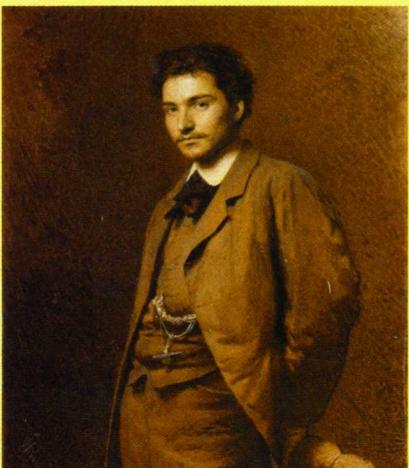


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Васильев

16



Шедевр «Мокрый луг» (1872) — в деталях

Лишь двадцать три года судьба отпустила Васильеву

Он отличался веселым нравом и был любим друзьями

Говорили, что художник «открыл живое небо»

«50 художников. Шедевры русской живописи»
Выпуск №16, 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. 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» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 22.12.2010

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ОТТЕПЕЛЬ (1871)

ЗАБРОШЕННАЯ МЕЛЬНИЦА (ок. 1872)

БОЛОТО В ЛЕСУ. ОСЕНЬ (ок. 1872)

В КРЫМСКИХ ГОРАХ (1873)

Шедевр 14

МОКРЫЙ ЛУГ (1872)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ДЕРЕВНЯ (1869)

ВИД НА ВОЛГЕ. БАРКИ (1870)

ЗАРЯ В ПЕТЕРБУРГЕ (1871)

В КРЫМУ. ПОСЛЕ ДОЖДЯ (1873)

Музеи мира 30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) Ф. Васильев. Мокрый луг. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) И. Крамской. Портрет Ф. А. Васильева. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) И. Крамской. Портрет Ф. А. Васильева. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ, лев) Архив изображений ДеА; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) И. Шишкин. Рубка леса. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх) Bridgeman/Fotobank.ru, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 6/7: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 8/9: Ф. Васильев. Зброшенна мельница. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 12/13: Ф. Васильев. В Крымских горах. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (центр) А. Куинджи. После дождя. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) А. Саврасов. Проселок. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 15: Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых; 16/17 и 19: Ф. Васильев. Мокрый луг. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 21: (верх) Ф. Васильев. Берег Волги после дождя. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Ф. Васильев. Волжские лагуны. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: (верх) Ф. Васильев. После дождя. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Ф. Васильев. Иллюминация в Петербурге. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 23: (верх) Ф. Васильев. Крымские горы зимой. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 24: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, (низ) Ф. Васильев. Деревенская улица. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (верх) Ф. Васильев. Перед дождем. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Ф. Васильев. После дождя. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26/28: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 29: Ф. Васильев. В Крыму. После дождя. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30: (центр) © Елена Солодовникова/Фотобанк Лори, (низ) Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых; 31: (все) Кировский областной художественный музей им. В. М. и А. М. Васнецовых.

Гениальный мальчик

Товарищи вспоминали о Васильеве, что в его натуре было что-то от гениальной легкости Моцарта, от «легкой стати» Пушкина. Но судьба не дала ему даже и тех тридцати семи лет, что прожили Пушкин и Моцарт. Он умер двадцати трех лет от роду.

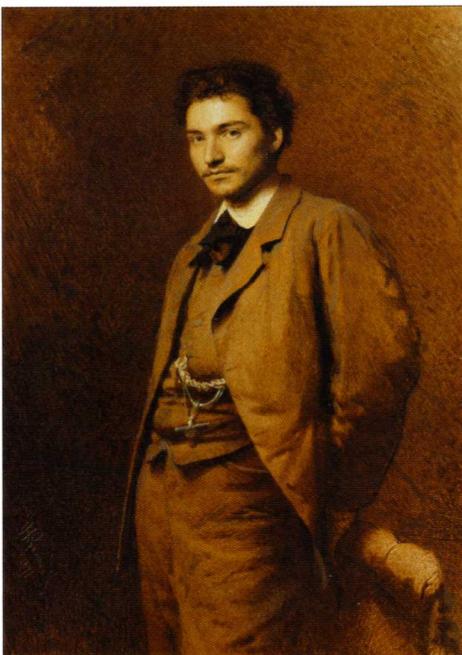
24 сентября (6 октября по новому стилю) 1873 года в Ялте умер один из самых одаренных и самобытных русских художников — Федор Александрович Васильев. Для памятника над его могилой друзья сочинили эпитафию: «Щедро он был одарен могучим и дивным талантом. Чудною силою чувства и красок владел он в искусстве». И еще многие годы спустя вспоминали они о Васильеве и говорили о нем своим ученикам как о блестящем живописце, успевшем бы сделать гораздо более, если бы смерть так рано не забрала его.

Федор Васильев родился в Гатчине под Петербургом 10 февраля (22 февраля по новому стилю) 1850 года. Отец его был бедный чиновник Александр Васильевич Васильев, живший в невенчанном браке с мещанкою Ольгой Емельяновной Полянцевой. Спустя некоторое время после рождения будущего художника семья переехала в Петербург, однако переезд этот не улучшил ее материального положения. Большую часть своего скудного заработка отец проигрывал в карты или пропивал. Уже двенадцати лет Федор вынужден был пойти работать на почту. Три рубля, получаемые им ежемесячно, он отдавал матери на хозяйство. Рисовать (а страсть к рисованию проявилась в нем с малых лет) он мог только вечерами или по воскресеньям. Пятнадцатилетним юношей, после смерти отца, Васильев остался единственным кормильцем матери, сестры и двух младших братьев.

Ранняя привычка заботиться о других выработала в характере Федора Васильева удивительную для его юных лет

целеустремленность и целостность. Приняв решение сделаться художником, он действовал осмотрительно и последовательно. В 1863 году, еще подростком, наш герой начал посещать вечерние классы Рисовальной школы при Обществе поощрения художников и одновременно устроился помощником к реставратору Академии художеств П. К. Соколову, войдя, таким образом, в Академию как бы с «заднего хода». Необычайное дарование Васильева, скоро замеченное в школе (самым известным преподавателем которой являлся в то время Крамской), позволило ему стать на равной ноге со старшими членами организованной Крамским Артели художников, предшественницы Товарищества передвижных художественных выставок. На вечерах Артели он восхищал товарищей своим неиссякаемым остроумием и искрометной способностью к импровизации в рисунке. Илья Репин вспоминал:

«К нему всех тянуло, и сам он зорко и быстро схватывал все явления кругом».



Монохромный «Портрет художника Федора Васильева» (1871) кисти Крамского, выполнившего его в близкой к фотографии стилистике.



Васильев родился в Гатчине, которая являлась резиденцией императора Павла I (1754—1801), когда тот был еще великим князем. На этой фотографии запечатлен гатчинский «дворец-замок» Павла.



© Ф. Васильев. В церковной ограде. Валаам. 1867. Холст, масло. 43х67. Ж.-4100. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Удивляла друзей манера Васильева держать себя. Разночинец по происхождению, он вел себя так, как будто был, по меньшей мере, графом. Одному Богу известно, сколь тяжело давались художнику этот светский лоск и непринужденность в обращении, вводившие в заблуждение тех, кто недостаточно близко знал его. Незаконный сын мелкого чиновника, он тяжело переживал свое «двойственное» состояние. Хотя его отец впоследствии и обвенчался со своей гражданской женой, старшие дети — Федор и Евгения — в его документах даже не были означены. «Двойственным» положение Васильева оставалось до конца его дней. Так, в 1870 году Петербургская Мещанская управа выдала ему паспорт, в котором его записали Федором Викторовичем, а не Александровичем. Существует, впрочем, версия, согласно которой Васильев был побочным сыном графа Павла Сергеевича Строганова (этим объясняют и последующие теплые отношения графа к живописцу), однако серьезных подтверждений эта гипотеза не имеет.

В 1867 году Федор Васильев оставил занятия в Рисовальной школе. В свои семнадцать лет он был уже вполне сложившимся живописцем, чьи работы вызывали у коллег не снисходительную похвалу, а неподдельное восхищение. В июне того же года он вместе с Иваном Шишкиным (с которым познакомился годом ранее и который впоследствии женится на сестре Васильева Евгении) отправился на Валаам, где провел почти полгода. Рисунки и этюды, привезенные с Ладожского озера, Васильев показал на выставке Общества поощрения художников. То была первая его выставка, и она принесла ему славу — правда, пока лишь в «узкопрофессиональных» кругах.

«Рубка леса» (1867) кисти Шишкина. С этой картины, по существу, началось творчество Шишкина-«лесовика», как иногда его называли современники.

Картина Васильева «В церковной ограде (Старое кладбище Валаамского монастыря)» (1867), созданная по «мотивам» путешествия художника на Валаам. Работу на тот же сюжет мы найдем у И. Шишкина, тогдашнего спутника нашего героя.

Редко бывает, что молодой талант становится понятен публике сразу. Гораздо чаще известность приходит к художнику вместе с сединой или даже после смерти. Случай Васильева — совершенно иной. Судьба как будто торопилась баловать своего питомца, зная, что час его уже слишком близок. «Гениальный мальчик» сделался любимцем и в аристократических кругах, и среди петербургской богемы. Ему покровительствовал граф Строганов, приглашая его жить в своих обширных имениях — на Тамбовщине и под Сумами. С ним носился свет, его картины раскупались лучше, чем работы кого бы то ни было из его товарищей. Веселый и бесшабашный по натуре, Васильев самым отчаянным образом распорядился внезапно свалившимися на него большими деньгами: покупал гостинцы матери, дорогие игрушки младшему брату, какие-то умопомрачительные костюмы и шляпы себе. Вихрь богемной жизни все больше и больше увлекал его. Увеселения так переполняли его существование, что друзья недоумевали, откуда берется у него время работать, и работать много. Не обладая крепким здоровьем (сказывались детские годы, проведенные в сырой квартирке на Васильевском острове), художник едва выдерживал подобный ритм, со свойственным ему легкомыслием не обращая внимания на «маленький сухой кашель», уже несколько лет по временам напоминавший о себе. Зимой 1871 года, разгоряченный катанием на коньках, Васильев наелся снега. Эти несколько пригоршней снега укоротили его жизнь, быть может, на несколько десятков лет. Вскоре после этого живописец почувствовал себя худо: легкая поначалу простуда перешла в серьезную болезнь горла и легких. Весною его обследовали врачи и, найдя у него чахотку, настоятельно посоветовали ехать на юг.





Для своих знаменитых «Бурлаков на Волге» (1870—73) Илья Репин собирал материал во время поездки на Волгу, которую он совершил вместе с Васильевым.

По всей видимости, Васильев не отнесся к рекомендациям врачей с должной серьезностью. Вместо Ялты, куда ему велели ехать, он в конце мая отправился в Хотень, имение графа Строганова, расположенное под Сумами. Надежды на то, что Хотень будет «достаточным югом», не оправдались. Летом, в середине июля, Васильеву пришлось перебраться в Крым. Дивный полуостров, так не понравившийся поначалу художнику (он писал из Крыма Крамскому: «Тоскую по России и не верю Крыму»), стал его последним пристанищем. Деньги, которыми он увлеченно сорил до этого, стремительно подходили к концу. Силы иссякали. Вот уже врачи запрещают ему не только прогулки, но и переходы из комнаты в комнату. Вот уже и работать предлагают только по часу в день, и говорить почти нельзя, чтобы не утруждать горло (последние полгода живописец принужден был пользоваться «разговорными тетрадами», как некогда оглохший Бетховен). Мать, как-то вдруг постаревшая, заходит к нему тихими, печальными шагами — словно в комнату, где лежит покойник. Она ничего не говорит — ни того, что сообщили ей врачи, ни того, что думает она сама, но Васильев все понимает. Жизнь, которая кажется та-

«Утро» (1873) — одна из последних картин Васильева. Имея «вспоминательный» характер, она поражает зрителя тонкостью тональных переходов (особенно это касается полосы света, протянувшейся над тучей).

кой долгой в двадцать лет здоровым людям, представляется ему уже конченной. Лишь иногда, подобно другим чахоточным больным, он надеется, почти верит если и не в выздоровление, то хотя бы в отсрочку конца. Вспоминает о своей поездке с Репиным на Волгу в 1870 году и мечтает, что когда-нибудь опять увидит Россию и опять «побродяжит» по ней с этюдником.

Мечты эти так и остались мечтами. Смерть приближалась к Васильеву неумолимо. Ожидание ее скрашивали лишь работа (никогда еще художник не работал так плодотворно, как в Крыму) и приезды и письма друзей. На исходе теплого крымского сентября 1873 года Федор Васильев тихо угас на руках матери. Вскоре после его смерти, увидев картины, написанные им в Ялте, Крамской покаянно писал Репину: «Милый мальчик! Мы не вполне узнали, что он носил в себе». На посмертной выставке Васильева, устроенной все тем же Крамским, случилось небывалое: все картины покойного двадцатитрехлетнего мастера были раскуплены еще до открытия экспозиции.

© Ф. Васильев. Утро. 1872—1873. Холст, масло. 58x96,5. Ж-4110. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- 1850 Родился в Гатчине в семье мелкого чиновника Александра Васильева, жившего со своей женой в гражданском браке. Вскоре после рождения будущего художника, оставшегося по причине «незаконнорожденности» без фамилии, семейство переезжает в Петербург.
- 1862 Поступает работать на почту, чтобы помогать родителям.
- 1863 Посещает вечерние классы Рисовальной школы при Обществе поощрения художников. Работает помощником реставратора П. К. Соколова в Академии художеств.
- 1866 Знакомится с художником Иваном Шишкиным.
- 1867 Оставляет занятия в Рисовальной школе. Вместе с Шишкиным едет на Валаам. По возвращении в Петербург впервые выставляет свои работы.
- 1869 Получает первую премию на конкурсе Общества поощрения художников за картину «Возвращение стада». Летом гостит в тамбовском имении графа П. С. Строганова, осень проводит в имении Строганова Хотень под Сумами.
- 1870 Вместе с И. Е. Репиным и Е. К. Макаровым едет на Волгу. Получает паспорт, в котором художника записывают как Федора Викторовича.
- 1871 Поступает в Петербургскую Академию художеств в качестве вольноприходящего ученика. За картину «Оттепель» получает 1-ю премию на конкурсе Общества поощрения художников. Создает копию картины специально для будущего императора Александра III. Весной уезжает в Хотень в связи с обнаружившимся туберкулезом. Летом перебирается в Ялту. В Ялте его навещает И. Крамской.
- 1872 Академия художеств присваивает Васильеву звание художника I степени с обязательством выдержат экзамен по научному курсу. В Крыму мастера навещает П. Третьяков.
- 1873 Общество поощрения художников намеревается отправить Васильева на лечение в Египет. 24 сентября (6 октября по новому стилю) умирает в Ялте.

Оттепель

(1871)

55,5 x 108,5 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

За «Оттепель» Федор Васильев получил в феврале 1871 года первую премию на конкурсе Общества поощрения художников. Успех картина имела самый широкий — и не только в художественных кругах. В апреле герой нашего выпуска выполнил ее копию по особой просьбе великого князя Александра Александровича, будущего императора Александра III (именно эта авторская копия воспроизведена на этом развороте). В 1872 году Петербургская Академия художеств отправила этот пейзаж Васильева на Всемирную выставку в Лондон. Увидев его, корреспондент одной из британских газет написал: «Мы желали бы, чтобы г. Васильев приехал к нам в Лондон и написал бы наши лондонские улицы во время быстрой оттепели... Не он ли настоящий артист для этой задачи!» Даже неискушенному в пейзажной живописи зрителю «Оттепель» Васильева отчетливо напоминит картины Саврасова. В ней есть тот же тонкий лиризм в сочетании с глубоким знанием природы и русской действительности, та же выразительная мягкость красок и ощущение достоверности, что и в лучших картинах автора знаменитого полотна «Грачи прилетели», по удивительному совпадению написанного и показанного в том же самом 1871 году. Правда, на другой выставке, необыкновенно значимой, — I передвижной выставке, ознаменовавшей начало нового этапа в истории русской живописи. Рядом же с васильевской «Оттепелью» экспонировался еще один шедевр А. Саврасова — картина «Печерский монастырь под Нижним Новгородом». И она закономерно уступила работе Федора Васильева, получив лишь вторую премию.



Эти бедные селенья, эта скудная природа ...

Над ландшафтом, унылым и просторным одновременно, нависло низкое, набухшее влажной небо.



Низкая изба со слепым окошком и криво стелющимся из трубы дымом — это как бы квинтэссенция той России, которая, по слову классика, «всех краев дороже» подлинно-русскому человеку.



Глубокие следы от полозьев саней, затопленные черной талой водой, как бы вводят зрителя в пространство картины, увлекают его в глубь ее.

Старик и ребенок, стоящие посреди дороги, не оживляют пейзаж, а, напротив, сообщают ему еще большую «покинутость» и уныние.



© Ф. Васильев. Оттепель. 1871. Холст, масло. 55,5x108,5. Ж-4105. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

Заброшенная мельница

(ок. 1872)

45,4 x 56,4 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Поэзия Малороссии



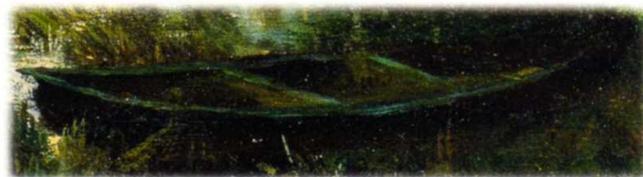
Над эскизами к этой картине Васильев работал, по всей видимости, в малороссийском имении графа Строганова, где он жил несколько месяцев до своего отъезда в Крым. Во всяком случае, «украинские» черты (в том числе, и пейзажные) здесь очевидны.



Притулившаяся под высокими деревьями мельница сама по себе не выглядит такой уж заброшенной. Цело и мельничное колесо, и крыша еще не обветшала. О заброшенности ее говорит вся окружающая обстановка.



«Стопившиеся» возле мельницы цапли указывают на то, что людей давно уже не бывало на ней, и птицы и животные привыкли чувствовать себя здесь привольно.



Черная лодка на глади пруда, затененной могуче разросшимися деревьями, вызывает в памяти малороссийские предания, связанные с мельницами, мельничными прудами (в которых обыкновенно топят от несчастной любви девушки, становясь потом русалками) и мельниками — сплошь колдунами.

Жизнь в Крыму была для Васильева мучительна не только из-за болезни и разлуки с нежно любимой им русской природой, но и из-за невозможности личного общения с оставленными в Петербурге друзьями и коллегами. Редких свиданий с ними художнику было мало, и именно поэтому так насыщены его частые письма в столицу. Они представляют собою настоящее сокровище для исследователей творчества Васильева. Живописец много говорит в них и о своих картинах, и о планах на будущее, делится со своими корреспондентами крымскими впечатлениями. Почти обо всех работах этого периода есть в его письмах хотя бы малая толика сведений (особенно ценных потому,

что это сведения авторские, «из первых рук»). Но «Заброшенная мельница» стоит особняком в ряду крымских полотен Васильева. О ней он ни разу не обмолвливается в своих эпистолярных разговорах с товарищами. Причины этого молчания не вполне ясны. То ли художник считал «Мельницу» безделкой, о которой не стоило упоминать, то ли, наоборот, она была настолько важна для него, что он не хотел о ней говорить. Любопытно, что на посмертной выставке Васильева, когда оказались раскуплены все его картины, на «Мельницу» как-то не обратили внимания, и лишь некоторое время спустя она была признана одной из лучших работ мастера.



Болото в лесу. Осень

(ок. 1872)

81 x 111,5 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Звучные краски осени



«Болото» — не пленэрная картина. Васильев писал ее, живя в Крыму и пользуясь старыми набросками. Однако в ней есть удивительный «эффект присутствия» — одной только силою мысли и своего творческого воображения художник переносится в тот болотистый и березовый край, который он вынужден был навсегда оставить.



Будучи «колористом от Бога», Васильев замечательно чувствовал наиболее звучные соотношения цветов. Так, пламенеющая осенняя листва очень выигрывает от соседства насыщенно-свинцовой тучи.



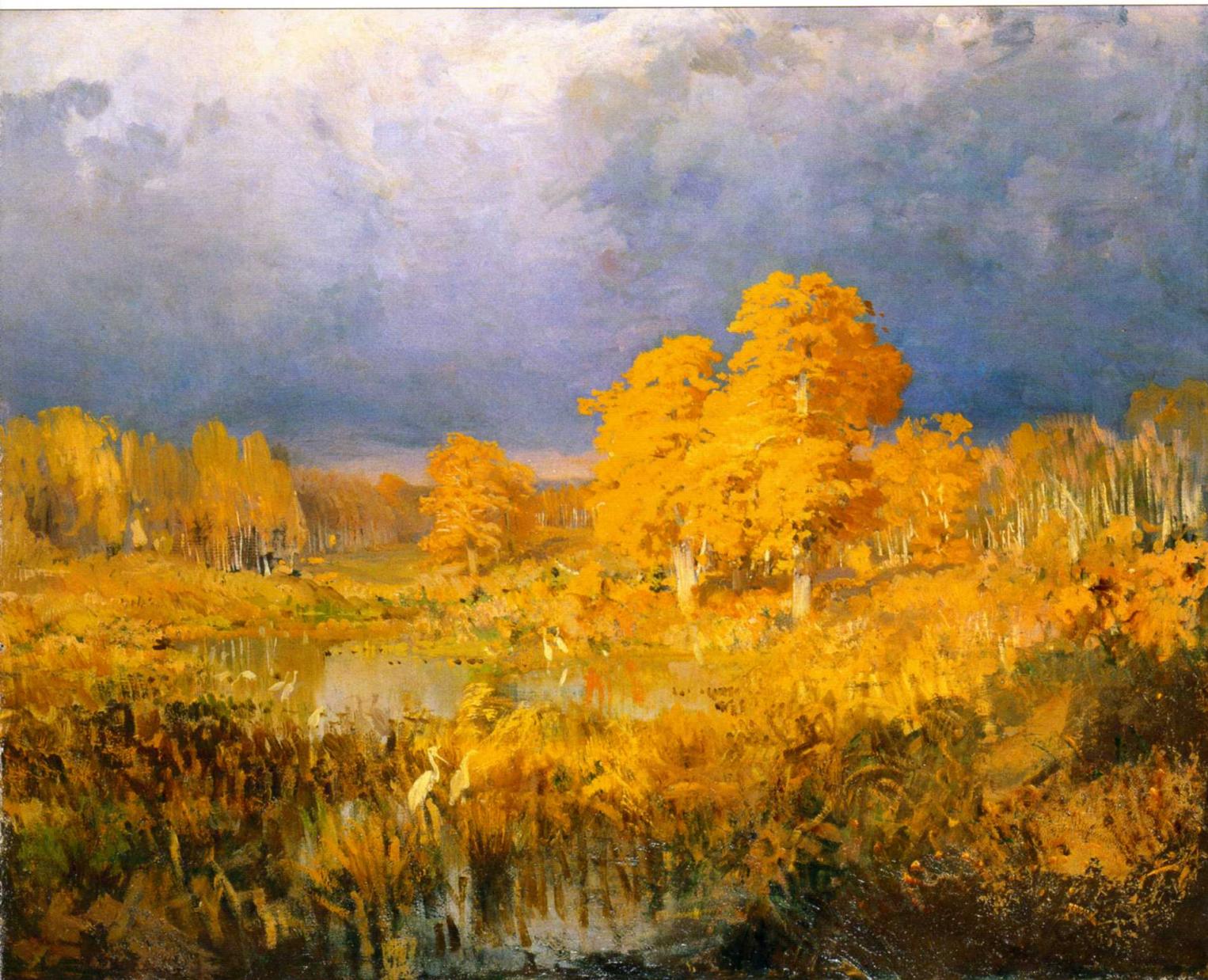
Едва намеченные цапли на переднем и среднем планах картины, кажется, «перелетели» сюда из «Заброшенной мельницы».

Могучие деревья, возвышающиеся на берегу болотины, как бы подпирают своими ветвями небо, задавая основную вертикаль композиции.



«Болото в лесу» было написано (а, точнее, «недописано»), по-видимому, в том же 1872 году, что и «Заброшенная мельница». И подобно «Заброшенной мельнице», это полотно тоже является «потаенной» работой Федора Васильева — о ней мы не найдем упоминаний в его эпистолярном наследии. Разве что кроме одного — как то он обронил, что в начале 1872 года начал писать картину «Болото большое». Тема для него — вполне устойчивая, сквозная. Первое, что обращает на себя внимание в представленном произведении, — это звучащие в нем чистые краски среднерусской осени. Любовь Васильева к русской природе, к ее влажным лесам и обширным, открытым небу полям, удвоилась в Крыму, стиснутом гора-

ми. Крымские ландшафты вдохновляли его гораздо меньше, чем оставленная Россия (художник всегда разделял Крым и Россию, не находя в первом того, что он так любил в последней). Особенную привязанность питал он к такой, на первый взгляд, «малохудожественной» подробности русского пейзажа, как болото, и тосковал по ней на юге. «О, болото, болото! — писал он из Крыма Крамскому. — Как болезненно сжимается сердце от тяжелого предчувствия! Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем, этой живительной силой просыпающегося над дымящейся водой утра? Ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это. Ведь я, как художник, потеряю больше половины».



© Ф. Васильев. Болото в лесу. Осень. 1872. Холст, масло. 81x111,5. Ж-4103. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

В Крымских горах

(1873)

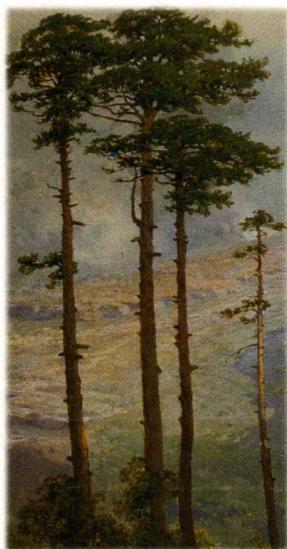
116 x 90 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Картина «В Крымских горах» — хронологически одна из последних в творческом наследии Васильева. Мы уже говорили о том, что к Крыму, куда его «загнала» болезнь, художник питал гораздо меньше любви, чем к России. Южные пейзажи вдохновляли его реже, чем «лесостепные» ландшафты средней полосы, однако несколько прекрасных работ с крымскими видами он все же написал. Лучшей из них считается пейзаж «В Крымских горах». Выставленный в Петербурге, он сразу был отмечен критиками и зрителями. Обращает внимание на себя здесь, прежде всего, особая све-

жесть художнического взгляда Васильева. Он отказывается от кричащих красок, не ищет в пейзаже «экзотики» (напротив, старается приметить в нем родные русские черты) и благодаря этому создает совершенно новый образ Крыма — никем не увиденный до него. Несмотря на скромность мотива, использованного в картине (пыльная дорога, сосны, повозка, запряженная волами, медленно тащится в гору), «В Крымских горах» отличается какой-то спокойной величавостью. Крамской, верный ценитель таланта Васильева, назвал это полотно «симфонией величия природы».

«Симфония величия природы»



Эти стройные сосны имеют в своем облике нечто северное (крымские сосны, как правило, несколько ниже и разлапистей), что, возможно, и пленило тосковавшего по России художника.



Задний план несколько затуманен низко опустившимися облаками — это придает картине величественность и одновременно указывает на то, что перед нами именно высокие горы.



Далеко внизу мы видим еще одну группу высоких сосен, звучащую как бы эхом сосен переднего плана.

Стараясь облегчить участь волов, татарин сошел с повозки и идет рядом с нею по дороге. Но животные все-таки бредут в гору медленно, через силу.





Мокрый луг

Образы русской природы

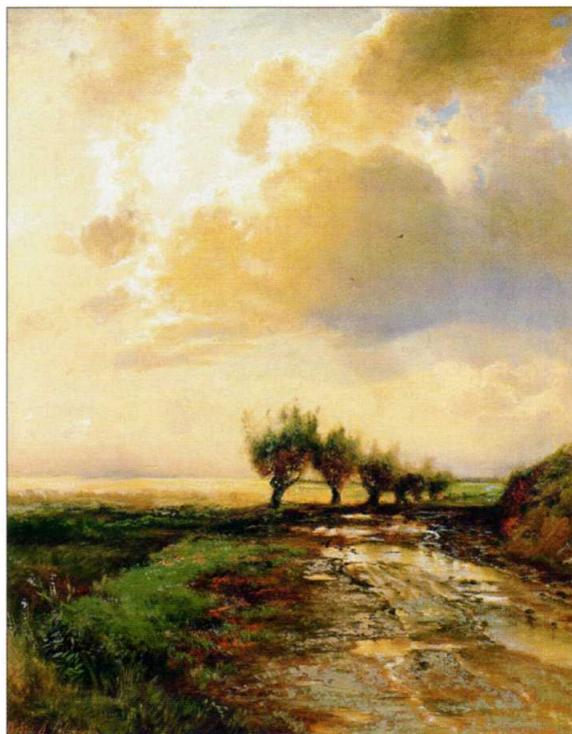
(1872)

70 x 114 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эту картину Васильев писал зимой 1871—72 годов (это была его первая крымская зима), предполагая показать ее на петербургской выставке Общества поощрения художников, которое, собственно, и «субсидировало» поездку мастера в Крым. Покупатель на картину нашелся еще до ее завершения — в качестве претендента выступил великий князь Николай Константинович (человек, к слову, удивительнейшей судьбы; его в 1874 году в силу разных обстоятельств объявили сумасшедшим и «навечно» выслали из Петербурга: сначала на Урал, а потом — в Ташкент). При этом очередную работу Васильева очень не хотел упустить П. Третьяков, васильевский долг которому составлял к тому времени около тысячи рублей. Знаменитый коллекционер просил прислать полотно в Москву до показа на выставке, но художник не успел сделать это, и оно отправилось прямиком в Петербург, — 20 февраля «Мокрый луг» увидел Крамской, пришедший от него в полный восторг. Упрямый Третьяков тоже приехал в северную столицу и, познакомившись с «Мокрым лугом» еще до открытия выставки, вознамерился «перебить» этот шедевр у великого князя. Согласившись на назначенную автором высокую цену (ту самую тысячу рублей долга), Третьяков добился успеха — картина оказалась у него в руках.

«Проселок» (1873) кисти Саврасова. Картина была показана широкой публике лишь спустя двадцать лет после ее создания.



Русская живопись второй половины XIX века выдвинула сразу нескольких превосходных пейзажистов. Созданные ими собирательные «лики» русской природы стали своеобразным национальным символом.

Когда мы говорим, что в 1860—70-е годы в русском живописном пейзаже окончательно и бесповоротно утвердился реализм, речь идет о некоей удобной искусствоведческой схеме. В действительности развитие этого жанра не было столь однолинейным и плоским. Да, Васильев, Шишкин, Саврасов, Куинджи, Левитан ушли от традиционных для романтизма «высоких» сюжетов, обратившись к изображению «простой» и почти невыразительной русской природы, но это не было слепым копированием природы. Сосредоточив свое внимание на обычных полях, речках, болотцах, проселках, пытаясь схватить «просто» воздух, «просто» свет, «просто» воду, «просто» дерево, они, по сути, создавали национальные символы природы (которая «рифмовалась» с народным бытием), наполняя их глубочайшим смыслом, соответствующим художническим философским представлениям о жизни родной страны, ее внутреннем богатстве, скрытом за столь «непритязательной» внешностью. При этом не будет ошибкой сказать, что романтизм оказался не отвергнутым, а просто преобразенным и заключенным в реалистические декорации.



С картины «После дождя» (1879) началась знаменитая «светопись» Куинджи.

Сосредоточив свое внимание на обычных полях, речках, болотцах, проселках, пытаясь схватить «просто» воздух, «просто» свет, «просто» воду, «просто» дерево, они, по сути, создавали национальные символы природы (которая «рифмовалась» с народным бытием), наполняя их глубочайшим смыслом, соответствующим художническим философским представлениям о жизни родной страны, ее внутреннем богатстве, скрытом за столь «непритязательной» внешностью. При этом не будет ошибкой сказать, что романтизм оказался не отвергнутым, а просто преобразенным и заключенным в реалистические декорации.

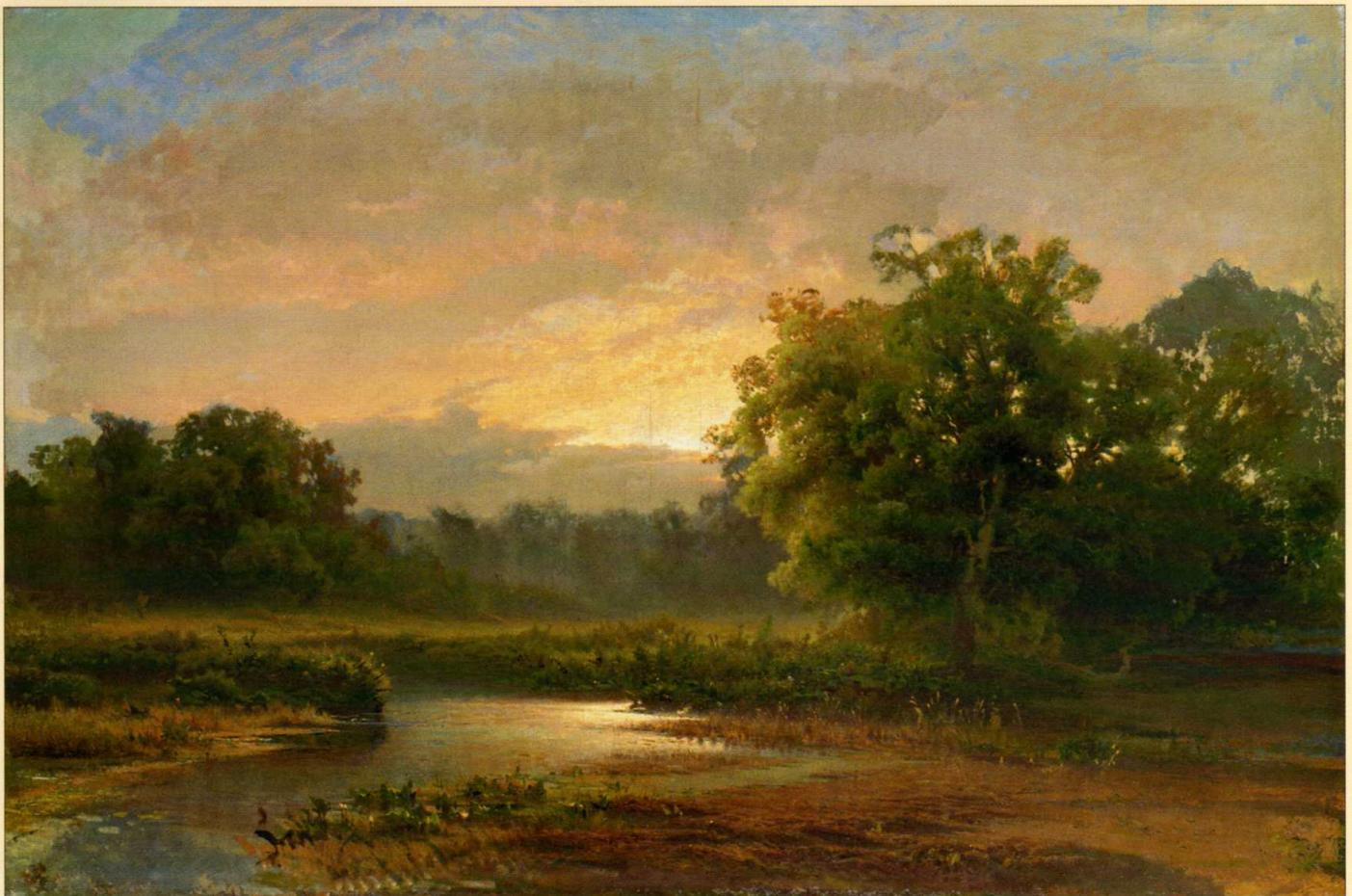
Воссоздаем работу Васильева

Этот шедевр Васильева, ставший знаменем русского реалистического пейзажа второй половины XIX века, на самом деле является почти полностью «сочиненным» — с использованием нескольких непосредственных источников в виде эскизов и набросков. Заболевший чахоткой художник поздней весной 1871 года отправился в Харьковскую губернию, где много работал на пленэре, набрасывая полюбившиеся ему виды. Чуть позже он уехал в Крым, где поначалу сильно тосковал, страдая от одиночества и чувствуя себя несколько неуютно среди «неродной» ему южной природы. Это тоска и стала тем толчком, в результате которого родился «Мокрый луг». В его основу легли, с одной стороны, наброски, сделанные на Украине, а с другой, воспоминания о милых сердцу нашего героя среднерусских и северорусских местах, которые он неустанно и «пел» до этого.

Таким образом, «Мокрый луг» представляет собой лирическое воспоминание художника о своей родине. Разумеется, оно не могло обойтись без эмоциональной взволнованности и некоторой романтической обобщенности, которые, впрочем, не умили реалистической точности

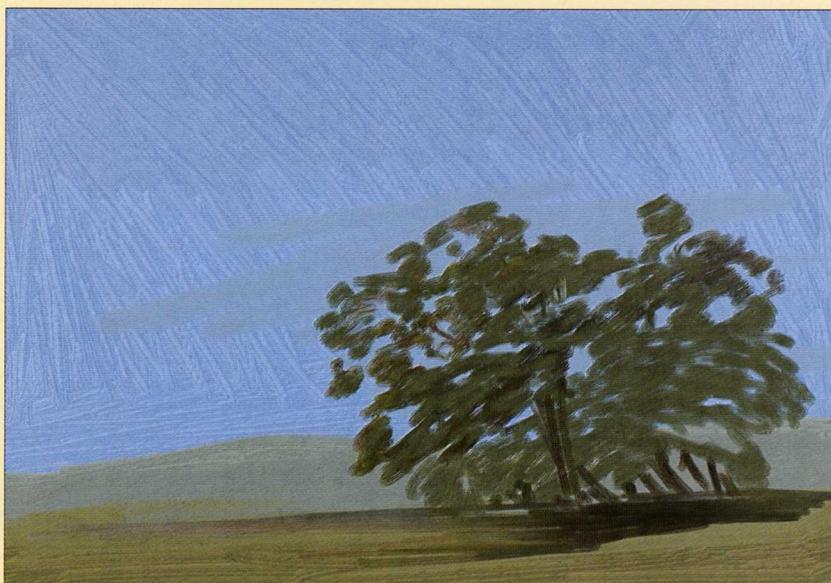
пейзажа. Васильев писал картину скупю — это касается и «невзрачного» сюжета, и композиционной строгости, и колористической сдержанности. Полотно почти монохромно — цветовое решение сведено здесь к отношению зеленого и синего цветов. Но каково при этом тональное разнообразие! Вообще, тон Васильев чувствовал необыкновенно глубоко: «Я до болезненности ощущаю, — писал он, — вот эти тончайшие переходы одного тона в другой...» Эта «болезненность» и обличает в нем очень крупного художника. Равно как и то, насколько мастерски сумел совсем молодой живописец в столь «технически-скупю» исполненном произведении заключить целую бурю чувств — от тихой печали до торжественного восторга. Перед нами именно та «окончателность без сухости», которая так поразила в этой васильевской вещи многоопытного Крамского.

Картина «Рассвет» (1872), написанная буквально вслед за рассматриваемым шедевром, тематически близка ему, хотя в ней и нет той откровенной ностальгии (не без смертных предчувствий), что характерна для «Мокрого луга».









1. ПОДМАЛЕВОК

Прежде всего, наш художник выполнил подмалевок основных цветовых областей воссоздаваемого фрагмента. Небесная область была намечена смесью синего кобальта, синей прусской, ярко-красной и белил; земля на переднем плане — смесью изумрудной зелени, синей прусской, желтой охры, обожженной тердисены и белил; земля на заднем плане — смесью лимонной желтой, синего ультрамарина и белил. Крону деревьев наш художник написал короткими мазками широкой плоской кисти, используя при этом смесь желтой охры, синего кобальта и белил. Затем он перешел на кисть меньшего размера и добавил оттеняющий тон, увеличив для этого содержание в смеси обожженной тердисены. Еще более затемнил смесь с помощью той же операции, наш художник уточнил стволы и показал тени, лежащие под деревьями.



2. НЕБО

На следующем этапе наш художник занялся небом. Закрашивание основных тоновых областей выполнялось полуплессировочно (в ход при этом шел густой разбавитель). Смесь для левого фрагмента неба была получена из желтого кадмия, красного кадмия, синего ультрамарина и белил, причем насыщенность тона снижалась сверху вниз путем увеличения в смеси доли белил. Отблеск на облаках наш художник написал смесью белил и лимонной желтой. Небо в правой части фрагмента было покрашено смесью красного кадмия, синего ультрамарина и белил. Далее наш художник смесью, уже использованной на предыдущем этапе, уточнил тени на кронах. Наконец, граница между передним и задним планами была размыта смесью синей прусской, желтой охры, обожженной тердисены и белил.



3. ОТТЕНКИ ЗЕЛЕННОГО

На завершающем этапе наш художник обратился к уточнению деталей. Смесью синей прусской, желтой охры, желтого кадмия и белил он еще раз прописал ветви и стволы деревьев, а смесью желтой охры, желтого кадмия, обожженной тердисены и белил — траву на земле. «Желтизна» в области кроны была добавлена с помощью смеси желтого кадмия, синей прусской, желтой охры, натуральной тердисены и белил. Сами границы кроны наш художник поправил, выполняя короткие легкие мазки вертикально удерживаемой жесткой плоской кистью. В заключение он воспроизвел мелкие элементы пейзажа.

Ностальгия

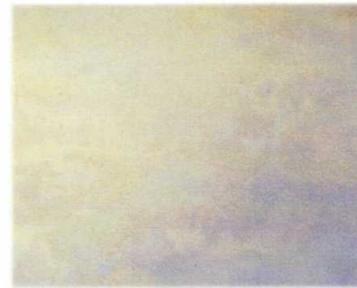
Воздушная перспектива

Васильев мастерски выстраивает воздушную перспективу, искусно приглушая цвета и затуманивая даль, в которой теряется далекая земля с пятнами невысоких деревьев. Иллюзия глубины пространства при этом перестает быть иллюзией, а плоскость холста на наших глазах претворяется в осязаемую трехмерную реальность.



«Фантастический свет»

Крамской был в восторге от этой работы Васильева. Отмечая в своем письме, отправленном в Крым, ее особенности, он писал: «Я не знаю ни одного произведения русской школы, где бы так

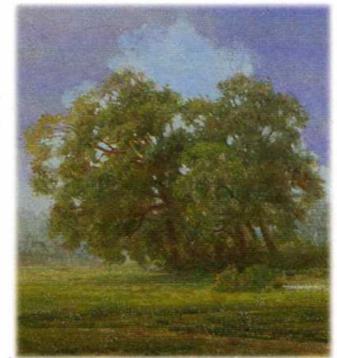


обворожительно это было сработано. И потом счастливый какой-то фантастический свет, совершенно особенный, и в то же время такой натуральный, что я не могу оторвать глаз».



Сквозной мотив

Многие картины Васильева «влажны» — почти на ощупь. Художник любил тихую воду — ручьи, болотца, заводи; это сквозной мотив его творчества. В Крыму всего этого ему не доставало: «О болото, болото! — напомним еще раз пронзительные слова мастера. — Ну, ежели не удастся мне опять дышать этим привольем, этой живительной силой просыпающегося над дымящейся водой утра? Ведь у меня возьмут все, все, если возьмут это...»



Дерево

Четкие контуры большого дерева, изображенного на прозрачно-синем фоне, сразу же привлекают внимание зрителя, являя собой один из композиционных узлов. Одновременно оно как бы задает вертикаль композиции, без чего она — в ущерб динамике — приобрела бы горизонтальную монотонность.

Искрящаяся трава

Васильев умел соединить внимательную детализацию изображения с возвышенной целостностью образа. Подробно выписанная трава на переднем плане, искрящаяся осевшими на ней капельками дождя и мелкими пятнами луговых васильков, не мешает зрителю воспринимать картину как некую высокую философскую «идею» русской природы.



Тень

Удивительна эта тень, отбрасываемая тучей на землю. Это не вполне очевидно, но она, пожалуй, более всех других деталей работает на то, чтобы изображение «ожило». Тень зримо движется, увлекая тем самым за собой и облака, несомые утренним послегрозовым ветерком.

«Поэзия при натуральности исполнения»

После смерти Федора Васильева его учителя и товарищи в один голос говорили о том, что он мог бы совершить переворот в русской живописи, если бы не ранняя гибель. Но и за свою трагически короткую жизнь художник успел сделать много.

Еще будучи учеником вечерних классов Рисовальной школы, Васильев привлекал к себе внимание наставников и учеников своим щедрым, несметным талантом (Крамской сравнивал героя нашего выпуска со сказочным богачом, безрассудно сорящим своими богатствами). «В рисовании и живописи с натуры, — писал о юном Васильеве Крамской, — он чрезвычайно быстро ориентировался: он почти сразу угадывал, как надо подойти к предмету, что не существенно, и с чего следует начать. Учился он так, что казалось, будто живет он в другой раз и что ему остается что-то давно забытое только припоминать. Работал он страстно; апатичность и рассеянность не врываются к нему в то время, когда в руках был карандаш, или, вернее, — механически, без участия сердца, он работать не мог».

Современники считали Васильева гениальным. Но даже и гению необходимо у кого-нибудь учиться. Первым учителем Васильева был уже цитированный нами Иван Николаевич Крамской. Вторым, как утверждали все, близко знавшие героя нашего выпуска, — Иван Иванович Шишкин.

Рисунки

Творческая жизнь началась для Васильева с рисунка. Именно в рисунке он впервые показал себя талантливым и, главное, совершенно оригинальным мастером. Большинство своих карандашных работ художник мыслил как наброски для будущих картин. В его творческом наследии сохранилось много рисунков, обведенных рамками (иногда он рисовал пышную раму, как бы стараясь представить, как будет смотреться оконченная картина в выставочном зале). В живописи он тоже оставался во многом рисовальщиком. Так, Репин вспоминал, что Васильев почти всегда работал небольшими кистями, находя, что маленькими колонковыми кисточками «так хорошо лепить и рисовать формочки». Напротив, большие кисти он совершенно не признавал, считая работу ими «мазней». В таком отношении к инструментарию живописца было, безусловно, много от подхода рисовальщика. На этой странице мы воспроизводим «Избушку в лесу» — один из многочисленных рисунков нашего героя.

Познакомившись с Шишкиным в 1866 году, Васильев довольно скоро сошелся с ним, и два года кряду художники бок о бок работали на пленэре. Традиции дюссельдорфской школы, которым следовал Шишкин, не были близки Васильеву, да он и вообще всегда удалялся от подражания кому-либо впрямую, однако некоторое влияние старший товарищ (Шишкин родился в 1832 году) на него все же ока-



© Ф. Васильев. Изба в лесу у ручья. Бумага, карандаш, графитный. Л.: 29,9х21,6. Р. 13252. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010.

Волга

Принято считать, что на Волгу Васильев поехал вслед за Репиным, как бы «для компании». Так оно, в сущности, и было. Однако самую идею поездки на Волгу предложил Репину, узнав, что тот работает над «бурлацкой темой», именно герой нашего выпуска. Как вспоминал Репин в своей книге «Далекое близкое», Васильев в этом путешествии работал почти безостановочно: «В продолжение десяти минут, если пароход стоял, его тонко заостренный карандаш с быстротой машинной швейной иглы черкал по маленькому листку его карманного альбомчика и обрисовывал верно и впечатлительно целую картину крутого берега с покривившимися над кручей домиками, заборчиками, чахлыми деревцами и остроконечными колокольнями вдали... Все ловит магический карандаш Васильева: и фигуру на ходу и лошадку на бегу, до самой команды парохода: "Отдай чалку!" Пароход трогался, маг захлопывал альбомчик, который привычно



нырял в его боковой карман...» Из поездки по Волге художник привез множество рисунков, набросков, этюдов. Некоторые из них были в течение того же года переработаны в картины. Слева — «Волжские лагуны» (1870), вверху — «Берег Волги после дождя» (1871).



зал. Несколько «вспыльчивая» манера раннего Васильева под влиянием спокойного и дотошного натурализма Шишкина уступила место сдержанной, вдумчивой поэтичности. Шишкин же пробудил в своем юном друге (и будущем родственнике) потребность в анализе, любовь к тщательному наблюдению природы.

Как свидетельствует Крамской, первые несомненные успехи Васильева были связаны с рисунком. Как живописец он впервые отчетливо проявил себя после Валаама, где провел вместе с Шишкиным несколько месяцев в 1867 году. В привезенных оттуда этюдах уже ясно виден не талантливый мальчик, но вполне зрелый, с начинающим складываться собственным мировоззрением, художник. Во многом благодаря успеху валаамских набросков Васильев смог

на равных войти в Артель художников, где познакомился, в частности, с И. Е. Репиным, в ту пору — студентом Академии художеств. Спустя некоторое время Репин и Васильев предпримут совместное путешествие на Волгу, где Репин будет собирать материал для своих «Бурлаков», а Васильев — «искать то, не знаю что». Пока же, в Петербурге, молодые люди лишь приглядывались друг к другу. Нужно отметить, что наш герой поначалу не вполне понравился Репину, показался ему самоуверенным, заносчивым, развязным. Однако, посетив его мастерскую, он «удивился до оконфуженности». В работах самоуверенного и балованного юнца (даже не студента Академии) он увидел не просто талант, но и поразительную для его лет зрелость. В книге «Далекое близкое» Репин довольно живо приводит свой бессвязный восхищенный лепет при виде васильевских картин: «Скажи, ради Бога, да где же ты так преуспел? Неужели это ты сам написал?»

Вскоре после этого «свидания в мастерской» Васильев и Репин отправились на Волгу. Волжские просторы

Городской пейзаж

Васильев вырос в городе, и его первые пейзажные впечатления были именно городские. В ранних его картинах Петербург предстает не той стройно-величавой столицей, каковой его часто можно видеть на полотнах художников предыдущего поколения, но зыбким, тающим в тумане городом-виденьем. В том, как Васильев запечатлевает свой родной город, есть нечто от Тёрнера, хотя наш герой, конечно, не видел его работ. Вот «Иллюминация в Петербурге», 1869 (внизу). Мерцающий, празднично-тревожный свет, выхватывающий из темноты дома и фигуры обывателей, делающий мостовую похожей на зеркальное стекло. И тень Исаакиевского собора, могущественно возвышающаяся над передним планом. Еще более ранняя работа — «После дождя», 1867 (справа). Петербургские окраины, только-только омытые дождем, создают впечатление чего-то безудержно-весеннего, несмотря на то, что ни одного клочка «природы» на картине нет. Художник «играет» здесь только небом и плоскостями стен.



Репин: «Мы взапуски рабски подражали Васильеву и верили ему».

Лето 1870 года было последним безмятежно-счастливым летом в жизни художника. В июле 1871 года он, уже неизлечимо больной, уехал в Крым. Надежда вернуться на родину еще не оставляла его, но с каждым проведенным на юге месяцем все более слабела. Посетивший Васильева в августе 1871 года Крамской нашел его сильно осунувшимся, однако полным новых творческих замыслов. Действительно, последний, крымский, период — наиболее значительный в творчестве Васильева. Несмотря на болезнь, он работал еще больше, чем прежде (и этим, возможно, ускорил свою кончину). Впрочем, по-другому жить художник просто не мог. Мысль о скорой смерти не оставляла его, и он стремился успеть сделать как можно больше.

На крымские годы падают и главные размышления Васильева о роли искусства. Обострившееся внимание и к собственной работе, и к окружающим предметам подвигало его к наблюдениям и мысленным построениям, странным и почти невозможным для молодого человека, едва перешагнувшего порог двадцатилетия. «У меня до безобразия, — пишет он, — развивается чувство каждого отдельного тона, чего я страшно иногда пугаюсь. Это и понятно: где я ясно вижу тон, другие ничего могут не увидеть или увидят серое и черное место. То же бывает и в музы-

оставили в Васильеве неизгладимое впечатление. Именно в этом путешествии он накопил тот запас впечатлений, который питал его все оставшиеся годы. «Успехи его в это время, — отмечал Крамской, — были громадны. Он привез много рисунков, этюдов, начатых картин и еще больше планов. Хотя ни о чем нельзя было сказать, что вот того, например, вполне оригинально, но сама манера работы была уже оригинальна». Еще более безапелляционно-восторженную оценку васильевского творчества тех лет дает

Крым

Художник долго не мог привыкнуть к Крыму, тяготился им, мучился воспоминаниями о русской природе. Первое время в Ялте он писал крымские виды только по заказам (в эти годы Васильеву приходилось как никогда много трудиться над заказными работами, поскольку денег на жительство и лечение уходило изрядно). Но постепенно его глазам открылась красота Крыма, его высокого небосвода, ущелий, стесненных горными кручами, той особенной крымской дымки, в которой тонет линия схода неба и моря. Среди крымских работ Васильева есть несомненные шедевры — такие, как «Эриклик. Фонтан», 1872 (внизу) (сам мастер, впрочем, эту заказную картину не очень жаловал, считая ее суховатой, да и Крамской называл ее «казенной»), а также «Крымские горы зимой», 1873 (справа), где главную роль играет клубящееся небо.



© Ф. Васильев. Эриклик. Фонтан (Крым). 1872. Холст, масло. 98,5x140. Ж-2918. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ке: иногда музыкант до такой степени имеет развитое ухо, что его мотивы кажутся другим однообразными... Картина, верная с природой, не должна ослеплять каким-нибудь местом, не должна резкими чертами разделяться на цветные лоскутки...» В другом письме, рассказывая о крымской весне, Васильев говорит: «Если написать картину, состоящую из одного этого голубого воздуха и гор, без единого облачка, и передать это так, как оно в природе, то, я

уверен, преступный замысел человека, смотрящего на эту картину, полную благодати и бесконечного торжества и чистоты природы, будет обнажен и покажется во всей своей безобразной наготе».

Думы о нравственном воздействии искусства на зрителя, о его социальной значимости весьма занимали Васильева и раньше. В этом он был схож со многими своими товарищами. Однако, в отличие от большинства из них, Васильев всегда оставлял право воздействовать тем или иным образом на человека природе, мысля себя лишь посредником между нею и людьми. Не стремясь к фотографически точному воспроизведению натуры (вспомним, большинство его «русских» картин крымского периода — это картины-воспоминания, картины-мечты), он, тем не менее, очень тонко чувствовал правду пейзажа, слышал его дыхание. Как влюбленный видит в предмете своей любви каждую перемену жеста, позы, голоса и понимает значение этих перемен, так Васильев видел и понимал все оттенки состояний природы.

Немало попортила Васильеву крови в последние годы его жизни работа над заказными картинами. Денег, которые выделило на его жительство в Крыму Общество поощрения художников, не доставало (тем более что вместе с живописцем жили его мать и брат), а прежде полученные за картины

Деревня

Васильев, городской житель, по-настоящему увидел и полюбил деревню летом 1868 года, когда жил в Константиновке близ Красного Села под Петербургом. Летние впечатления этого года отражены в таких картинах, как «Деревенская улица» (внизу), «После грозы», «Возвращение стада» (за эту работу он получил первую премию на конкурсе Общества поощрения художников). Более близкому знакомству с деревней и среднерусской природой способствовали поездки, предпринятые Васильевым в следующем году, — на Тамбовщину и под Сумы, где находились имения графа Строганова. Со свойственной ему восторженностью и непосредственностью художник описывал свои впечатления в письме к одному из приятелей: «Я всем наслаждался, всему сочувствовал и удивлялся — все было ново... Из-за угла роицы вдруг выплыла деревня и приковала все внимание: крошечные, крытые соломой домики, точно караван, устанавливались в беспорядочный и живописный порядок. По улице стояли журавли (колодцы) с напотпанною

© Ф. Васильев. Крестьянский двор у ручья. Холст на картоне, масло, 25,7х32,7. Ж-1237. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



около них грязью и колодую, у которой валялись свиньи, мылись дети, и расхаживала всякая домашняя тварь». Впечатления Васильева — это, прежде всего, именно впечатления пейзажиста. В его наблюдениях нет критической ноты — и нет ее в деревенских картинах мастера. Вверху — «Крестьянский двор у ручья».



сумы давно уже испарились. И художнику приходилось, отнимая у себя драгоценное время, писать полотна на продажу. Константин Коровин, учившийся в классе Саврасова, вспоминал слова мастера о смерти Васильева: «А вот недавно погас юный, как вы, Васильев. Это художник был огромный, я поклонялся этому юноше. Умер в Крыму — горловая чахотка. Я просил одного дать ему под картины денег — нет, боялся, что пропадут деньги... Да, да — боялся. И пропал... не деньги, а Васильев».

«Он умер, — писал Крамской, — на пороге новой фазы развития своего таланта, очень оригинальной и самобытной. Я думаю, что ему суждено было внести в русский пейзаж то, что последнему не доставало и не достает: поэзию при натуральности исполнения».



Дожди и грозы

Пограничные состояния природы чрезвычайно увлекали Васильева. В его творческом наследии есть немало картин, связанных именно с неустойчивыми, скоротечными моментами существования природы — «Берег Волги после грозы», «Вечер перед грозой», «После проливного дождя» и так далее.

Пейзажам Васильева чужда устойчивость ишишкинских пейзажей. В каждой его картине заложена возможность перемены. Скажем, васильевские тучи всегда несут в себе «потенциал рассеяния» или, напротив, «разражения» дождем. Именно в силу этой особенной любви к фиксации мгновенных состояний пейзажа Васильев так часто обращался к дождям, ливням, грозам, причем не столько к ним самим, сколько к эффектам, производимым ими при своем начале или конце. Вверху — «Перед дождем», внизу — «После дождя» (1869).



Открывший живое небо

Сожаления по поводу недоволощенности мастеров культуры, чьи жизни похитила преждевременная смерть, в России давно уже стали почти правилом. Но ни на чью долю, пожалуй, не выпало столько сожалений, сколько было высказано их после васьильевской кончины. В. Стасов заявил, что Васильев не осуществил и сотой доли того, что таил его потрясающий талант, — и все с этим дружно согласились. Между тем, в таком взгляде таилась некая снисходительность по отношению к тому, что успел сделать молодой художник. И такая снисходительность ничем не

оправдана — доказательством тому может служить хотя бы тот факт, что и сегодня, по прошествии почти ста сорока лет со дня смерти Васильева, его картины по-прежнему волнуют зрителя. Что же тогда говорить о том мощном воздействии, что испытала современная художнику русская пейзажная живопись! Он открыл ей, по слову Николая Ге, живое небо, а вся его «моцартианская» судьба показала каждому, что жизненный счет ведется вовсе не на прожитые годы, а на то, насколько готов человек видеть, удивляться, радоваться, любить и творить.



© Ф. Васильев, Деревня, 1869. Холст, масло. 61x82,5. Ж-4104. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010

ДЕРЕВНЯ (1869). Эта картина является живописной переработкой впечатлений, полученных Васильевым во время летней поездки в Тамбовскую губернию и на Украину. В ней чувствуется влияние дюссельдорфской школы живописи с ее подробной повествовательностью и своеобразное народничество в духе социальной проблематики того времени.

© Ф. Васильев. Вид на Волге. Барки. 1870. Холст, масло. 67x105. Ж-4095. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ВИД НА ВОЛГЕ. БАРКИ (1870). Эта картина явным образом перекликается с репинскими «Бурлаками на Волге», что немудрено — сам Репин признавался, вспоминая об их совместной с Васильевым поездке на Волгу, что именно Васильев помог ему понять «бурлацкий» характер. Вместе с тем социальное звучание у Васильева приглушено (а именно социальный критицизм сделал репинский шедевр столь популярным среди тогдашней интеллигенции) — художника здесь, пожалуй, интересует вовсе не судьба «униженных и оскорбленных», а собственно небо, речная ширь, «русское раздолье».

© Ф. Васильев. Заря в Петербурге. Холст, масло. 23х33,5. Ж-4099. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010



ЗАРЯ В ПЕТЕРБУРГЕ (1871). Васильев, предпочитавший писать природу, изредка изображал и Петербург, с которым был связан большую часть своей жизни. Но как разительно отличаются его петербургские виды от мрачного Петербурга тех же передвижников, в начале 1870-х годов совершивших идеологическую революцию в русской живописи! Васильев ищет в городе не «социальную проблему», а «красоту» — и его Петербург приобретает романтические черты, напоминая нам не реальный город, а видение иного мира.



В КРЫМУ. ПОСЛЕ ДОЖДЯ (1873). Эта крохотная картина показывает, что в конце жизни Васильев как бы «притерпелся» к чужому Крыму, увлекшись местной природой. Представленный здесь пейзаж напоен той же поэзией, что и среднерусские виды художника, — изображая «скромную» внешность, наш герой приоткрывает ту внутреннюю красоту, что таится за ней. «Любовь к природе, — писал он, — равна любви к Богу». Отметим, что при этом Васильев остается здесь верен себе в выборе излюбленных природных состояний: перед нами — «в Крыму», но все то же «после дождя», каковых он написал за свою короткую жизнь множество.

Кировский областной художественный музей им. братьев Васнецовых

Кировский музей имени братьев Васнецовых — старейший и почтеннейший на всем севере России. Свое сегодняшнее имя он получил совсем недавно — на излете советской эпохи.

Как и многие наши областные музеи, Кировский художественный музей начал свое существование в 1910-е годы. Однако, в отличие от большинства других музеев, он был образован не в первые годы Советской власти, а перед Первой мировой войной. Торжественное открытие музея состоялось в Вятке 5 декабря (18 декабря по новому стилю) 1910 года. Правда, тогда он носил более скромное название, чем теперь, — Вятский художественно-исторический музей. Да и экспозиция его не поражала размахом: в ней было представлено всего тридцать восемь произведений, пожертвованных меценатами. Тем не менее, начало было положено. Вятский музей стал первым в своем роде учреждением на всем севере и северо-востоке России.

Идея основания в Вятке музея принадлежала братьям-художникам Аполлинарию и Виктору Васнецовым (они же принимали самое деятельное участие в «сколачивании» его первой экспозиции), уроженцам вятской земли, но имена их были присвоены галерее только в 1989 году, когда она в последний раз переменила название. До этого она переименовывалась еще несколько раз. Так, с 1918 по 1924 год музей назывался Вятским губернским музеем искусства и старины, следующие несколько лет — Вятским областным государственным музеем. В 1931 году он получил вовсе неудобоваримое имя: Художественный отдел-музей при Вятском государственном музейном объединении. В 1934 году, когда Вятка стала Кировом, соответст-



Памятник братьям Васнецовым на фоне нового здания Кировского художественного музея.

вующую «приставку» к названию получила и галерея, а в 1936 году, после смерти Горького, музей, по неисповедимой прихоти властей, стал носить его имя. «Имени А. М. Горького» художественный музей и оставался вплоть до 1989 года, когда, наконец, в его названии появились имена тех, кто был более всех других причастен к его созданию.

Отметим, однако, что Васнецовы не смогли бы одолеть столь бюрократически-неповоротливое дело, каковым

являлось основание музея «с нуля», если бы не энтузиазм членов Вятского художественного кружка и, в первую очередь, его председателя С. А. Лобовикова. Стараниями основателей уже с первых дней существования галереи в ее собрании были представлены



Один из залов в новом музейном здании.



«Портрет Рии (Портрет А. А. Холоповой)» (1915)
работы Кузьмы Петрова-Водкина из собрания музея.

весьма значительные работы русских художников. Но, конечно, систематическое пополнение музейной коллекции пришлось на советские годы, когда музейное дело полностью перешло в ведение государства.

В наши дни в музее насчитывается около 17000 тысяч единиц хранения. Львиную долю собрания (около 8000 тысяч экспонатов) составляют работы советских художников. Достаточно велика коллекция русского искусства XVIII — начала XX веков. В нее входят полотна Левицкого, Боровикова, Брюллова, Венецианова, Перова, Шишкина,

Репина, Левитана, Серова и многих других выдающихся мастеров. Наиболее полно отражена в экспозиции художественная жизнь Серебряного века: здесь представлены все основные творческие объединения того времени — такие, как «Мир искусства», «Бубновый валет», «Голубая роза».

Довольно скромн (но, тем не менее, весьма любопытен) отдел зарубежного искусства, чьи фонды были сформированы в 1920—30-е годы. Из нескольких сотен произведений западных живописцев особенно следует отметить работы Чима да Конельяно, Яна Фейта, Феликса Валлоттона.

Помимо «общепринятых» коллекций, описанных выше, в музее имеются и поистине уникальные собрания, выделяющие его на фоне прочих областных музеев. Это, прежде всего, собрание дымковской игрушки. Глиняные раскрашенные свистульки, фигурки людей и животных, издавна изготавливавшиеся в вятской слободе Дымково на потеху ребятишкам, сегодня пользуются всемирной известностью и любовью, и потому «дымковская экспозиция» Кировского художественного музея особенно популярна у иностранных туристов, нет-нет да и забредающих в старинный северный город.

Большую ценность имеет музейная коллекция древнерусского искусства (XIV—XVII века). В нее входят иконы, старинные предметы церковного обихода, золотое шитье, мелкая пластика.

Фонды музея постоянно пополнялись на протяжении всего XX столетия и к 1980-м годам так разрослись, что не могли уместиться в отведенном под музейные коллекции помещении — старинном особняке вятского купца И. С. Репина. В 1991 году для них было построено еще одно здание. Это, послужило, с одной стороны, к удобству музейных работников, с другой — к отягчению участи посетителей: ибо теперь, чтобы осмотреть достаточно внимательно всю экспозицию, следует провести в музее, по меньшей мере, полдня.



Дом-музей Васнецовых, село Рябово

В Рябове семья священника Михаила Васильевича Васнецова, отца Виктора и Аполлинария Васнецовых, обосновалась в 1850 году. Именно это место оба художника считали своей родиной (хотя Виктор Васнецов родился в селе Лопьяла, где его отец был рукоположен в сан). Здесь они росли, сюда возвращались на вакации сперва семинаристами, а потом студентами Петербургской Академии художеств. Не забывали они родные места и впоследствии: в середине XX столетия еще много было в Рябове старожилов, помнивших братьев Васнецовых, вышагивавших с этюдниками по рябовским лугам и лесам. Да и других художников неизменно притягивали окрестности села (до сих пор Рябово остается одним из самых популярных «этюдных» мест среди вятских живописцев). Мемориальный дом-музей Васнецовых был открыт в селе в 1981 году. С тех пор здесь ежегодно проводятся Васнецовские чтения и фольклорные праздники. Любопытна и постоянная экспозиция музея, в которой представлены, в частности, работы самих братьев Васнецовых.

«Облако» Васильева — одна из жемчужин экспозиции, посвященной искусству XIX века.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

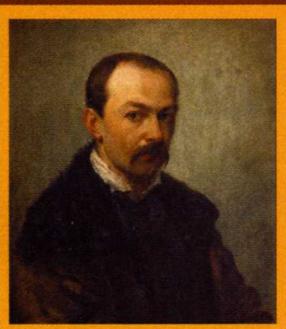
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Федотов

17



Шедевр «Сва-
товство майора»
(1848) — в деталях

Свои молодые годы
Федотов провел
на военной службе

Технику масляной
живописи он освоил
самостоятельно

Художник кончил дни
в психиатрической
лечебнице

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



DeAGOSTINI