоторым сведениям — девять). Именно — вариантов. Ни один из них не является точной копией первоначального пейзажа. Причем, если сравнивать сохранившиеся экземпляры, расположив их хронологически, то обнаружится вполне определенная тенденция, во многом проявляющаяся направление художественных поисков Щедрина в середине 1820-х годов. Автор последовательно «разрезает» изображение, пытаясь «выстроить» воздушную перспективу и углубить пространство. Кроме того, он стремится максимально «динамизировать» композицию — Тибр, поначалу выглядевший совершенно статично, постепенно начинает волноваться мелкой рябью, оживая на глазах. Приходят в движение и жанровые группки, раскиданные на берегу. Обостряются тени на воде, сама вода становится прозрачной, открывается величественная даль, подернутая «туманцем». Последнее слово заимствовано из лексикона Кипренского, однажды посоветовавшего нашему герою писать «с некоторым туманцем в отдаленностях».



«Замок св. Ангела» кисти К. Коро.

Вечный город

В новые и новейшие времена Рим притягивал к себе многих европейских художников. Но изображали они этот легендарный город по-разному.

До самой середины XIX века, когда столицей европейского искусства стал Париж, это звание нес Рим. Богатейший исторический и художественный шлейф этого города превратил его в настоящую Мекку для европейских живописцев. Многие из них, один раз попав в Рим, оставались в нем на всю жизнь. Так, более полувека провел в Риме стоявший у истоков классицизма французский мастер Клод Лоррен (1600—1682), на чьи пейзажи равнялся молодой Щедрин. У римских видов кисти Лоррена

есть одна особенность — он, в соответствии с требованием изображения «идеального», довольно свободно относился к городскому пейзажу, по своему разумению переставляя здания или дополняя его не существующими в реальности постройками. Другой французский художник, Камилл Коро (1796—1875), тоже довольно много писал Рим, топографически порой практически повторяя Щедрина. Некоторые исследователи утверждают, что в римских пейзажах Коро просматривается близкое знакомство с щедринскими работами. Тем самым они выдвигают Щедрина в предтечи «барбизонской школы».



В своем «Виде Рима» (1632) Клод Лоррен передвигает влево церковь Святой Троицы, а справа изображает руины никогда не существовавшего здания.

Воссоздаем работу Щедрина

Историки искусства, говоря об этом шедевре Сильвестра Щедрина, нередко указывают на то, что он обозначил поворотную точку в его творчестве — условно говоря, от пассивности, усвоенного в стенах Академии художеств, к живому переживанию современности. Согласно установлениям классицизма, истинный художник должен творить с оглядкой на идеальные образцы античности и картины старых мастеров, как бы воспроизводивших классический идеал в более или менее современных формах. Щедрин, только что приехавший в Италию, довольно долго пытался выполнять эти требования. Он восхищался античным эхом, отчетливо звучавшим в Риме, и даже позволял себе еретические (впрочем, довольно ироничные) высказывания — вроде следующего пассажа из его письма к родным: «Папа римский, — писал он, — старается поддержать здания от совершенного разрушения, что для нашего брата пейзажиста невыгодно, для нас пусть больше валится...»

В этом смысле усматривают идеологическую оппозицию даже в названиях двух картин, написанных примерно в одно время, — «Старый Рим» (1824) и «Новый Рим». И дейст-

вительно, в рассматриваемом шедевре Щедрина уже нет никаких легендарных развалин — в нем дышит простая жизнь простых итальянцев, современников художника. На этом фоне даже древний замок святого Ангела смотрится вполне современно. А история его, между тем, насчитывает многие столетия. Заложенный в первой половине II века императором Адрианом в качестве императорской гробницы, он некоторое время использовался по прямому назначению. Впоследствии бывший мавзолей сменил несколько «профессий», побывав и крепостью, и папской резиденцией, и тюрьмой... Свое название замок получил в честь архангела Михаила, который в 590 году, согласно легенде, появился на вершине крепости и, вложив меч в ножны, предсказал измученному городу окончание страшной эпидемии чумы. Этот легендарный замок с картины Щедрина и решил воспроизвести наш художник.

«Старый Рим» (1824) кисти Щедрина. Этот пейзаж, оставаясь по преимуществу в рамках идеологии классицизма, в некоторых деталях уже предсказывает «нового» Щедрина. Во всяком случае, он сильно отличается от ранних римских видов художника.

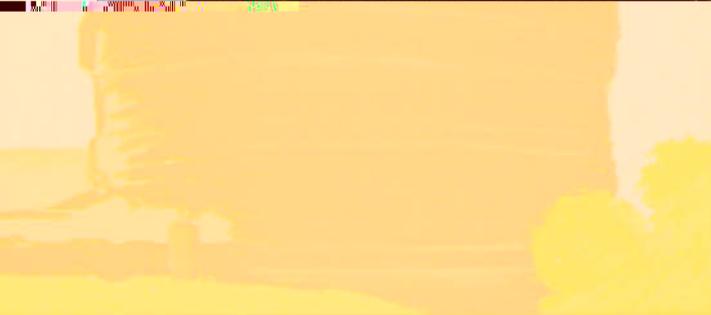
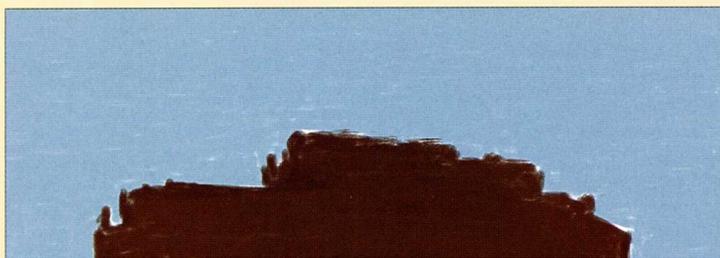






1. ПОДМАЛЕВОК

На первом этапе наш художник выполнил подмалевок под основные цветовые области фрагмента. Сам замок был обозначен смесью обожженной тердисиены, желтой охры и синего ультрамарина (границы ярусов здания выделялись чуть выгнутыми линиями, нанесенными смесью обожженной тердисиены и синего ультрамарина); небо — смесью синего кобальта, берлинской лазури, желтой охры и белил; «зелень» — смесью яркой зелени, изумрудной зелени

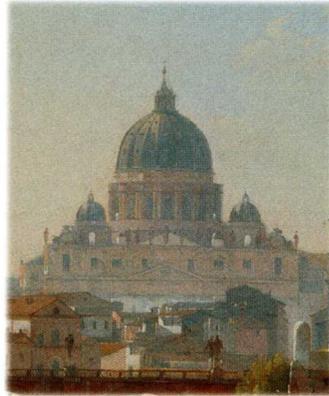


и синего ультрамарина; «земля» — смесью желтой охры, белил и синего ультрамарина; «деревья» — смесью яркой зелени, изумрудной зелени и синего ультрамарина; «небо» — смесью синего кобальта, берлинской лазури, желтой охры и белил.

На берегах Тибра

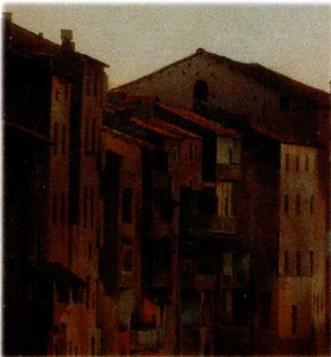
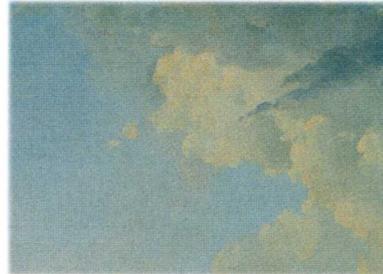
Собор св. Петра

В этом, наиболее удачном, варианте картины Щедрина резко смещает собор св. Петра вправо, одновременно сильно отодвигая его от зрителя. В результате высвобождается огромное пространство, которое автор выписывает с поразительным реализмом — уже не как пресловутую белую простыню, натянутую сзади, а как живой, прозрачный, клубящийся воздух, пронизанный светом.



Римское небо

Щедрин виртуозно выстраивает воздушную перспективу, сильно высветляя небо по мере приближения к горизонту и тем самым оживляя и углубляя его. Живости и «реальности» небу добавляют наплывающие справа облака, которых не было в ранних вариантах этой картины.



Жилые кварталы

Здесь мы не обнаружим никаких легендарных развалин и руин, никакой ауры великого, но мертвого прошлого, никаких отсылок к давно окостеневшему идеалу. Все точно и фактологично — слева над Тибром поднимаются жилые дома римского квартала Трастевере, где во времена Щедрина обитал не слишком «достаточный» трудовой народ.



Замок св. Ангела

Древний замок св. Ангела, с венчающей его фигурой архангела (когда-то на ее месте красовалась статуя императора, управляющего квадригой), попал в название картины, но не он определяет ее содержание. Помещенный справа, он своим массивным цилиндром, «положенным» на квадратное основание, призван лишь уравновесить композицию.



Играющая вода

Избавляясь от декоративно-озерной бездвижности, свойственной реке в ранних вариантах этой картины, Щедрин удачно оживляет ее. Причем не только добавлением ряби, но и косвенным, что ли, образом. Например, показывая полоску пены от набегающих на правый берег волн.



«Живая» жизнь

Современное звучание картины усиливают живописные жанровые группы, расположенные на переднем плане. Люди, находящиеся на берегу и в лодках, заняты повседневными делами — кто-то, облокотившись на колено, удит рыбу, кто-то яростно, по-итальянски, жестикулирует, кто-то устраивает сходни, кто-то мирно беседует.

Первый русский пленэрист

Щедрин, получивший строгое академическое образование, постепенно раздвинул в своем творчестве границы классицизма. Он писал этюды маслом на пленэре, совершив настоящий переворот в технике создания пейзажа.

На первый взгляд, художественный мир Сильвестра Щедрина кажется «ровным», словно застывшим в своем равнении на красоту изображаемого мира. Это, конечно, ложное впечатление. Если бы это было так, то имя Щедрина никогда не осталось бы в ряду лучших представителей русской живописи, который, по определению, заполнялся теми, кто «отметился» в ее истории новаторскими исканиями. Другое дело, что творческая эволюция художника происходила очень медленно, как бы исподволь, не вполне заметно

со стороны — тут не было мгновенных озарений и громких революций. Но внимательный зритель, сравнивающий ранние и поздние произведения Щедрина, тут же заметит, насколько разительно отличаются они — в колорите, в изображении световоздушной среды, в роли жанрового «фона», в характере живописного мазка, в особенностях композиционного построения, в самой эмоциональной атмосфере. Автор это, разумеется, понимал лучше других. Менее чем за год до смерти, направляясь через северную

Виды Петербурга

Если считать, что Щедрин стал профессиональным художником в 1812 году, после официального окончания Академии художеств, то на его творческую деятельность в Петербурге (до отъезда за границу) приходится шесть лет. К сожалению, нам известны лишь две законченные картины, созданные в это время: «Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге», 1815 (внизу) и «Вид на Петровский остров в Петербурге», 1817 (справа). Вряд ли это все, что он успел сделать, — работоспособность Щедрина была велика, в чем убеждает его итальянская деятельность. Скорее всего, картин было больше, но часть из них не сохранилась. Как бы то ни было, представленные работы необыкновенно характерны для раннего Щедрина — как по академической манере исполнения, так и по своему «сюжету», топографической привязке. Перед нами — среда обитания молодого художника. На Василь-



© С. Щедрин. Вид на Петровский остров в Петербурге. 1817. Холст, масло. 34,5x50,7. Ж-3577

Вид на Петровский остров в Петербурге. 1817. Холст, масло. 34,5x50,7. Ж-3577

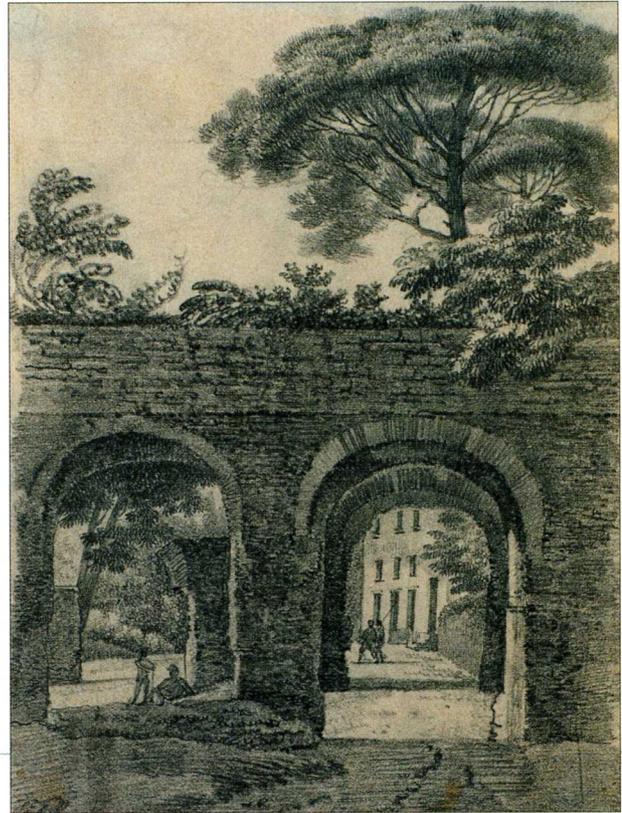
Рисунки

На этой странице мы воспроизводим два рисунка нашего героя, являющиеся законченными работами, — «Красный мост в Неаполе», 1819 (справа) и «Старинное здание», начало 1820-х (внизу). В первые годы пребывания в Италии Щедрин довольно много рисовал. Позже он не выполнял законченных графических работ, ограничиваясь набросками, используемыми потом при создании картин. Сказывалась, видимо, загруженность заказами и вечная спешка, вызванная необходимостью отработать взятые авансы. Между тем, представленные рисунки демонстрируют крупный дар рисовальщика, развитый и отшлифованный в стенах Петербургской Академии художеств. Особенно хорош неаполитанский рисунок — с его арочным построением, которое впоследствии отзовется в щедринских «гротах». Главное внимание тут обращено на передний план с массивным древним мостом. Сквозь арочные пролеты открывается перспектива, выстраиваемая с помощью белого здания. Тщательная прорисовка деталей и «лепка» светотени посредством плотной тональной штриховки показывают прекрасную графическую выучку нашего героя.



Италию на лечение в Швейцарию, он писал брату Аполлону в Петербург: «В некоторых домах в моем путешествии я находил мои картины первых годов моего пребывания в чужих краях, как гадки! Если бы был богат, скупил бы оные».

Другими словами, если брать две крайние точки той достаточно плавной художественной эволюции Щедрина, о



которой мы говорили, то конечный результат — в сравнении с началом — покажется настоящим «переворотом». Такое случается.

Юный Щедрин, прошедший все ступени академического образования, кажется, и не помышлял о том, что установления классицизма, воспринятые им, могут быть «ошибочными». Юный Щедрин — правоверный последователь той эстетической системы, в которой он вырос. Его ранние пейзажи строятся в строгом соответствии с правилами классицизма, утверждавшего, что «художник должен подражать не только тому, что видит, но и тому, что усмотреть может выгодным для художества» (цитата из французской книги «Понятие о совершенном живописце», популярной в среде питомцев тогдашней Петербургской Академии художеств). Юный Щедрин не пишет реальный пейзаж, а описывает эстетическую «идею» пейзажа, призывая на помощь натурные наблюдения. Он правильно перемежает планы, кладет в основу картины точный рисунок, уравновешивает композицию «внешними» группами людей и животных. Колорит для него — это, прежде всего, раскрашивание первоначального рисунка; о тональной живописи здесь речи вообще не идет. Небо — вполне условно; оно напоминает — по слову Констебла, одного из первых революционеров в европейском пейзаже, — белую простыню.

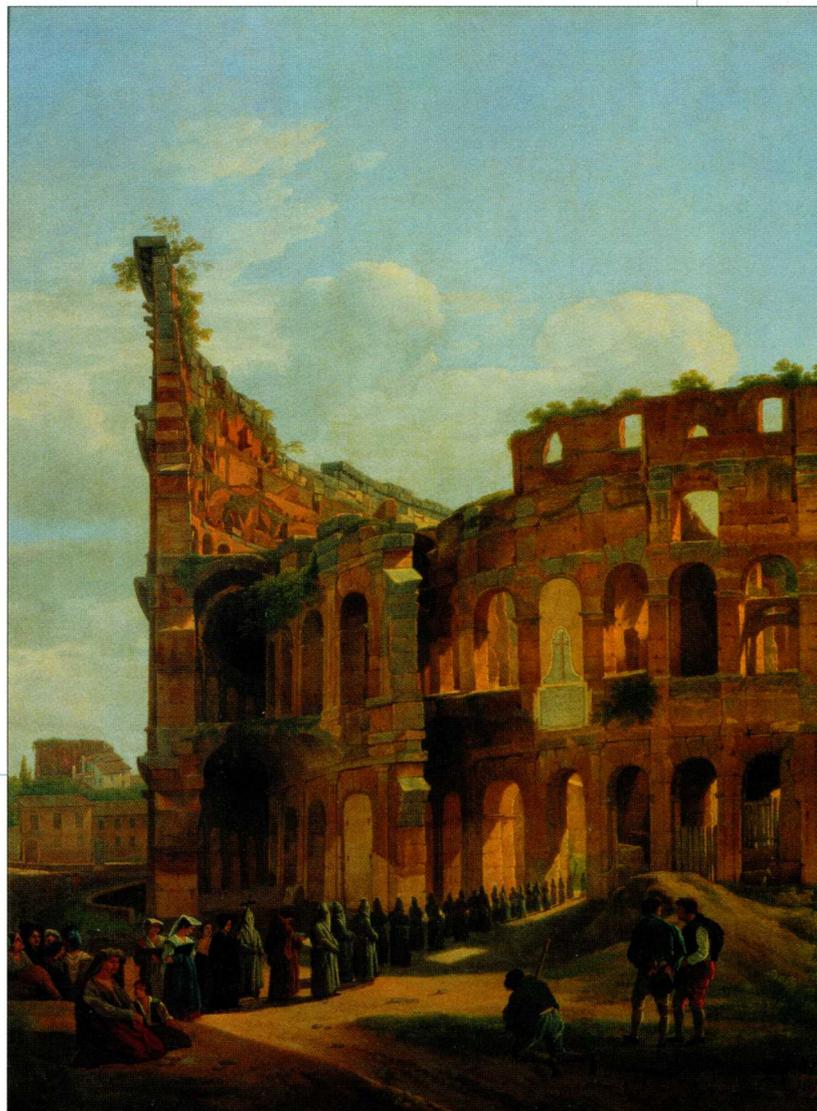
Рим

Щедрин прославили его неаполитанские марины, но немало его наследии и чисто «архитектурных» пейзажей. Большинство из них связано с Римом, где он прожил в общей сложности почти пять лет. Приехав в Рим «присяжным» классицистом, молодой художник со страстью принялся изображать его развалины, звучащие эхом боготворимой академизмом античности. «Колизей», 1819 (справа) — одна из работ этого ряда. Она настолько показательна, что по ней можно изучать эстетическую систему классицизма. Все тут полностью соответствует этой системе — теплый колорит, затемнение переднего плана, замыкание заднего плана зданиями, «сюжетная» процессия монахов, тщательное прописывание деталей (в ущерб созданию цельного живого образа), условное небо. Сравнение этой ранней работы, например, с картиной 1824 года «Старый Рим» (она представлена в разделе «Шедевр») показывает, как далеко шагнул художник за пять лет. Лишь в композиции «Старый Рим» еще отдает академизмом, все остальное «грезит» романтическими открытиями. Самое главное — позднее полотно не рассыпается на множество тщательно отделанных деталей, а представляет собой воплощенную идею единства мира в его многообразии.

Впрочем, условностей хватает и помимо неба — чего стоит то обобщенное изображение деревьев, когда и березы, и осины, и липы обозначаются одними и теми же «эстетически прекрасными» купами! Глубина пространства задается классической линейной перспективой (главную роль в ней у раннего Щедрин играет архитектура), а воздушная (тональная) перспектива полностью игнорируется. В результате мы имеем некий эстетический идеал, который от бесчисленных автоматических повторений перестает быть идеалом, превращаясь в мертвечину, убивающую живое ощущение жизни, в вериги на теле живого искусства.

В какой-то момент Щедрин осознал эту мертвенность и энергично принялся «оживлять» пейзаж. Разумеется, в чем-то он действовал в духе времени, определяемом нарастающей романтической реакцией на окостеневший классицизм. Эта романтическая реакция требовала «лиризации» изображения, показа «души» мира (а не его условно-красивой «внешности»), свободного полета фантазии гения. Этим диктовались и требования романтизма: не только «изящное» (определяемое классическими образцами), но и «неизящное»; не «красивое», а «характерное»; не «условное», а «избранное». Смену идеологических векторов мы видим в творчестве Щедрин середины 1820-х годов.

Но, помимо духа времени, немалую роль в дерзаниях нашего героя играла и самостоятельность его творческой



мысли, присущая ему с юных лет. Любопытно: эта самостоятельность была отмечена уже в заключении академического совета на так называемую «Дневную записку», посланную пенсионером Щедриным в Академию в 1818 году и суммирующую его впечатления от тех картин, что он увидел в Дрездене. В этом заключении, в частности, читаем: «Суждения его несколько смелы, но в них однако же не видно той резкости и решительности в заключениях, которые означают более самолюбивого, нежели благоразумного художника». Надо отметить, что резкость вообще была не в характере Щедрин. Смелости же действительно ему было не занимать.

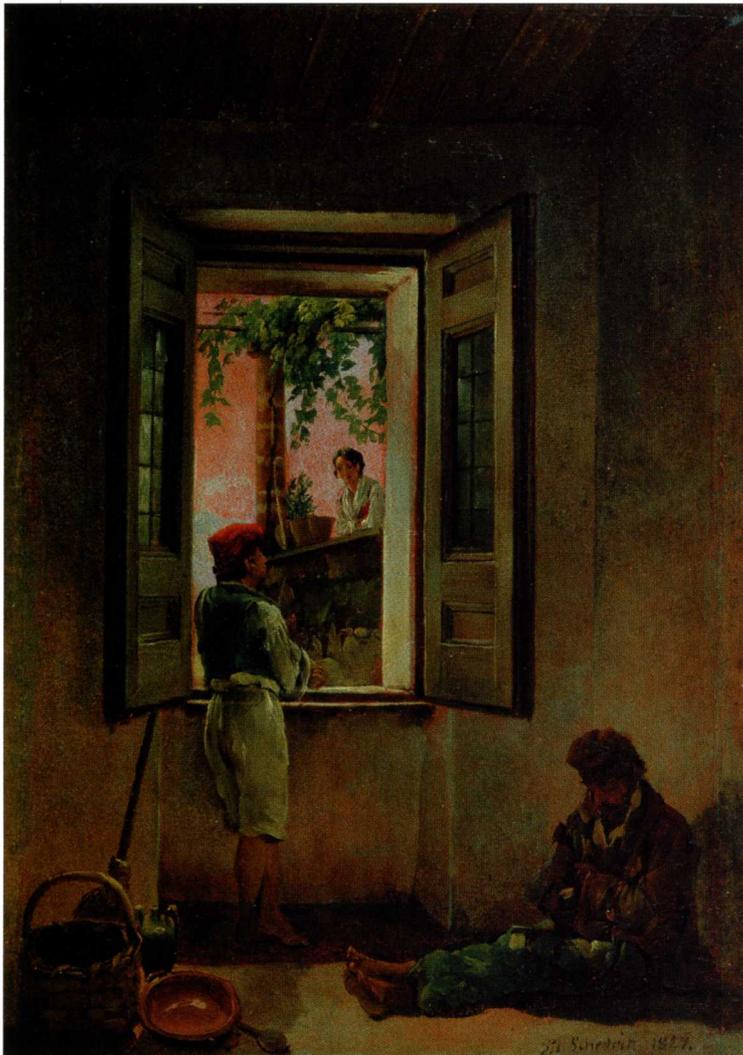
Эта смелость проявилась хотя бы в том, что он начал писать маслом этюды на пленэре — этого в системе классицизма никто не делал, ограничиваясь графическими набросками. Пленэрные штудии в конце концов увлекли Щедрин — и до такой степени, что он уже тосковал без них, сидя

Жанровые сцены

Борясь со стаффажем в своих пейзажах и пытаясь органично дополнить (не только ради оживления) изображаемыми людьми композицию, Щедрин исполнил несколько натуральных этюдов, напоминающих типичные жанровые картины. Знакомые итальянцы позировали ему с удовольствием. Они любили «дона Сильвестро» — за его легкий нрав, почти итальянскую живость, интерес, проявляемый к их простой жизни. «Я начал писать для забавы, — сообщал он из Рима родным в марте 1823 года, — чтобы иметь разные костюмы местных мужиков, и ставил их, как вздумается прихоти натураликов и как на картине позволяет место». Эти эксперименты помогли ему не только в дальнейшем эмоционально и точно «взбодрить» свои пейзажи, но и стали очень важными колористическими штудиями. О них дают неплохое представление этюды «Жанровая сцена. Пилигримы», 1824 (справа) и «Неаполитанская серия», 1827 (внизу). Последняя из них исполнена столь мастерски, что заставляет вспомнить



об итальянских жанрах таких записных портретистов, как Кипренский и Карл Брюллов. Надо думать, после подобных работ Щедрин перестал просить своих приятелей (известны такие его обращения к Бруни и Басину) поправлять тех рыбаков, что обживают его пейзажи.



зимой в городской мастерской. «Жизнь ландшафтная ни с чем сравниться не может, — восхищался он в письме к брату в 1825 году. — В самой скучной деревне имеют свои занятия, зато дурные погоды отплачивают за все скукою такого человека, который будто бы с бурей выкинут на необитаемый остров». Именно работая на пленэре, Щедрин понял, что раньше делал «не то» и, по сути, не видел настоящей природы.

Перелом пришелся примерно на 1823 год. Беспokoясь, замечают ли зрители его новую манеру, художник обратился с вопросом к Гальбергу. Ответ друга успокоил его: «Разница приметна и очень, — отвечал Гальберг, — вообще все краски серее, тоны холоднее, но более силы и более натурь». С тех пор Щедрин от картины к картине «наращивал успех»: все активнее избавлялся от предписанной академизмом теплой гаммы, «охлаждая» ее; неуклонно опускал линию горизонта; все больше места на полотне отдавал небу, уже не боясь пустоты, потому что пустота сменилась искусно выписанной воздушной перспективой; передавал изменение цвета воды от берега к горизонту тончайшими тональными переходами; уходил от стаффажа (этим

Гроты

Начиная с 1825 года, из-под кисти Щедрина выходят многочисленные «гrotы», которые он отыскивал в своих неустанных скитаниях — на острове Капри, в Сорренто, под Неаполем... Возмужавшему художнику хотелось решать все более и более сложные задачи — именно такие задачи определялись самими композиционными особенностями «гrotов». Они провоцировали на создание разнообразных контрастов, заставляли варьировать и сочетать техники исполнения — в частности, технику мазка (мелкий и «кропотливый» на переднем плане и широкий на заднем). Одна из лучших работ этого ряда — «Грот Матримонио на острове Капри», 1827 (внизу) — написана по впечатлениям поездки Щедрина на остров Капри, в который он по-настоящему влюбился. «Я отправился на Капри, — писал художник в августе 1827 года Гальбергу, — где намерен был пробыть дней 15-ть, но вместо того прожил там около двух месяцев». Искусшенного зрителя должно восхитить то, как зримо Щедрин здесь «выстраивает» небесную даль. Еще одна особенность — искусно написанная впадина пещеры, с тонкими градациями света, пронизывающего пространство.



термином обозначаются фигуры людей и животных, вносимые в пейзажную композицию для ее оживления и уравновешивания) к жанровым группам, работающим на раскрытие пейзажного образа... Изменился даже характер живописного мазка: Щедрин перестал «выписывать» мелочи, стремясь работать цветовыми массами.

А в результате — появилась вполне романтическая правда переживания красоты окружающего мира. Зрелые произведения Щедрина насквозь эмоциональны: по ним мы можем судить о том, что заботит автора, чем живет его душа. Несомненно — в последних картинах Щедрина зву-

чит тревога, все более заслоняющая безмятежную улыбку его прежних работ. Откуда эта тревога? В совсем недавние годы, когда в ходу были социологические трактовки, эту тревогу объясняли переживаниями художника по поводу «нарастания реакции» в тогдашней России. Ныне такие объяснения вызывают лишь усмешку. И все же — томила ли Щедрина болезнь, мучило ли предчувствие скорой смерти, тосковал ли он в своей оторванности от родины?.. Или, заглянув за тонкую завесу «внешнего» мира, художник рассмотрел там, в глубине природной души, неизбывный трагизм вечного недоволощения?

Террасы и веранды

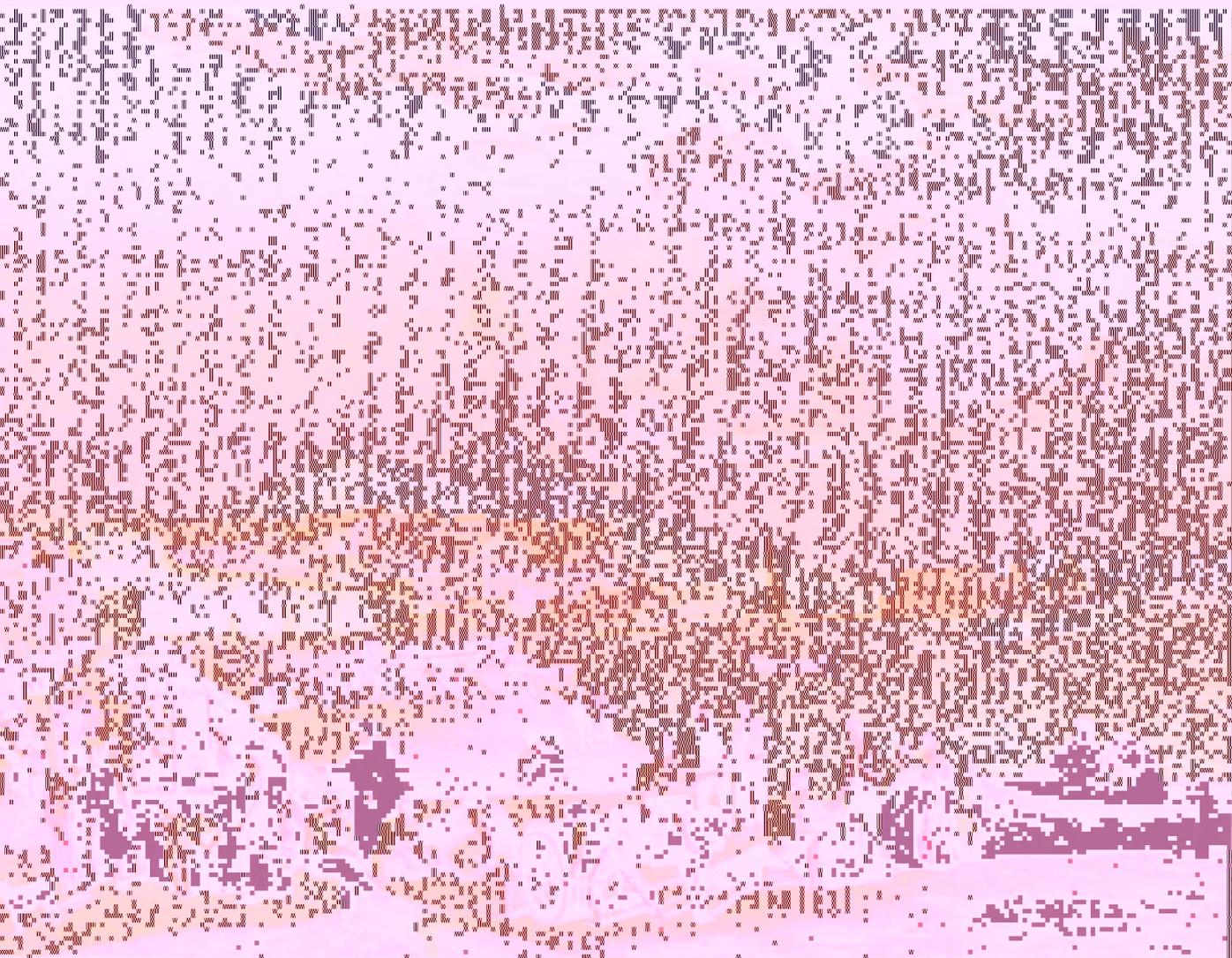
Еще один большой «отдел» творчества Сильвестра Щедрина — его «террасы» и «веранды», интерес к которым обозначился примерно в одно время с созданием первых «гrotто». Проще всего назвать эти работы жанровыми картинами, но это не совсем так. Уточним. Действительно, первые опыты «террас» были максимально приближены к жанру — Щедрин решил их фронтально, размещая персонажей на фоне замкнутой горной полосы и тем самым привлекая внимание зрителя к бытовому сюжету. Но постепенно художник стал разворачивать композиции вглубь, просвечивая их сбоку небесной и морской ширью, с льющимся сквозь зелень и «интерьерные» окна ослепительным светом. В результате открытое пейзажное пространство сливалось в единое целое с пространством «интерьерным», и в



Предтеча

Шеллин волею судьбы оказался на разломе двух эпох. С одной стороны — это эпоха романтизма (вспомните хотя бы роман «Фатальность»), а с другой — это эпоха реализма (вспомните хотя бы роман «Влюбленные»). Шеллин — это человек, который жил на стыке двух эпох. Он был свидетелем того, как романтизм сменялся реализмом, как идеализм сменялся материализмом. Шеллин — это человек, который жил на стыке двух эпох. Он был свидетелем того, как романтизм сменялся реализмом, как идеализм сменялся материализмом.

Умарже... ты... напоенные... итальянским... солнцем... А там... и... нов...
 Шеллин волею судьбы оказался на разломе двух эпох. С одной стороны — это эпоха романтизма (вспомните хотя бы роман «Фатальность»), а с другой — это эпоха реализма (вспомните хотя бы роман «Влюбленные»). Шеллин — это человек, который жил на стыке двух эпох. Он был свидетелем того, как романтизм сменялся реализмом, как идеализм сменялся материализмом. Шеллин — это человек, который жил на стыке двух эпох. Он был свидетелем того, как романтизм сменялся реализмом, как идеализм сменялся материализмом.



Картина: «Предтеча» (фрагмент). Автор: [Имя автора]. Описание: [Текст о картине].
 Картина: «Предтеча» (фрагмент). Автор: [Имя автора]. Описание: [Текст о картине].
 Картина: «Предтеча» (фрагмент). Автор: [Имя автора]. Описание: [Текст о картине].



ВОДОПАДЫ В ТИВОЛИ (1823). Сбежав от неаполитанской революции в Рим, Щедрин вскоре открыл для себя в римских окрестностях очаровательный городок Тиволи — со знаменитыми водопадами на реке Тевероне. В течение трех лет он ездил туда на этюды, претворившиеся в несколько «водопадных» картин. Одна из них представлена на этой странице. Для нее характерен поиск наиболее эффектного и точного построения живописного пространства. К слову, и на этом полотне мы найдем автора — опять же в левом нижнем углу, с папкой для набросков под мышкой.





В ОКРЕСТНОСТЯХ СОРРЕНТО БЛИЗ КАСТЕЛЛАМАРЕ (МЕСТО, ГДЕ НАХОДИЛАСЬ ДРЕВНЯЯ СТАБИЯ) (1828). Живя в Неаполе, Щедрин исходил все его окрестности, особенно полюбив городки, расположенные на юго-восточном берегу Неаполитанского залива. Одним из таких городков был Кастелламаре, находившийся на месте древней Стабии, которая в 79 году при страшном извержении Везувия разделила трагическую участь Помпей и Геркуланума. Но не древности влекли сюда художника, а удивительно-живописные «скалистые» виды, изображенные им в ряде работ.

Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

Несколько работ Сильвестра Щедрина хранятся в богатейшем живописном собрании Псковской картинной галереи, входящей в состав знаменитого Псковского музея-заповедника.

У творческого наследия С. Щедрина непростая судьба. Вступив в 1823 году на стезю «свободного художника», он был вынужден работать в основном по заказам, продавая все то, что выходило из-под его кисти. В результате полотна мастера оказались расплынены по многочисленным частным собраниям. С этим, кстати, во многом было связано то, что к концу XIX века о Щедрина мало кто помнил — а все потому, что мало кто видел его работы. Шутка ли — в дореволюционном Русском музее не было ни одной картины художника! Следы многих его полотен затерялись — ныне в относительно полном перечне работ художника, составленном на основе архивных публикаций, переписки и различных каталогов, против многих произведений значится печальное — «местонахождение неизвестно». Но немало и удалось собрать в ходе массовой национализации частных коллекций, предпринятой на заре советского культурного строительства, а позже — последовательных приобретений щедринских работ у коллекционеров. Почти все собранное осело в двух крупнейших музеях



Экспозиция галереи.



Здание бывшего художественно-промышленного училища им. Н. Фан-дер-Флита, в котором ныне находится Псковская картинная галерея.

СССР — московской Третьяковской галерее и ленинградском Русском музее. Спустя некоторое время какие-то работы Щедрина были распределены по появлявшимся тут и там в областных и республиканских центрах провинциальным музеям.

Особенно в этом смысле повезло Псковскому музею-заповеднику, получившему по этой схеме в 1930 году три произведения Щедрина. Впрочем, корректнее говорить даже не о собственно объединенном музее-заповеднике, а о Псковской картинной галерее, основанной в 1921 году. Она давно вошла в структуру объединенного музея-заповедника, и поэтому в каталогах собственником этих работ Щедрина значится именно он.

Представлять это старейшее в стране музейное образование особой нужды нет. Оно ведет свою историю с 1876 года, когда созданный по инициативе местных краеведов музей обосновался в двух комнатах здания Дворянского



Этот вариант щедринского «Водопада в Тиволи» хранится в Псковской картинной галерее.

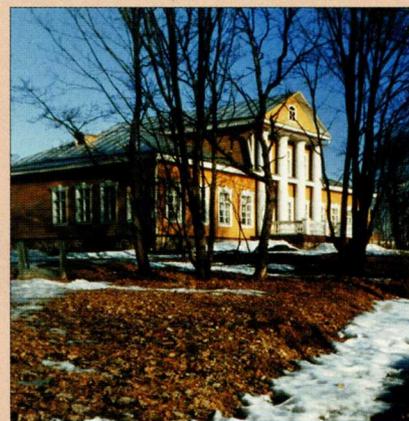
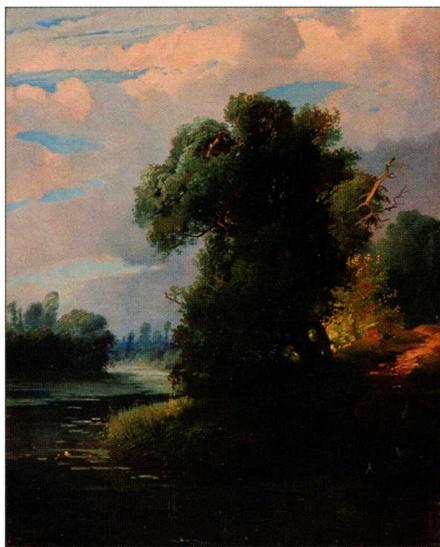
собрания, специально выделенных для этого губернатором. В 1900 году по распоряжению Николая II музеем передали Поганкины палаты, построенные в XVII веке псковским купцом С. И. Поганкиным. Важнейшей вехой в истории музея стал 1914 год, когда музейное собрание пополнилось частью огромной коллекции еще одного псковского купца — Ф. М. Плюшкина, собравшего за четыре десятилетия более миллиона ценнейших экспонатов.

Постепенно музей рос — как вглубь, так и вширь.

К сожалению, многое оказалось утраченным в период Великой Отечественной войны. Немцы захватили Псков уже в 1941 году, сделав его центром группы армий «Север». Чем заканчивалось хозяйничанье фашистов в наших городах, мы хорошо знаем. После войны музейные работники занялись восстановлением экспозиции. Современный статус музей получил в 1979 году, приобретя в свое распоряжение, помимо Поганкиных палат, Приказную палату (XVII век), Мирожский монастырь (XII—XVII вв.), а также еще несколько домов, музеев и филиалов. Среди музейных зданий числится и здание бывшего художественно-промышленного училища им. Н. Ван-дер-Флита (начало XX в.), устроенного на деньги Николая Федоровича Ван-дер-Флита (1840—1896). Будучи владельцем имения в Псковском уезде, Ван-дер-Флит принимал живейшее участие в жизни города, став в 1870—90-е годы крупнейшим псковским меценатом.

Ныне в этом здании «прописана» Псковская картинная галерея. Ее собрание составляет более 500 произведений изобразительного искусства, а среди авторов мы обнаружим крупнейших русских художников — таких, как Рокотов, Боровиковский, Брюллов, Тропинин, Шишкин, Айвазовский, Куинджи, Репин. По-хорошему удивит знатока и музейная коллекция русского модернизма и авангарда (работы Серебряковой, Бакста, Юона, Петрова-Водкина, Фалька, Шагала, Григорьева и других выдающихся мастеров).

До недавнего времени, правда, была одна беда — большинство этих сокровищ хранилось в запасниках. Зрители могли увидеть в лучшем случае лишь десятую часть коллекции. Зданию требовался капитальный ремонт, к которому и приступили в 2006 году. Предполагалось, что на проведение работ в полном объеме уйдет несколько лет, но случилось чудо — уже в ноябре 2007 года обновленная картинная галерея приняла первых посетителей. Так называемый «объем экспонирования» в реконструированном музее увеличился, сравнительно с «ремонтными» годами, в десять раз!



Мемориальный музей-усадьба М. Мусоргского

Этот замечательный музей, основанный в 1970 году и сохраняющий память о великом русском композиторе, уроженце Псковщины, входит — вместе с рядом других небольших музеев — в структуру Псковского объединенного музея-заповедника. Находится он в поселке Наумово Куньинского района Псковской области. Поблизости, в сельце Кареве, в 1839 году появился на свет Модест Мусоргский. Здесь прожил он первые свои десять лет, покада не был отведен в Петербург, в военное училище. Здесь, по собственным словам, «в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил», что потом отозвалось в его великой музыке. Здесь, наконец, неоднократно бывал взрослым уже человеком. Музей занимает старый барский дом с мезонином, который принадлежал деду композитора и в котором родилась его мать, Ю. И. Мусоргская, урожденная Чирикова. В доме любовно воссоздан интерьер XIX века, вокруг разбит парк — в этом парке встречаются и очень старые деревья, помнящие живого Мусоргского.

Раннее полотно А. Саврасова «Летний день. Ивы на берегу реки» (1856) из собрания галереи.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

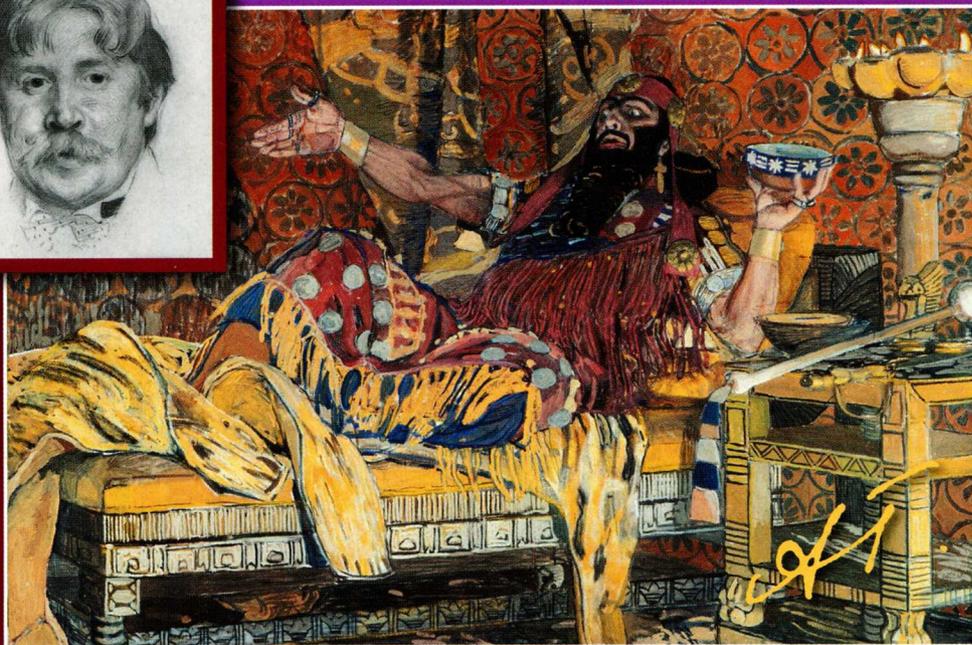
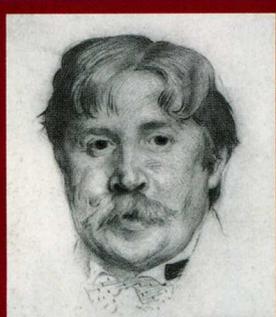
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Головин

23



«Портрет Ф. И. Шаляпина в роли Олоферна» — в деталях

Головин появился на свет в священнической семье

Художника называли «гением театральной декорации»

Он оформлял спектакли Мейерхольда и Станиславского

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00022

DeAGOSTINI