



ЗНАМЕНИТЫХ

ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ



100 знаменитых

Илья Вагман

**100 знаменитых
отечественных художников**

«ОМІКО»

2005

Вагман И. Я.

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

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

Содержание

От авторов	5
Айвазовский Иван Константинович	6
Антропов Алексей Петрович	10
Аргунов Иван Петрович	14
Архипенко Александр Порфирьевич	17
Бакст Лев Самойлович	21
Башкирцева Мария Константиновна	27
Бенуа Александр Николаевич	32
Билокур Екатерина Васильевна	37
Бойчук Михаил Львович	42
Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович	46
Конец ознакомительного фрагмента.	49

Илья Вагман, Мария Щербак

100 знаменитых отечественных художников

От авторов

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Выдающийся русский живописец-портретист, автор монументальных росписей.

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

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

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

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

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

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

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

По возвращении в северную столицу Алексей Петрович вновь поступил в распоряжение Канцелярии от строений, что само по себе вряд ли могло удовлетворить привыкшего к самостоятельной деятельности художника. К тому же шестилетнее отсутствие обусловило некоторое «отставание» Антропова от столичных живописцев, мастерство которых за это время весьма и весьма возросло. Чувствуя настоятельную потребность продолжить свое образование, особенно в области писания портретов, Антропов не нашел лучшего решения, чем обратиться к системе частных уроков. Такие уроки охотно давал модный тогда итальянский портретист П. Ротари, незадолго до этого приехавший в Петербург. Два года обучения у него наложили отпечаток на все дальнейшее творчество русского мастера. Однако, используя композиционные приемы Ротари, Алексей Антропов, художник яркой индивидуальности, не стал слепым подражателем. В своих портретах он всегда стремился к передаче своеобразия внешнего и внутреннего облика изображаемого человека. Его полотна отличаются непосредственностью, правдивостью образов, барочным декоративным богатством и насыщенностью цвета, хотя во многом еще и сохраняют в себе черты парсуны¹ предшествующего столетия с ее традиционной застылостью поз и условностью трактовки одеяний.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

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