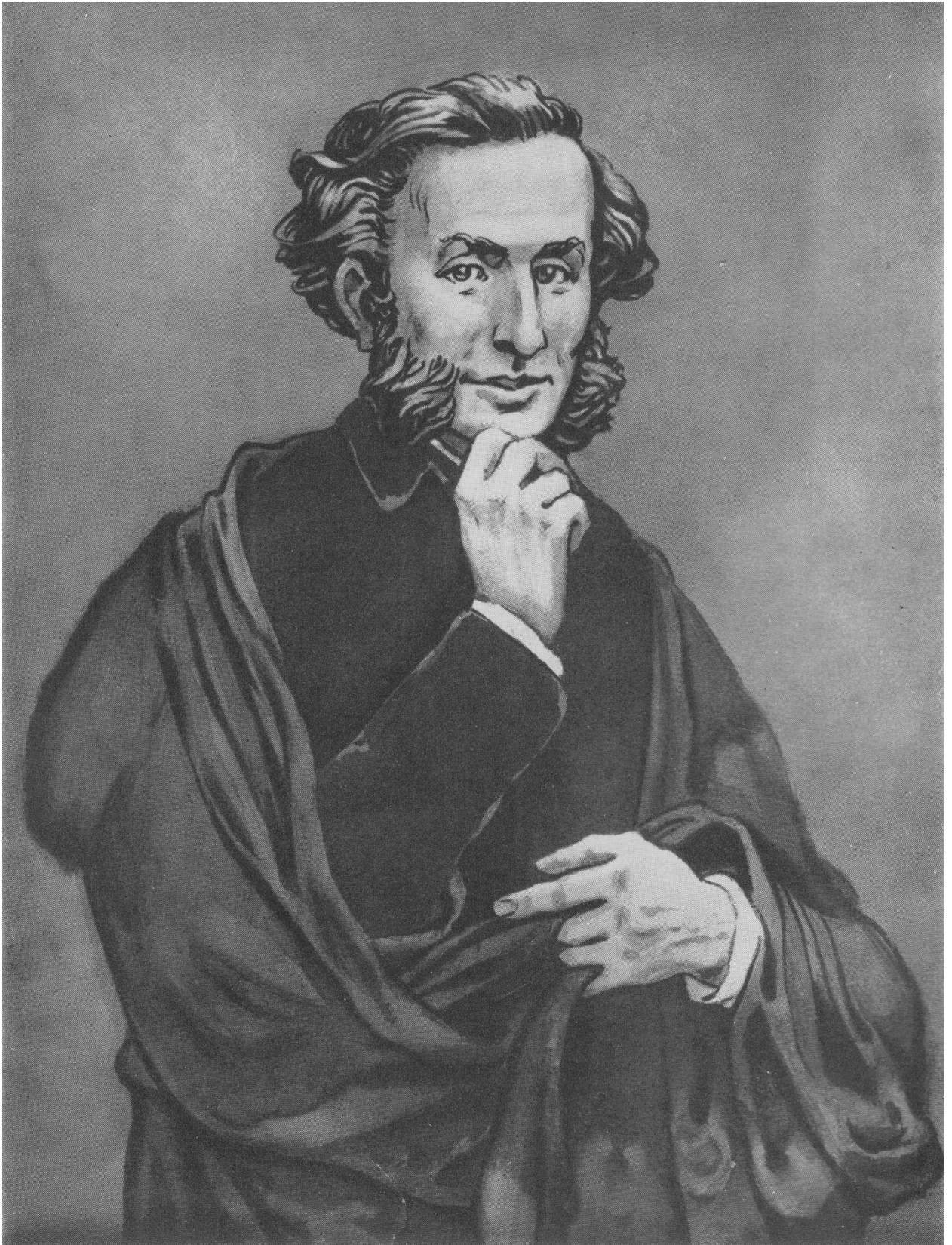


АЙВАЗОВСКИЙ  
В КРЫМУ







Н. С. БАРСАМОВ



# АЙВАЗОВСКИЙ В КРЫМУ

*Очерки об И.К.Айвазовском  
и художниках*

*Л.Ф.Лагорио, А.И.Фесслере,  
К.Ф.Богаевском, М.А.Волошине, М.П.Латри*



Издательство

«КРЫМ»

Симферополь • 1970



$\frac{75C1 + 75C2}{B - 26}$

Общественный редактор  
А. И. ПОЛКАНОВ

Портреты художников исполнены  
Н. С. БАРСАМОВЫМ

Оформление  
Р. Н. ГОЛЯХОВСКОГО

$\frac{8 - 1 - 2}{35 - 70M}$



**И**мя прославленного художника-мариниста Ивана Константиновича Айвазовского известно всему миру.

Вся его жизнь и творчество связаны с Феодосией. Ему было 28 лет, когда он, уже известный художник, решил навсегда поселиться в Феодосии. Сам он так писал о своём решении: «Зиму я охотно провожу в Петербурге, но чуть повеет весной, на меня нападает тоска по родине: меня тянет в Крым, к Чёрному морю...»

Это чувство Айвазовский испытывал в течение всей жизни.

В Феодосии, на берегу моря, стоит дом, в котором он жил и работал.

Биография Айвазовского не изобиловала яркими событиями, резкими поворотами. Его жизнь прошла в непрестанном труде.

Айвазовский пережил два периода в развитии русского искусства. В начале творческого пути его приветствовали Пушкин, Брюллов, Глинка, Гоголь, А. Иванов. В семидесятых годах он воспринял реалистическое искусство прогрессивной группы художников-передвижников и стал в первые ряды мастеров реалистического пейзажа второй половины XIX века. Его искусство получило высокую оценку Крамского, Репина, Стасова и многих других выдающихся представителей русской культуры. Жизнь Айвазовского отличалась редким долголетием при неослабевающих до её конца высоких творческих возможностях. Он сумел сохранить до последних дней своей жизни молодость души, творческое горение, и это наполнило его искусство ярким содержанием, сообщив ему черты неувядаемой жизненной правды. Айвазовский верил в непрерывный процесс развития своего искусства и прошёл огромный путь роста и совершенствования, создав самые вдохновенные произведения в конце жизни. Он смолоду определил своё место в искусстве, прожил завидно долгую трудовую жизнь, не зная старческого увядания чувств, мыслей и мастерства.

В своём искусстве Айвазовский не знал ни сомнений, ни колебаний. В процессе работы он был всегда уверен, что лучшая его картина — это та, над которой он работает в настоящий момент.

Находясь почти безвыездно в Феодосии, Айвазовский силой своего таланта, ума и энергии сумел создать в своём городе благоприятную среду, в которой сложилось и развилось дарование большой группы художников. Своим творчеством феодосийские художники обогатили русское искусство и наше представление о природе Крыма. Без знакомства с жизнью и творчеством феодосийских художников нельзя представить себе масштабы и значимость деятельности Айвазовского в Крыму.

Два поколения живописцев вышли из Феодосии: И. К. Айвазовский, Л. Ф. Лагорио и А. И. Фесслер (вторая половина XIX века); К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин и М. П. Латри (первая половина XX века).

Многие черты, свойственные русской живописи двух этих эпох, легко различимы в творчестве феодосийских художников.

Живописная традиция, заложенная Айвазовским в Феодосии свыше ста лет тому назад, жива и плодотворна и в наши дни. Созданная им в Феодосии картинная галерея яв-



ляется уникальным музеем. Она стала школой маринистической живописи, куда стекаются молодые советские художники, решившие посвятить своё искусство изображению моря.

Искусство Айвазовского, помимо высоких живописных достоинств, позволяющих широко проводить эстетическо-образовательную работу, таит в себе познавательные ценности, что особенно дорого нам. Патриотическая направленность искусства Айвазовского доносит в ярких живописных образах до наших советских воинов летопись славных подвигов русских моряков и рассказывает о героических традициях на флоте. Это, практически, привело к тому, что творчество Айвазовского взято на вооружение Военно-Морского Флота СССР.

Слава Айвазовского на протяжении 125 лет как бы освещает Феодосию, и этот город немислим без его дома. Миллионы советских людей побывали в нём и создали всенародную известность имени Айвазовского и его искусству.



# Иван Константинович АЙВАЗОВСКИЙ

**В** начале XIX века из Галиции в Феодосию переселился Константин Гаврилович Гайвазовский (Айвазовский), отец великого мариниста. 17(29) июля 1817 года в его семье родился младший сын Иван.

То были годы, когда Феодосия после турецко-татарского владычества, войны, чумы и эмиграции местного населения лежала в развалинах. Многие путешественники, описывая город того времени, указывали, что он представлял кучу лачуг, лепившихся у крепостных стен некогда грозного города Кафы, крайнего форпоста Генуи на торговом пути из Европы в Среднюю Азию, Индию и Китай и самого крупного в Европе XV века пункта работоторговли.

Чтобы спасти город от полного запустения, в 1789 году Феодосии были предоставлены права порто-франко — беспошлинной торговли, а жителям города — многие преимущества. Это способствовало быстрому восстановлению города.

Семья Айвазовских жила бедно. Их домик стоял на окраине города, на одном из возвышенных отрогов горы Тепе-Оба, амфитеатром сбегающей к морю. С порога дома открывалась широкая панорама на город и порт. В ясные дни был хорошо виден Керченский полуостров и далеко уходящие на север крымские степи.

В те годы по остаткам крепостных стен легко читались границы средневековой Кафы, была ясно различима цитадель крепости, стоящая на прибрежном холме, опоясанном дополнительным кольцом стен и башен. В развалинах города ещё было много древних архитектурных памятников. На маленьком плато, находящемся за наружными крепостными стенами цитадели, к югу от неё, стояли развалины двенадцати греческих и армянских церквей. Неподаляку белели минареты трёх мечетей, а на центральной городской площади стояла большая облицованная мрамором мечеть и мраморные бани, богато украшенные резными орнаментированными плитами. Эту мечеть и бани построил в XVI веке выдающийся архитектор Коджа-Синан, присланный в Феодосию из Константинополя.

На площадях стояли древние фонтаны или колодцы. В старину, как и сейчас, панорама Феодосии не была внешне эффектной, зато ни в каком другом крымском городе так остро не ощущалось захватывающее чувство простора морской и степной безбрежности, высоты и глубины напоённого солнцем неба. Всё это в раннем детстве впитал в себя Айвазовский; чувство необъятности природы, мощи стихий органически вошло в его восприятие мира и стало впоследствии основной чертой его искусства.

В начале XIX века в Феодосийский порт постоянно приходили итальянские, греческие торговые шхуны и турецкие фелюги за крымской пшеницей и дорогими сортами солёной рыбы. В порту и на феодосийском рынке звучала чужестранная речь. Город быстро застраивался и приобретал интернациональные черты. Это отражалось на характере его построек и планировке города, поделённого на районы — слободки. Их было несколько — армянская, караимская, греческая, цыганская, татарская, немецкая и др. Порт и базар стали центром города, где формировалась его общественная и деловая жизнь.

К. Г. Айвазовский, знавший шесть иностранных языков, был назначен базарным старостой, и, таким образом, его семья была в курсе не только городской жизни, но и событий, происходивших в соседних странах. Когда в 1825 году в Греции вспыхнула освободительная война против турецкой деспотии, отголоски её быстро докатились до Феодосии, и не только в виде народной молвы. Сюда доходили из Греции иллюстрированные издания, в которых восхвалялись подвиги народных героев. Они оставили самые яркие впечатления у будущего художника. В глубокой старости И. К. Айвазовский рассказывал: «Первые картинки, виденные мною, когда во мне разгоралась искра пламенной любви к живописи, были литографии и гравюры, изображающие подвиги героев в исходе двадцатых годов, сражавшихся с турками за освобождение Греции; к первому моему ребяческому лепету примешивались имена народных героев — Баболины, Канариса, Миаули и других».

Борьба небольшого греческого народа с сильной в военном отношении Турцией, варварски подавлявшей всякую попытку к сопротивлению, вызывала глубокое сочувствие всего прогрессивного человечества.

В детской памяти Айвазовского глубокий след оставили рассказы о Наваринской битве, о подвиге брига «Меркурий», выигравшего бой с двумя большими турецкими кораблями.

Часто в Феодосийский порт заходили военные корабли Черноморского флота. И надо представить восторг одарённого юноши при виде удивительно красивых парусных судов, когда они стояли с убранными парусами на штилевом море, стройные, чем-то напоминающие диковинные музыкальные инструменты. С раннего детства он любил воздушную лёгкость их силуэтов, и они навсегда стали одним из необходимых элементов в композиции многих его картин.

Много ярких впечатлений выпало на детские и юношеские годы Айвазовского. Они формировали, обогащали его детское сознание и настолько глубоко врезались в память, что он часто возвращался к ним в своих творческих замыслах.

Несмотря на тяжёлое положение семьи, одарённый Ваня Айвазовский в 1831 году был определён в симферопольскую гимназию, а в 1833 году по представленным гимназическим рисункам зачислен в пейзажный класс Академии художеств, которым руководил профессор М. Н. Воробьёв. Одновременно он работал и в классе батальной живописи у А. И. Зауэрвейда и по распоряжению академии делал подсобные работы для известного французского мариниста Филиппа Танера, выполнявшего большой заказ Николая I.

Айвазовский был поглощён этой работой, когда в Петербург из Италии прибыла известная картина К. П. Брюллова «Последний день Помпеи».

Это было огромное событие в художественной жизни России, оказавшее решающее влияние и на развитие дарования Айвазовского.

То, что дремало в натуре академиста Айвазовского в виде неосознанных влечений — любовь к морской стихии, к ярким образам, их романтической приподнятости, — получило в глазах молодого художника «идеальное» воплощение в картине Брюллова. Он был потрясён глубиной и патетикой выраженных в картине чувств.

В 1837 году Айвазовский пишет картину «Кораблекрушение» со спасающимися в лодке людьми. В том же году Айвазовский побывал на спектакле «Буря» — инсценировке Шаховского по одноимённому произведению Шекспира. «Театр представлял корабль в море, ночь, глухой грохот, дождь, треск, свист... удар грома, молния разбивает мачту; корабль, извергая пламя, погружается в волны». Эти режиссёрские пометки на рукописи пьесы дают ясное представление о зрелищной стороне спектакля. Видимо, сразу после спектакля Айвазовский пишет картину «Мрачная ночь с кораблём в огне на море». По-

добный сюжет, полный трагических ситуаций, со сложным освещением был вполне в духе театральных постановок того времени. И Айвазовский, следом за Брюлловым, вдохновенно воплощая их в живописи, сохранил любовь к ним на всю жизнь.

Вероятно, во время своей учёбы в академии Айвазовский бывал и на балетных спектаклях. Тогда в них выступала прославленная итальянская танцовщица Мария Тальони. В спектаклях широко использовались всевозможные феерические эффекты с полётами на сцене и другими трюками, превращавшими театральные постановки в волшебноромантические зрелища.

В 1837 году Айвазовский представил на академическую выставку семь картин. Из них сохранилась только одна небольшая — «У маяка», написанная в том же 1837 году. На картине изображена надвигающаяся буря. Небо в тучах, сквозь них проглядывает полная луна. Клочья разорванного ветром тумана создают усложнённый эффект освещения, очень правильно переданный художником. Море взволновано.

Картина свидетельствует о быстро растущем таланте молодого художника.

По творческому замыслу картина «У маяка» очень близка к работам профессора М. Н. Воробьёва, а по мастерству выполнения стоит на одном уровне с ними. Это делает понятным совершенно необычное решение совета академии досрочно выпустить (на два года раньше положенного срока) Айвазовского из академии и послать его на эти два года в Крым для самостоятельных работ, а после этого — в командировку за границу на шесть лет.

В Крым Айвазовский вернулся весной 1838 года, полный новых замыслов. Вскоре написал пять картин и начал работать над шестой.

В 1839 году по приглашению начальника кавказской прибрежной линии Н. Н. Раевского Айвазовский принял участие в десантных операциях в Мингрелии. Длительное плавание на военных кораблях значительно расширило представление Айвазовского о Чёрном море. Он впервые побывал на Кавказе, величавая природа которого покорила его. Айвазовский принял участие в трёх десантах и не только сумел собрать необходимый материал для картин, но и проявил мужество и бесстрашие в боевой обстановке.

Во время плавания Айвазовский познакомился с выдающимся флотоводцем М. П. Лазаревым, сблизился с молодыми в те годы офицерами В. А. Корниловым и П. С. Нахимовым, встречался с опальными декабристами М. М. Нарышкиным, А. И. Одоевским и Н. И. Лорером, о которых до глубокой старости сохранил самые лучшие воспоминания.

Тогда же молодой художник написал небольшой портрет М. П. Лазарева, стоящего на борту корабля, очень выразительно изобразив характерную маленькую фигурку адмирала. Портрет находится в настоящее время в Центральном Военно-Морском музее в Ленинграде.

Позднее Айвазовский принял участие в создании погрудного портрета М. П. Лазарева, написанного К. П. Брюлловым. Он написал на этом портрете фон — взволнованное море с парусным кораблём. Этот портрет хранится в Севастополе в Музее Черноморского флота.

Вернувшись в Феодосию, Айвазовский завершил начатые работы и приступил к созданию двух картин из жизни флота: «Десант в Субаше» и «Черноморский флот в Севастополе». Знаменательно, что после плавания у берегов Кавказа Айвазовский написал свои первые картины, связанные с флотом. Эту тему он считал настолько важной, а исполнение батальных картин настолько удачным, что представил их в качестве отчётных работ за время пребывания в Крыму.

К этому времени им уже был написан ряд картин, изображающих Чёрное море у крымских берегов и крымские города: Керчь, Феодосию, Ялту и Гурзуф. Три первых были точными изображениями приморских городов, а четвёртая — «Гурзуф» — поэтическим воплощением лунной ночи у Аю-Дага. В одной картине Айвазовский сумел возвыситься



над обычным изображением видов природы: в ней уже ярко проступила основная черта его дарования — умение мыслить поэтическими образами.

Подготовка Айвазовского в поездке за границу совпала с расцветом в русском искусстве пейзажной живописи. На смену Алексееву, Семёну Щедрину, Матвееву, Воробьёву пришли молодые живописцы Сильвестр Щедрин и Лебедев. Одновременно с ними работал А. А. Иванов, своими небольшими пленэрными пейзажами опередивший на полстолетия достижения европейских пейзажистов.

Успехи русских пейзажистов ко многому обязывали Айвазовского.

Айвазовский отправился за границу молодым, но уже сложившимся мастером. За годы, прошедшие в академии, Айвазовский познакомился с А. С. Пушкиным, И. А. Крыловым, В. А. Жуковским, В. Г. Белинским и сблизился с М. И. Глинкой и К. П. Брюлловым. Академия художеств и передовые люди эпохи возлагали на него большие надежды, и он вскоре оправдал их.

Хотя за годы обучения в академии Айвазовский создал не так много произведений, но в них уже ясно намечался путь его дальнейшего развития. Это особенно сказалось в таких картинах, как «Лунная ночь в Гурзуфе» (1839 г.) и «Берег моря» (1840 г.). «Лунная ночь в Гурзуфе» могла быть написана только в мастерской по предварительным карандашным рисункам с натуры, сделанным днём. Она написана по памяти, по воображению, именно так, как было более всего по душе художнику. Приступая к её написанию, он взял холст значительно больших размеров, чем брал для предыдущих картин, сделанных с натуры, что само по себе говорит о том, что он ждал от этой работы большого творческого удовлетворения и лучших результатов. И Айвазовский не ошибся. Позднее он не раз возвращался к этой теме, несколько варьируя композицию картины.

Не случайно сейчас на Пушкинской выставке в Эрмитаже помещён один из вариантов этой картины, являющейся наиболее полным воплощением в живописи образов пушкинской поэзии.

Композиция картины довольно проста: в центре, невысоко над Аю-Дагом, поднялась луна, ярким блеском её залиты весь дальний план и море; на переднем плане — берег, спускающийся к морю, с домиком слева и деревьями справа, среди которых стоит одинокий тополь. Мастерски выдержанная многоплановость картины, её ритмичность свидетельствуют о возросшем мастерстве художника.

Одна из последних картин, написанных Айвазовским во время командировки в Крыму, — «Морской берег» (1840 г.). На ней изображено море в бурный зимний день, судя по некоторым деталям — Феодосийская бухта. Айвазовскому очень хорошо удалось передать рыхлую массу клубящихся дождевых облаков, тёмную полосу воды у горизонта и светлую, прозрачную волну на переднем плане.

Написана картина была в мастерской и выполнена в один приём. Холст покрыт настолько лёгким, прозрачным и тонким слоем краски, что сквозь него просвечивают карандашные контуры предварительного рисунка.

Эта работа — большая творческая удача художника. Она стоит на рубеже между талантливыми ученическими работами и картинами зрелого, блестящего мастера, каким вскоре стал Айвазовский.

Осенью 1840 года Айвазовский поехал за границу, работал в Риме, Неаполе, Сорренто, Венеции, выезжал с выставками своих картин в Париж, Лондон, Амстердам.

В Риме в начале сороковых годов работала большая группа русских художников и литераторов, жило много русских, близких к искусству. Айвазовский попал в исключительную обстановку.

Юг со сказочной для северянина природой, солнцем и воздухом, развалины классических построек, площади Италии с храмами и дворцами эпохи Возрождения — всё это создало особо благоприятные условия для развития искусства.

В Риме писали свои изумительные пейзажи К. Лоррен и Н. Пуссен, здесь писал интимные пейзажи С. Щедрин, имя Брюллова только что прогремело по всей Европе, здесь работал «неистовый» Кипренский, недавно сошедший в могилу... Теперь десятки русских художников продолжали их дело. Это было время, способное породить таких подвижников искусства, как А. Иванов или Ф. Иордан, готовых десятки лет работать над одним произведением; это было время, когда произведения искусства стояли в центре общественного внимания, когда художников венчали лаврами. И нет ничего удивительного, что молодой Айвазовский, с изумительной лёгкостью написавший ряд прекрасных картин, был отмечен, обласкан и прославлен.

Автобиографические сведения, оставленные Айвазовским, показывают, насколько быстро освоился он в Италии. Да это, впрочем, и не удивительно. Ведь в Италии он, собственно, увидел то же, что каждый день наблюдал на своей родине, в Феодосии, только, может быть, в более ярких красках. Море, солнце, наконец, схожие города и нравы. Поэтому Италия для Айвазовского не была новой страной, как для большинства русских художников. Работая в Италии, Айвазовский не замыкался в своей мастерской, общался с художниками, был близок с Н. В. Гоголем, взгляды которого на искусство вдохновляли его и ярко отразились в творчестве. А. А. Иванов отмечал, что «воду здесь никто не пишет так хорошо, как Айвазовский». Выдающийся английский маринист Тёрнер посвятил Айвазовскому стихотворение, в котором прославлял его творчество.

Айвазовский был принят в семье декабриста Н. И. Лорера, был желанным гостем и в аристократической среде. Об этом свидетельствует письмо Марии Тальони, изумительным дарованием которой восторгались А. И. Герцен, В. Г. Белинский, Н. В. Гоголь. Она писала Айвазовскому: «В воспоминаниях, которые я храню, заключено для меня тем более очарования, что в этом городе я познакомилась с Вами. Не забудьте же о своём обещании отыскать меня в том укромном уголке, где я поселюсь, когда настанет для меня пора отдохновения. Я не говорю Вам о своём восхищении Вашим прекрасным талантом и горжусь сама быть актрисой, ибо это звание даёт мне право дружески протянуть Вам руку».

Самые вдохновенные картины из созданных во время заграничной командировки Айвазовский написал в Венеции. В 1843 году он демонстрировал их в Париже на Всемирной выставке живописи, где его произведения представляли русское искусство.

В Париже он встретился со своим любимым композитором Россини и не менее прославленным Доницетти. Известный французский живописец Орас Берне, как бы выражая мнение артистической интеллигенции Франции, сказал ему: «Ваш талант делает честь Вашему отечеству».

На парижской выставке 1843 года Айвазовскому была присуждена золотая медаль.

Итальянская печать восторженно отзывалась о живописи Айвазовского. Одним из первых ценителей и почитателей его дарования был неаполитанский гражданин Векки, ставший несколько позднее адъютантом народного вождя Гарибальди. Он написал большую статью об Айвазовском, которую перепечатали петербургские и одесские газеты.

Есть основание предполагать, что Айвазовский общался и с Гарибальди, так как после разгрома народного восстания в Италии двоюродный брат Гарибальди переселился в Феодосию и жил здесь до конца жизни. Позднее Айвазовский написал картину, на которой изобразил народного героя в кругу повстанцев на борту корабля. В одном из писем Айвазовский назвал Гарибальди «незабвенным».

Русские художники в Риме приветствовали успехи Айвазовского, о чём имеется ряд сообщений в их письмах и воспоминаниях. Чрезвычайно любопытны несколько строк, по-

свящённых Айвазовскому в записках Иордана: «Едва приехал в Рим, он [Айвазовский] написал две картины: “Штиль на море” и меньшего размера — “Буря”. Потом появилась третья картина — “Морской берег”. Эти три картины возбудили всеобщее внимание. Множество художников начали подражать Айвазовскому: до его приезда в Риме не была известна морская живопись, а после него в каждой лавочке красовались виды моря, написанные “á la Айвазовский”. Его слава прогремела по всей Европе. Даже самонадеянный Париж восхищался его картинами, одна из которых, изображавшая восход или закат солнца, была написана до того реально, что французы сомневались, “нет ли тут фокуса, нет ли за картиною свечи или лампы”».

Последнее замечание чрезвычайно любопытно. Оно указывает на какие-то новые черты в творчестве Айвазовского. В его картинах, очевидно, была какая-то совершенно необычная для того времени правдивость в изображении солнечного и лунного света. И люди, не искушённые в живописи, подозревали художника в фокусничестве, а знатоки искусства высоко ценили мастерство художника.

Путешествие по Европе, в которое Айвазовский отправился в 1840 году, он завершил в 1844 году в Амстердаме, где ему было присуждено звание академика.

Этот акт приобрёл символическое значение не только потому, что Голландия была родиной маринистической живописи, но также и потому, что Айвазовский всегда считал выдающихся голландских маринистов XVII – XIX вв. Бакхейзена, Бавера, Дубельса, Схотеля своими духовными наставниками.

За четыре года пребывания за границей Айвазовский из талантливого начинающего художника вырос в первоклассного мастера с совершенно определившимся мироощущением. Блестящее дарование, изумлявшее всех, свобода и быстрота, с какой писал художник, поэтичность замыслов, стремление в воплощению самых разнообразных, часто необычных, впечатлений и образов — от лирических лунных ночей до «Хаоса в момент мироздания», — вот что сделало Айвазовского самым популярным художником в Риме сороковых годов, дало ему звание члена Амстердамской академии. «Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лондон, Амстердам удостоили меня самым лестным поощрением и внутренне я не мог не гордиться моими успехами в чужих краях, предвкушая сочувственный приём на родине», — писал художник.

В Петербурге Айвазовский был принят с почётом. Совет академии присвоил ему звание академика. Его назначают художником Главного морского штаба и поручают большой правительственный заказ — изобразить прибалтийские укрепленные города. Зимой 1844/45 года Айвазовский работает над выполнением этого заказа и над рядом других картин, а весной 1845 года уезжает в Феодосию, где начинает строить дом и мастерскую. Это был исключительный по тем временам шаг, когда блестяще начатый путь в искусстве художник меняет на трудовую, казалось бы, скучную жизнь в захолустном провинциальном городке.

Айвазовский не ошибся в своём решении и никогда не жалел о выборе. Он смолodu чувствовал, что его призвание — морская стихия, а главное, основное в его искусстве — изображение Чёрного моря и берегов родного Крыма.

Переселение Айвазовского в Феодосию, конечно, не было обусловлено только стремлением жить на юге. При желании он мог бы ещё значительное время быть в Италии, как жили там С. Щедрин или А. Иванов, мог бы поселиться в более живописных местах Крыма — в Алушке, Ялте, Гурзуфе. Но он избрал свой родной город и прожил в нём всю жизнь.

Это не был узко местный патриотизм; живя в Феодосии, Айвазовский интересовался жизнью всей России и в меру сил стремился умножить её славу и успехи своим искусством.



Айвазовский ощущал суровую скупость природы родного города и хорошо знал, какое впечатление производит она на окружающих. Однажды, приглашая к себе гостя, он писал: «...Очень буду рад, если Вы посетите нашу Феодосию, которая после южного берега производит на всякого грустные впечатления».

Дом Айвазовского в Феодосии строился по проекту самого художника. Фасад его выделяется среди городских построек спокойными членениями, хорошо прорисованными наличниками окон и дверей. Лишь окна первого этажа кажутся странно низкими.

Во втором этаже по фасаду, выходящему к морю, расположены три парадных зала, предназначенных для приёмов. Во двор обращены небольшие жилые комнаты и помещения для гостей. В нижнем этаже расположены столовая, буфетная и ряд других помещений. Они низки, тесны. Но в знойные летние дни в этих полутёмных комнатах намного прохладнее, чем в комнатах верхнего этажа.

Непосредственно к жилым комнатам примыкала мастерская. Это была большая неправильной формы комната с высоким окном, выходящим на пустынный двор.

Все посетители мастерской отмечали простоту обстановки. Такой она выглядит и на старинной фотографии. Мастерская была почти пуста: посредине стоял небольшой мольберт, у мольберта невысокий стул, под окном — простой сосновый столик для красок и кистей. Справа от окна — шкаф для хранения материалов.

Стены мастерской были выкрашены в красный (бураковый) цвет, как это было принято в пятидесятых годах прошлого века. Этот цвет хорошо оттенял голубые, зелёные и серые тона марин Айвазовского. Художник объяснял простоту обстановки своей мастерской тем, что работал он по воображению и не любил, чтобы что-нибудь рассеивало его внимание.

У Айвазовского смолоду сложился свой взгляд на творчество, а отсюда и своя система, свой метод работы. «Живописец, только копирующий природу, — говорил он, — становится её рабом, связанным по рукам и ногам. Человек, не одарённый памятью, сохраняющей впечатления живой природы, может быть отличным копировальщиком, живым фотографическим аппаратом, но истинным художником — никогда. Движения живых стихий неуловимы для кисти: писать молнию, порыв ветра, всплеск волны — немислимо с природы...»

Описать более или менее полно произведения Айвазовского в небольшом очерке невозможно. Творческое наследие художника очень велико: за шестьдесят лет он написал шесть тысяч картин.

С ранней молодости и до смерти он творил с поистине моцартовской лёгкостью. Это объясняется особенностями его дарования, а также импровизационным методом его работы. Кроме того, популярность Айвазовского была так велика, что его картины не залеживались. Что бы он ни написал, всё находило своих ценителей и любителей и приобреталось на очередных выставках. Это вдохновляло художника.

Айвазовский писал свои картины в мастерской, а не с природы. Однако это не означает, что он не изучал природу. Напротив, такой метод работы, даже при наличии высокой одарённости художника, требовал от него постоянного изучения природы, большого подготовительного труда.

Он рисовал с природы всё, что привлекало его внимание или могло помочь ему при работе над картинами в мастерской. Он рисовал понравившиеся ему панорамные виды берегов, главным образом Чёрного моря, а также Балтийского и Средиземного морей, перспективы приморских городов — Ялты, Алушты, Феодосии, Керчи, Неаполя, Сорренто, Венеции, Ревеля, Константинополя — и достиг совершенства в овладении техникой графического мастерства.

Имея хорошую память, обладая способностью поэтически осмысливать многое из того, что он видел, Айвазовский много лет спустя, рассматривая эти рисунки, умел вызвать в памяти любимшие ему образы природы.

Говоря о творчестве Айвазовского, нельзя не остановиться на его большом графическом наследии. Эти рисунки представляют большой интерес как со стороны артистизма их выполнения, так и для уяснения творческого метода художника. Среди карандашных рисунков своим зрелым мастерством выделяются работы, относящиеся ко времени его командировки за границу в 1840 – 1844 годы и плавания у берегов Малой Азии и Греческого архипелага летом 1845 года.

Рисунки этой поры гармоничны по распределению масс и отличаются строгой проработкой деталей. Острым твёрдым графитом Айвазовский рисовал лепящиеся по уступам гор, уходящие вдаль постройки или отдельные понравившиеся ему здания, вкомпоновывая их в пейзаж. Самыми простыми графическими средствами, почти не пользуясь светотенью, он достигал тончайших эффектов и точной передачи объёма и пространства. Крупные размеры листа и графическая законченность говорят о большом значении, какое Айвазовский придавал рисункам, сделанным с натуры. Они помогали ему в творческой работе. В их большой завершенности Айвазовский находил всё, что нужно было для создания картины. В молодости он часто пользовался ими для композиций картин. Позднее он перерабатывал их, и они часто служили только первым толчком его творческой мысли.

Ко второй половине жизни Айвазовского относится большое количество рисунков, выполненных в широкой, свободной манере. В старости Айвазовский делал беглые путевые зарисовки свободно, часто едва касаясь мягким карандашом бумаги. Утратив былую графическую строгость и отчётливость, эти его рисунки приобрели совершенно новые качества — живописные.

У Айвазовского много картин родного города. Он писал его и в ранней молодости, и в глубокой старости, и с привычного места — от древней башни на берегу моря, откуда писали её художники конца XVIII века, и с балкона своего дома, и со стороны Карантина. Есть у него и панорамные виды Феодосии, которые служили фоном для батальных или исторических композиций, как, например, картины «Первый приход русских войск в Феодосию». «Приезд Екатерины II в Феодосию» и др. Интересна по композиции картина вида старой Феодосии, написанная Айвазовским ещё в 1839 году, и полотно «Восход луны в Феодосии», созданное им уже на склоне лет, в 1892 году.

Среди изображений Феодосии поэтичностью исполнения выделяется картина «Феодосия в лунную ночь», написанная им в 1880 году. Город изображён с балкона дома Айвазовского — излюбленного места отдыха и творческих размышлений художника. На нём он проводил свой досуг и наблюдал море. На балконе в нишах и на кронштейнах установлены мраморные и керамиковые статуи, вывезенные Айвазовским из Италии. Пол балкона устлан мраморными плитами. У парапета стоит круглый столик, на нём — лист бумаги и карандаш, у стола — стул... Будто художник только что работал на этом месте, любуясь Феодосийской бухтой и городом, залитым лунным светом, и на минуту вышел.

Луны нет на картине. Она поднялась высоко, но небо и море, окутанные лунным сиянием, Айвазовский написал со свойственным его дарованию блеском и виртуозностью. Лёгкие облачка, морская даль и дальние горы — всё это написано очень широко. Лёгкая, окутанная дымкой шхуна на рейде сообщает пространственность дальним планам. Вблизи, у песчаного берега, море едва колышется, и в том, как Айвазовский сумел несколькими мазками тонкой кисточки рассыпать лунные блики на прибрежной зыби, сказалось и высокое мастерство художника, и поэтичность его ощущений. Эти завершающие живописное полотно, искрящиеся мазочки приковывают внимание. И на чём бы ни был сосредоточен наш взгляд: на дальнем горизонте или прибрежных строениях города, древней

крепостной башне или мраморной статуе в тени ниши — мы опять и опять обращаемся к игре лунных бликов на воде, которые придают сияние и блеск всей картине.

Если взять только одну область в творчестве Айвазовского — изображение им лунной ночи, то и здесь мы встретимся с огромным разнообразием форм ночного пейзажа.

Эта тема привлекала его смолоду. Ещё будучи в академической командировке, он написал ряд картин, поражающих образностью и новизной воплощения прелестей тихой южной лунной ночи. Эти живописные ноктюрны, как бы объединённые в сюиту, созвучную с циклом ноктюрнов Шопена, по своей поэтичности равноценны самым высоким музыкальным произведениям этого жанра.

Но Айвазовский не ограничивался элегическим изображением лунной ночи на море. Он любил и прекрасно писал взволнованное море при лунном свете, когда бьющиеся о берег волны, дробясь, разбегаются и сверкают россыпью лунных бликов. Часто изображал Айвазовский картины ночных гроз, ураганов и кораблекрушений. В этом жанре живописи искусство Айвазовского исключительно впечатляюще.

Айвазовский несколько раз возвращался к изображению Феодосии с балкона своего дома — и лунной ночью, и днём при ярком солнечном закате.

Прекрасный вечерний вид Феодосии написал Айвазовский в 1861 году, видимо, вдохновившись первой элегией, написанной А. С. Пушкиным в пути из Феодосии в Гурзуф.

Город изображён со стороны Карантина. На рейде, недалеко от берега — военный корабль с убранными парусами; к нему подплывает большая шлюпка. За берег бухты огненным шаром спускается солнце. Последние отблески его лучей золотят облака и тоненький серп луны, высоко стоящий в изумрудном небе. Они освещают оживлённые толпы людей и суда в порту и мягко отражаются в морской глади.

Когда смотришь на эту картину, невольно вспоминаются строки А. С. Пушкина:

Погасло дневное светило:  
На море синее вечерний пал туман.  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.  
Я вижу берег отдалённый,  
Земли полуденной волшебные края;  
С волнением и тоской туда стремлюся я,  
Воспоминая упоённый...

Привязанность Айвазовского к Крыму, к Чёрному морю можно усмотреть не только в полотнах, изображающих Феодосию. Есть у него и картины, написанные в других пунктах полуострова, начиная от Керчи и до Евпатории.

Айвазовский умел запечатлеть характерные особенности каждого места, так что по его картинам можно составлять яркое, образное представление о природе прибрежной полосы Крыма.

Больше всего, конечно, ему полюбилась Ялта, виды которой он писал в течение всей жизни. В 1864 году он создал одну из своих вдохновенных картин « Вид Ялты при восходе солнца», навеянную, как часто это с ним бывало, поэзией Пушкина.

Издавна Ялта считается одним из самых красивых мест, и недаром её прозвали жемчужиной Крыма. Южный берег всегда привлекал художников. Айвазовский был первым пропагандистом красот крымской природы, и по его картинам русское общество впервые познакомилось с Крымом.

Глядя на картины, постоянно находящиеся в экспозиции Феодосийской галереи, на которых изображены виды Ялты (их четыре), приходится ещё и ещё раз удивляться поразительному дарованию великого мариниста, умевшего воспринимать не внешние при-

знаки природы, а то, что составляет самые драгоценные черты её, — вечную подвижность, изменчивость, разнообразие её состояний, зависящих от освещения, влажности воздуха, времени года, дня и т. д.

Айвазовский был подлинным художником-поэтом. Прелесть и красоты Ялты не в рисунке бухты, которая лежит у подножия горы, не в устойчивости очертания гор, по склонам которых лепятся городские постройки, даже не в перспективе, открывающейся на мыс Аю-Даг, который входит в ялтинский пейзаж. Всё это любил Айвазовский и постоянно изображал на своих картинах. Но изображал тонко, как художник, умевший уловить неповторимость и быструю изменчивость природы, которая придаёт такое богатство и разнообразие живописным образам его картин.

Три полотна Феодосийской галереи посвящены предзакатной Ялте: они передают различные моменты летней вечерней зари. Четвёртая картина изображает ранний утренний час, когда солнце, вставшее над горизонтом, окрашивает в лиловато-розовый цвет влажную пелену, окутывающую и дальние горы, и постройки города, и парусный корабль в гавани.

На недавно поступившей (пятой) картине, хотя Ялта изображена тоже в такой же утренний час и, казалось бы, должна повторить написанную раньше, но по содержанию она совершенно иная: богаче по колориту и по композиции и ярче передаёт состояние природы в ранний час летнего утра.

В шестидесятых годах наступил полный расцвет дарования Айвазовского. К этому времени он овладел вершинами мастерства, и, что важно, его восприятие мира достигло гармонического равновесия. Осталась позади романтическая поэтика образов, чрезмерная насыщенность колорита картин. Художник вступил в зрелую полосу, обрёл чувство меры, которое обычно сопутствует творчеству выдающихся мастеров искусства.

Картина «Вид Ялты при восходе солнца» создана зрелым художником в его мастерской по воспоминаниям о чудесном утре, которое он не раз мог наблюдать на Южном берегу Крыма. Написана она, вероятно, без предварительного карандашного рисунка с натуры. Наметив на холсте силуэт горы, дугу ялтинской бухты, прибрежный холм с церквушкой и городские домики, лепящиеся вокруг неё, Айвазовский создал канву для картины. А волшебство искусства состояло в том, что на белой ткани холста над горизонтом возникло солнце и золотым блеском озарило небо, горы, зеркальную гладь моря и городские дома.

Слева Айвазовский написал могучие пирамидальные тополя. Меж ними вьётся тропинка, уходящая в прохладную тенистую даль. А на переднем плане на лёгкой морской зыби, поднятой морским бризом, искрится и сияет отражённое солнце. Его блеск, живая игра бликов на изумрудном море являются центром композиции, который определяет мажорный строй всей картины, такой близкой и родственной известным пушкинским строкам, написанным в Крыму:

Волшебный край! Очей отрада!..

Всё живо там: холмы, леса...

Силой творческого воображения Айвазовский сумел в своей темноватой мастерской, быть может, в хмурый зимний день вызвать к жизни образ лучезарного моря и вдохнуть в него трепетную жизнь. Сегодня, через сто лет, картина вызывает у нас такое же радостное волнение, какое испытывал великий мастер в момент создания её, что убедительно свидетельствует о великой жизненности искусства Айвазовского.

К шестидесятым годам относится ряд тонко написанных сепией акварелей Айвазовского. Пользуясь обычно лёгкой заливкой неба, сильно разжиженной краской, едва наметив облака, чуть тронув воду, он широко, тёмным тоном прокладывает передний план, прописывал горы второго плана и глубоким тоном рисовал лодку или корабль на воде.



Такими простыми средствами он иногда передавал всю прелесть яркого солнечного дня на море, накат прозрачной воды на берег, сияние лёгких облаков над глубокой морской далью.

Графика Айвазовского значительно обогащает и расширяет наше представление о его творчестве и о его своеобразном методе работы. По высоте мастерства и тонкости передачи состояния природы такие сепии Айвазовского далеко выходят из рамок обычного представления об акварельных эскизах.

В 1860 году Айвазовский написал прекрасную сепию «Море после бури». Этой акварелью Айвазовский был, видимо, вполне удовлетворён, так как он послал её в подарок П. М. Третьякову.

Широко пользовался Айвазовский мелованной бумагой. Акварели написаны на ней с виртуозным мастерством. К таким относится «Буря», созданная в 1855 году. Рисунок сделан на бумаге, тонированной в верхней части тёплым розовым, а в нижней — серо-стальным цветом. Айвазовский изобразил рыхлые тёмные тучи, мчащиеся по вечернему небу. Они переданы мягкой растушёвкой графита по бархатистой поверхности бумаги. Справа, среди туч, видны просветы. На их фоне чётко рисуется корабль с убранными парусами. На переднем плане — громадная волна с большим гребнем пены, срываемой ураганным ветром. Волна передана лёгкой протиркой графита по голубоватой прокладке. Ударами скальпеля в нужных местах обнажена меловая подкладка. Различными приёмами процарапывания тонированного мелового слоя Айвазовский хорошо передавал пену на гребнях волны и блики света на воде. Этот рисунок по материалности, плотности формы, безупречной точности технических приёмов представляет вполне завершённое художественное произведение.

По мере того, как у Айвазовского накапливались огромный творческий опыт и знания, в процессе работы художника произошёл заметный сдвиг, сказавшийся на его подготовительных рисунках. Теперь он создаёт остов будущей картины по воображению, а не по натурному рисунку, как обычно это делал в ранний период творчества. Его карандашные эскизы к картинам в самых общих чертах передают только схему композиции задуманной картины. Вместе с тем они настолько выразительны в своей простоте, что по ним сразу угадывается сюжет картины, а часто и сама картина. Не всегда, разумеется, Айвазовский сразу удовлетворялся найденным в эскизе решением. Например, к последней его картине «Взрыв корабля» имеются три варианта эскиза. Он искал наиболее выразительное раскрытие темы, меняя число изображённых кораблей и лодок или приближая и удаляя центральный корабль. Он стремился к лучшему решению композиции даже в формате рисунка: два рисунка сделаны в горизонтальном прямоугольнике и один — в вертикальном. Все три выполнены беглым штрихом, передающим схему композиции. Подобные рисунки как бы иллюстрируют слова Айвазовского, относящиеся к методу его работы:

«Сюжет картины слагается у меня в памяти, как сюжет стихотворения у поэта: сделав набросок на клочке бумаги, я приступаю к работе и до тех пор не отхожу от полотна, пока не выскажусь на нём моей кистью. Набросав карандашом на клочке бумаги план задуманной мною картины, я принимаюсь за работу и, так сказать, всею душой отдаюсь ей...»

В 1848 году Айвазовский женился. Т. А. Листова, правнучка известного русского архитектора Монигетти, с которым Айвазовский учился в академии и был в командировке, рассказала о любопытных обстоятельствах женитьбы Ивана Константиновича. В один из приездов в Петербург он был представлен весьма знатной, пожилой, внешне очень привлекательной вдове, имевшей двух дочерей «на выданье». Девушки пожелали учиться живописи у знаменитого художника. Уроки проходили как обычно в таких случаях: барышни писали акварелью. Но через некоторое время вдова стала замечать, что художник

слишком прилежен в занятиях, часто засиживается в её доме, начал устраивать музыкальные вечера и сам принимать в них участие — играл на скрипке под аккомпанемент даровитой пианистки, гувернантки её дочерей. Девочки, конечно, тоже музицировали; художник оказывал им и самой хозяйке дома особое внимание. Словом, все были довольны, а вдова уже гадала, какой из дочерей художник отдаст предпочтение, втайне мечтая, что вся эта кутерьма затеяна им ради неё самой. Всё это, однако, разрешилось самым неожиданным образом: Айвазовский вскоре женился на гувернантке — Юлии Яковлевне Гревс.

После женитьбы Айвазовский писал в одном из писем: «Теперь я спешу сказать Вам... о моём счастье. Правда, я женился, как истинный артист, т. е. влюбился, как никогда. В две недели всё было кончено. Теперь, после восьми месяцев, говорю Вам, что я так счастлив, что... я никогда не воображал половину этого счастья. Лучшие мои картины те, которые написаны по вдохновению, так я и женился... Когда встретимся с Вами, тогда увидите всех счастливых, и тогда выскажу остальной восторг. Мы по необходимости лето проводим здесь и только 10 или 5-го августа пустимся в Крым на постоянное жительство.

Я работаю более, нежели когда-либо».

Чтобы отметить своё возвращение в родной город и первое десятилетие своего творчества, Айвазовский устроил весной 1846 года выставку своих последних произведений и большой народный праздник. В Феодосию, кроме многочисленных гостей, прибыли из Севастополя шесть военных кораблей во главе с флагманом «Двенадцать апостолов» под командованием адмирала Корнилова. Газета «Одесский вестник» дала тогда в статье «Художественная выставка картин И. К. Айвазовского в Феодосии» очень высокую оценку искусству Айвазовского. В Петербурге Кукольник в связи с этой выставкой писал: «Пределы развития таланта такого, как талант Айвазовского, бесконечны и безбрежны, как стихия, им любимая...» Известный композитор А. Н. Серов (отец выдающегося художника В. А. Серова) написал из Феодосии своему другу В. В. Стасову в Петербург, сколь захватывающее впечатление произвела на него выставка.

После открытия выставки одна из газет сообщала, что «выставка была открыта для всех сословий с 8 часов утра до 6 часов вечера». В дальнейшем не раз отмечалось, что выставки Айвазовского посещают люди всех классов общества и живо интересуются его искусством.

Айвазовский первый среди русских художников задолго до организации «Товарищества передвижных выставок» стал устраивать выставки картин не только в Петербурге, Москве или столицах европейских государств, но и во многих провинциальных городах России: в Симферополе, Одессе, Николаеве, Риге, Киеве, Варшаве, Харькове, Херсоне, Тифлисе и других. Он стремился приблизить своё искусство к народу и если проводил выставки своих картин самостоятельно, не входя в «Товарищество» (когда оно уже было организовано), то только потому, что они по объёму не могли войти в передвижные выставки «Товарищества».

Своей художественной деятельностью Айвазовский способствовал развитию просвещения в России второй половины XIX века.

Можно ли удивляться, что в Крыму слава Айвазовского очень скоро, прочно и надолго утвердилась. Симпатии к нему проявлялись среди самых различных слоёв общества и подчас самым неожиданным образом.

В сороковых годах прошлого столетия зажиточные слои крымского населения, особенно в деревнях, буквально терроризировал некий Алим, скрывавшийся в крымских лесах от рекрутчины. Всё награбленное у богатеев добро он раздавал нуждающимся и при грабежах не совершал ни одного убийства. Это привлекало на его сторону симпатии бед-

ноты и делало Алима неуловимым. О его смелости складывались легенды. За поимку Алима полиция сулила крупное вознаграждение.

Однажды, когда Айвазовский работал в своей загородной мастерской в имени Шейх-Мамай, его посетил Алим, заехавший специально посмотреть работу мастера. «...Много слышал я про тебя, — сказал Алим. — Все тебя знают и хвалят. Давно хотел видеть тебя. Говорят, картины пишешь. Можно ли посмотреть?» После осмотра картин, изображавших виды Стамбула, Босфора, Скутари, и целого ряда крымских пейзажей Алим поблагодарил художника: «Спасибо тебе, Ованес-ага, что ты мне всё это показал...»

Айвазовский, отличавшийся истинно восточным гостеприимством, пригласил гостя выпить чашку кофе. Узнав из разговора, что художник думает в скором времени жениться, Алим пообещал непременно побывать на его свадьбе. И он выполнил своё обещание, причём проявил чисто рыцарскую галантность и отвагу. Когда свадебный поезд, состоявший из нескольких экипажей и крытой кареты новобрачных, подъезжал к Шейх-Мамаю, у дороги показался лихой джигит на прекрасной лошади. Не спеша подъехал он к экипажу, поздравил новобрачных, одобрил выбор Айвазовского, ловко бросил на колени невесте свадебный подарок — дорогой шёлковый турецкий платок и, пожелав счастья, ускакал прочь...

Айвазовский был глубоко тронут этим и взволнован.

Подобные случаи в биографии Айвазовского откладывали неизгладимый след на его творчестве. Не случайно он написал большую прекрасную картину «Лунная ночь в Амальфи с группой разбойников, среди которых Сальватор Роза пишет с природы окрестный пейзаж». Эта картина явилась отголоском на случай, происшедший с Айвазовским и рассказанный им в автобиографии. Во время путешествия по Испании на фургон, в котором ехал Айвазовский, ночью напала группа бандитов. Всё, однако, окончилось мирно и даже несколько романтично — бандиты угостили путешественников виноградом и отпустили с миром, потому что сообразительный возница сумел откупиться.

Романтика подобных приключений привлекала Айвазовского. Он поэтизировал их и воплощал в живописи. Изображал морских контрабандистов, корсаров, нападающих в море на купеческие корабли. Подобные сюжеты были ему по душе.

В пятидесятых годах Айвазовский особенно часто изображает морские катастрофы, кораблекрушения, картины разбушевавшихся стихий, полные движения и грозного величия. В эти годы особенно ярко проявились романтические тенденции в его творчестве. Он не довольствуется изображением природы в её обыденном состоянии, а ищет картины, способные поразить воображение зрителя, захватить его новизной, необычностью сюжета, трагичностью положений. Если он пишет кораблекрушение, то изображает разбушевавшееся у суровых скал море, гибнущие корабли, моряков, цепляющихся за обломки мачт. Грозное небо, нависшее над морем, усиливает впечатление бедствия.

Нам сейчас всё это может показаться несколько преувеличенным, но Айвазовский был художником своей эпохи, и он ярко отразил её.

В романтизме Айвазовского надо отметить одну черту, ставящую его произведения на более высокую ступень, наряду с обычными картинами этого направления. Его романтизм лишён элемента экзотичности, потому что он возник не в результате случайных мимолётных впечатлений стороннего зрителя, как это было, например, у М. Воробьёва. Это не вымышленный мир поэзии и красоты, не романтизм Брюллова, изображавшего далёкую ему среду и природу Востока сквозь призму благодушного отношения стороннего любопытствующего наблюдателя к новым, необычным явлениям чуждой ему жизни и природы. Это и не бунтарский романтизм, какой в творчестве Делакруа вылился в образы, идейно близкие передовой общественной мысли его времени.

Романтизм Айвазовского — не дань «модному течению» в искусстве, а результат органического единения со средой и влияние обстановки, в которой рос и развивался художник. Искренне, с юношеским порывом изображал он жизнь такой, как она ему представлялась в действительности. Даже когда он избирал такие, казалось бы, далёкие от жизни темы, как «Лунная ночь в Амальфи с группой разбойников, среди которых Сальватор Роза пишет с натуры окрестный пейзаж», то делал это на основании личных переживаний. В молодости он дважды сталкивался с разбойниками, причём оба раза ему посчастливилось: это были не чуждые поэзии и искусству люди, подобные тем, которые сохранили жизнь выдающемуся итальянскому художнику XVII века Сальватору Розе.

Когда Айвазовский писал такую надуманно-романтическую картину, как «Вид Неаполя с группой рыбаков, слушающих импровизатора», то и эта тема была для него близка и понятна. Он сам, в сущности, был художником, творившим с лёгкостью и быстротой импровизаторов, искусство которых не могло не поразить Айвазовского в Италии, не могло не внушить ему мысль, что этот метод творчества может быть с успехом перенесён из поэзии и музыки в изобразительное искусство.

Что касается его романтических марин, то нет никакого сомнения, что все они написаны с безусловной искренностью и в полной уверенности, что именно так надо изображать южное море, чтобы получить правдивое, реальное представление о нём.

В картинах Айвазовского, написанных в первой половине жизни, даже в таких, как «Девятый вал», созданный в 1850 году, всегда есть зерно подлинной наблюдательности, реалистического мировосприятия художника. Подобные его картины являются произведениями глубокой правды.

О процессе творчества художника, его переживаниях достаточно ярко говорит его письмо в Петербург, относящееся ко времени его работы над картиной «Всемирный потоп». Он пишет: «Вы спрашиваете меня, что я пишу? Я в настоящее время в восторге от своей картины («Всемирный потоп»). Я её почти оканчиваю, и она, смело могу сказать, есть лучшее моё произведение в большом размере...»

Разверзлись хляби небесные. Из туч льются потоки дождя. По скалам они сбегают навстречу морским волнам. Море вышло из берегов и затопило землю. Только огромный скалистый утёс высится среди обступивших его волн. Над скалой нависло грозное небо. Среди этого хаоса мы видим объятых ужасом людей и животных, карабкающихся вверх на гору и гибнущих в поисках спасения. Здесь и слоны, и змеи, и крокодилы, и обезьяны, и собаки, и медведи, и львы... И люди, чем-то напоминающие микельанджеловских грешников «Страшного суда». На вершине скалы, откуда видна вся картина бедствия, стоит ветхозаветный пастырь. К нему прильнули перепуганные насмерть дети. А он в порыве отчаяния и гнева поднял своё лицо и руки к небу и грозит ему кулаком.

Картина написана не только с подъёмом, но и с истинным высоким артистизмом. В ней всё хорошо: и композиционное построение, и сдержанный суровый колорит, отвечающий сюжету, и скалы, и даже фигуры людей и животных. Но лучше всего, конечно, вода. Здесь Айвазовский проявил глубокие познания художника-мариниста, блеск и яркость воображения и виртуозность выполнения.

Ему удалось создать впечатление первозданного хаоса, в котором не понять, откуда надвигается опасность, где предстоит гибель, и всё живое, движимое инстинктом, стремится выбраться из потоков воды.

Эта картина на библейскую тему, хотя и была тогда же приобретена для Эрмитажа, пришлась не ко времени и до сих пор не оценена по достоинству. Она является не только выдающимся произведением Айвазовского, но и одним из ярких полотен русской живописи шестидесятых годов XIX века.

Работая над ней, Айвазовский испытывал подлинное творческое горение. Но как жизнелюб он не мог долго оставаться среди того хаоса, какой создал своим воображением, хаоса, в котором обречено на гибель всё живое. В том же письме в Петербург он дальше пишет: «Эта картина изображает самый потоп в самом разгаре. Будет и другая, когда Ной со всеми животными спускается с вершины Арарата при чудном восходе солнца, когда уже местами открылась из-под воды чудная природа. И эту вторую картину я надеюсь к 15-му генварю окончить».

Нам неизвестно, была ли написана тогда вторая картина, но в конце жизни он такую картину действительно написал.

Айвазовский был в расцвете сил. Он ясно сознавал, что в его творчестве созрело новое направление. Его влекло к созданию образов величественных, грандиозных, отражающих непобедимую мощь стихии.

Многие произведения Айвазовского привлекают необычайностью, неожиданностью содержания. Грохот падающих в море скал, залпы орудий, яростный вой ветра и удары волн, бушующая стихия, вспышки молнии среди ночной мглы и наряду с этим пламенеющие восходы и закаты солнца, поэтические лунные ночи на море — всё это были явления, изображения которых тогда сравнительно редко встречались в живописи. Они вызывают у зрителя напряжённое внимание и надолго запоминаются. Художника не привлекало обыденное состояние природы. Творческое воображение его было направлено на яркое отражение пафоса борьбы стихий, явлений грандиозных, захватывающих. И здесь он не знал соперников.

Искусство Айвазовского в основе своей патетично. Эта черта его дарования была в русском искусстве явлением исключительным. Недаром Паустовский как-то вскользь сказал: «Мы не любим пафос, очевидно, потому, что не умеем его выражать». Это утверждение в основе своей справедливо, хотя и в русской литературе были исключения: Гоголь, Достоевский, а в живописи — Айвазовский.

Искусство Айвазовского почти всегда выражает самые сильные чувства и яркие переживания. Это было свойственно его порывистой, непосредственной натуре. И он наделял этими качествами свои живописные образы.

И всё же, несмотря на искренность чувств, волновавших художника, патетика и пафос его искусства были не всем по душе. Но, вместе с тем, яркость, образность его произведений, их талантливость, выразительность и блеск покоряли настолько, что даже люди, которым претила шумная форма выражения чувств, примирялись с ней и признавали покоряющую силу Айвазовского. Так было с Крамским, со Стасовым и многими другими, кто без предубеждения относился и относится к искусству Айвазовского.

Айвазовский по-своему наблюдал природу и по-своему закреплял наблюдения. Он не писал, как позднее было принято, этюдов с натуры и не собирал таким образом подсобный «документальный» материал для творчества, а полностью полагался на свою исключительную зрительную память, рассчитывая на то, что всегда вызовет в своём воображении всё когда-то им виденное. Он говорил: «Удаление от местности, изображаемой на моей картине, заставляет лишь явственнее и живее выступать всем её подробностям в моём воображении... Вдохновлённый видом живописной местности, при эффектном освещении, либо каким-нибудь моментом бури, я сохраняю воспоминание о них многие годы... Моё воображение сильнее восприимчивости действительных впечатлений...»

Многие картины Айвазовского полны драматизма или трагизма. Буря, мрачный скалистый берег... Высокие волны гонят корабль на скалы. А на переднем плане шлюпка с группой моряков, борющихся с волнами. Двое сброшены в воду. Один из них уцепился за борт лодки, второй за обломки погибшего корабля. Вдали — ещё один корабль, терпящий бедствие... Самим колоритом картины — сгущённым, мрачным — художник также стре-

мится создать определённое настроение, а широкой шкалой тонов, от самого светлого — в небе, до густого, тёмного — на скалах, он передаёт состояние беспокойства, взволнованности, отвечающее всему строю картины.

Айвазовский часто изображает моряков после кораблекрушения и людей, спешащих к ним на помощь с берега, растерзанный волнами корабль, разорванные паруса и снасти которого треплет ураганный ветер; пишет крушение кораблей у крутых скал и в открытом море.

Следует отметить, что Айвазовский чаще, чем кто-либо другой из русских пейзажистов (Шишкин, Левитан, Куинджи), изображал человека среди природы. Люди на его картинах — не стаффаж, не бездушные фигуры, написанные для оживления. Они всегда живут, действуют, борются с морской стихией, их действия органически слиты с сюжетом картины. И хотя на многих картинах фигуры их малы по размеру, но написаны они выразительно, с глубоким знанием и мастерством.

Мастерски изображал Айвазовский тихое, штилевое море.

...Раннее утро. Вдали на горизонте — гряда розовых гор, из-за которых встаёт солнце. На переднем плане — большая лодка с группой рыбаков, дальше, у города, — парусный корабль. Ясный, голубой цвет картины усиливает состояние глубокого покоя, разлитого в природе. Чтобы ярче раскрыть свои замыслы, он вводит в пейзажные картины сюжетные рассказы.

Айвазовский живо откликнулся на события окружающей жизни. Это придавало жизненность его полотнам и возбуждало особый интерес к его искусству. Он реагировал и на крупные события общегосударственного масштаба и на сравнительно незначительные происшествия. Когда в Судакской долине разразился ураган с ливнем, после которого маленькая речка Суук-Су превратилась в бурный и грозный поток, он изображает это событие.

В 1853 году в Феодосии было затмение солнца. Это явление заинтересовало Айвазовского, и он в том же году, вероятно, сейчас же после события, пишет большую картину, на которой изобразил Феодосию во время затмения со стороны Карантина, с перспективой на Лысую гору. Картину эту он тогда же подарил Российскому географическому обществу, вице-президент которого адмирал Ф. П. Литке был близок ему по экспедиции 1845 года.

В том же 1853 году И. К. Айвазовский написал одну из наиболее выразительных картин — «Море» (закат солнца в Коктебельской бухте).

На своих полотнах Айвазовский изобразил все морские катастрофы, современником которых был. Такая отзывчивость художника расширяла круг тем и сюжетов, и его искусство делалось более доступным, жизненным, привлекало внимание самых широких слоёв общественности.

Всякую тему Айвазовский стремился использовать как предлог для морской живописи. Если он пишет картину «Приезд Екатерины II в Феодосию», то большую часть холста занимает изображение Феодосийской бухты, города, лежащего в кольце древних стен, морского прибоя, такого особенного в этом месте, с волнами, широко лежащими на песчаный берег. Если он пишет картину «Наполеон на острове Св. Елены», то и здесь сам сюжет картины является только предлогом для изображения восхода солнца над океаном. В «Гибели Помпеи» город тоже написан со стороны моря, по которому спешат корабли с людьми, ищущими спасения.

Изображая умиротворённую природу, Айвазовский любит писать рыбаков на берегу моря, спокойно перебирающих сети, или женщину с ребёнком, занятую пряжей.

Это стремление ввести в пейзажную картину рассказ наблюдается уже в самых ранних работах Айвазовского и проходит через всё его творчество. В его творчестве своеоб-



разно преломилось искусство художников-романтиков, почти всегда усиливавших драматизм положения своих персонажей введением пейзажного фона, соответствующего основному сюжетному содержанию картины. Айвазовский будто только изменил соотношение элементов, уделив основное внимание природе и придав человеческим фигурам подчинённое значение.

Стремление к рассказу, повествованию привело однажды Айвазовского к совершенно своеобразному замыслу. На одном, правда огромном, холсте он изобразил море при всех состояниях погоды, назвав картину — «От штиля к урагану».

В основу этого замысла было положено стремление символически изобразить жизненный путь человека. Но на этой картине фигурам людей уделено очень мало места. Они ли служат дополнением к безоблачно ясной погоде во время штиля, или борются со стихией, затерявшись в её безбрежных просторах.

Айвазовский писал не только марины. Среди его произведений немало сюжетных, тематических картин.

Это картины на мифологические, библейские и евангельские темы: «Встреча Венеры на Олимпе», «Путешествие Посейдона по морю», «Хождение Христа по водам», «Переход евреев через Чёрное море».

Иногда Айвазовский писал картины на жанровые темы: «Сбор фруктов в Крыму», «Возвращение со свадьбы», «Свадьба на Украине» и т. п.

Такое стремление наметилось в его искусстве с самых ранних лет творчества. Тогда оно выразилось в таких произведениях, как «Хаос», «Всемирный потоп», а во второй половине жизни — в таких, как виды Ялты, «Купание овец», «Ветряная мельница в степи», отражающих близкую ему жизнь и природу.

Пусть не покажется читателю, что жизнь Айвазовского была сплошным праздником или непрерывной цепью романтических приключений и удач. Пусть не покажется, что в то время так просто было сыну базарного старосты, мальчишке, пачкавшему самоварным углем заборы и прислуживавшему в кофейне, привлечь к себе внимание и достичь того, что перед ним, как по волшебству, открывались все двери. Это было далеко не так. Айвазовский познал в детстве нужду, в молодости чуть было жестоко не пострадал от царского произвола.

Его страшило, что так попусту гибли лучшие люди эпохи — Пушкин, Гоголь, Белинский, Шевченко, Иванов. Суровая школа жизни закалила его и сообщила всей деятельности волевою направленность, черты гуманности и готовность помочь людям в беде. Об этом красноречиво говорит содержание одного из писем, написанных Айвазовским какому-то влиятельному лицу, с просьбой заступиться за жителей соседней деревни, по неграмотности не возобновивших своевременно договор на аренду земли. В нём он писал: «Податели письма (крестьяне) деревни Джума-Эли едут с прошением к губернатору. В самом деле, поступили жестоко против них... “Губернских ведомостей” они не читают и вдруг узнают, что аренда осталась за каким-то феоdosийцем, который, вероятно, будет душить их немилосердно, а их 110 дворов. Спасите этих несчастных...».

Доброе отношение Айвазовского к людям в нужде отразилось в том, что он всегда весь сбор с выставок своих картин передавал, как говорили тогда, «на благотворительные цели». Организатор выставок И. К. Айвазовского А. Е. Мазиров в статье об Айвазовском писал: «Его многочисленные выставки, которых он устроил на своём веку более пятидесяти (на самом деле их было 125 — *Н. Б.*), дали около 70 000 рублей сбора, которому он всегда давал благотворительное назначение». Касса помощи нуждающимся художникам-академистам только от двух выставок картин Айвазовского получила 3000 рублей. А таких выставок в академии было много.

Отзывчивость Айвазовского на всякое полезное начинание очень хорошо выражена в письме П. П. Чистякова к В. Л. Поленову:

«Я член общества выставок, странного общества, но хорошего в будущем... О подробностях не пишу. Скажу только, что общество это свободное, широкое, не связывающее искусство ни с чем. Дай бог успехов ему. Если бы Вы вздумали порадеть этой цели, то поставьте с Ильёй Ефимовичем [Репиным] вместе что-либо на выставку... впрочем, Ваша воля, во всяком случае, от Комитета Вы получите бумажку.

Айвазовский, приглашённый в это общество, с великой благодарностью вступил и уже открывает выставку в пользу общества. Есть у него идея выстроить в Крыму павильон художников, тоже от имени общества. Вот видите, какой славный юноша появился. И главное, с буквы “А” началось».

Айвазовский не только «с великой благодарностью» откликнулся на хорошее дело, он сразу же начал действовать, послал не одну картину, чтобы быть зачисленным в члены общества, организовал выставку своих картин в пользу общества, предложил построить в Крыму павильон для художников.

Иван Константинович всегда отличался прозорливостью, отзывчивостью и вместе с тем практицизмом. Очень характерный случай из жизни Айвазовского сообщила нам Т. А. Листова: «У друга Айвазовского, архитектора Монигетти, в Ливадии предстояли крупные строительные работы, для которых нужны были в большом количестве специалисты — мраморщики, скульпторы, резчики по камню, лепщики и другие рабочие, которых, как он знал, в Ялте не было. Надо было преодолеть большие затруднения: подрядить их в Петербурге и доставить из Петербурга в Ялту.

Монигетти был очень озабочен, но когда узнал об этом Айвазовский — он будто обрадовался. Откуда-то ему было известно, что на окраинах Одессы большим табором в ужасных условиях, без всяких средств к существованию ютились выписанные Воронцовым итальянские рабочие. В надежде на крупные заработки, обещанные графом Воронцовым, приехали они морем в Россию с жёнами, детьми, целыми семьями и, обманутые им, без знания русского языка и без средств для того, чтобы выехать обратно на родину, влачили нищенское существование. Не задерживаясь в Петербурге, Монигетти отправился в Одессу и действительно нашёл своих сородичей в ужасном состоянии. Со слезами на глазах они выслушали И. А. Монигетти, прося его дать им работу».

Айвазовский был рад тому, что удалось вырвать из нужды большую группу близких к его профессии рабочих и легко разрешить очень волновавшие его друга заботы.

По окончании работ в Ливадии эти же мастеровые строили дворцовый флигель «Эриклик», а потом работали на строительстве в окрестностях Ялты и в самой Ялте. Большинство из них не пожелали вернуться в Италию, обзавелись своим хозяйством, развели виноградники и навсегда поселились в Ялте.

И кто знает, может быть, и сейчас в Ялте живы потомки тех мастеров, которых в трудную минуту выручил из беды Айвазовский.

Айвазовский довольно часто бывал в Ялте. Там жила его старшая дочь Елена Ивановна (в замужестве Латри). В 1885 году, сообщая в Академию художеств о своих планах, И. К. Айвазовский пишет о том, что он приступил к постройке в Ялте дома для старшей дочери, причём «третью часть дома намерен устроить с художественной целью... Внутри будет картинная галерея со светом сверху, затем большая мастерская и несколько комнат. Всё это вместе составит художественный павильон... для выставки картин всех наших молодых художников, а также будет построена и мастерская для приезжающих художников... Недавно я был в Ялте, и, при мне уже закладка этого здания состоялась. Разумеется,

он не будет в таких размерах, как в Феодосии, но будет весьма изящен наружно и [иметь] художественные удобства внутри...»

Т. А. Листова сообщила, что Айвазовского вместе с архитектором Монигетти иногда приглашали в Ливадию и Алупку для праздничного оформления дворцов и постановок «живых картин». Организовывались они в духе нарядных зрелищных постановок петербургских театров тридцатых годов прошлого века — с полётами ангелов по ночному звёздному небу (под чтение стихов Лермонтова «По небу полуночи ангел летел...»), иногда это были целые сёрали с бьющими фонтанами и одалисками на фоне феерических декораций и т. п.

В бывшем кабинете Воронцова перед Великой Отечественной войной висела довольно большая картина, написанная Айвазовским, изображающая Алупкинский дворец в праздничной иллюминации на фоне ночного неба и синих скал Ай-Петри.

Видимо, в память о пребывании Айвазовского в Алупке одна большая скала у моря, неподалёку от Воронцовского дворца, именуется скалой Айвазовского.

Когда Айвазовский строил в Феодосии здание картинной галереи, он оборудовал в нём сцену, мечтая о постановках подобных тем, какие видел в юности в Петербурге. Задником сцены служила огромная картина «Неаполитанский залив», написанная Айвазовским. На её фоне в галерее ставились «живые картины».

В «Автобиографии» Айвазовский так рассказывает о плане театра в галерее: «За Неаполем у меня последует Венеция с искусственными водами каналов и движущимися по ней гондолами. Потом хочу написать панорамический вид Москвы, может быть, и Петербурга, Константинополя и других городов.

Кроме того, желал бы изобразить в движущихся живых картинах Наваринскую битву, подвиг капитана Казарского на бриге “Меркурий”... Корабли с распущенными парусами будут маневрировать на кипящих волнах, по небу понесутся тучи, все эффекты освещения будут приспособлены для возможной верности живой природе...»

В молодости Айвазовский очень любил зрелища на сценах петербургских театров. Своим юношеским увлечениям он остался верен до старости, перенеся в Феодосию, Ливадию и Алупку все эффекты петербургских постановок тридцатых годов.

Феодосия — древний город. Здесь сохранились крепостные стены и башни, древние церкви и мечети XIV – XVII вв. Но памятников более древних культур и античной эпохи на территории Феодосии долгое время не было обнаружено, хотя исторические документы ясно говорят о том, что здесь в V – IV вв. до н. э. стоял большой, богатый греческий город, который вёл обширную торговлю с Афинами. Среди русских археологов и учёных длительное время шёл спор: где же находилась античная Феодосия. Айвазовский не мог остаться в стороне от этого спора. Он обратился в Министерство уделов с просьбой разрешить ему проводить археологические раскопки. Получив так называемый «открытый лист», он летом 1853 года приступил к большим работам. В окрестностях Феодосии Айвазовский раскопал 80 курганов. Находки в одном из них по художественно-научному значению превзошли все ожидания. В курганном погребении на мысе Ильи было найдено большое количество ювелирных золотых украшений тончайшей работы, выполненных античными мастерами IV века до н. э. — времени расцвета античного искусства. Эти находки — золотые серьги, ожерелья, кольца — являются одним из наиболее замечательных изделий античных мастеров в особой кладовой Государственного Эрмитажа.

«Я в восхищении от Феодосии», — писал Айвазовский в Петербург.

В это время русские корабли под командованием П. С. Нахимова разгромили турецкий флот и крепость Синоп.

Понимая всю важность этого события, Айвазовский, оставив все работы, отправился в Севастополь, чтобы узнать от участников боя обстоятельства, сопутствовавшие ему.

Начиналась Крымская война. П. С. Нахимов, командовавший в то время русской эскадрой, обнаружил в Синопской бухте турецкий флот и решил дать бой. 18 ноября 1853 года русские корабли вышли на синопский рейд и были обстреляны турецкими кораблями и береговыми батареями. Они сблизилась с кораблями противника и завязали бой с самой близкой дистанции. Турецкая эскадра и береговые батареи были уничтожены. Спасся бегством только один (английский) быстроходный корабль «Таиф».

В донесении о бое Нахимов писал: «Нельзя было налюбоваться прекрасными и хладнокровно рассчитанными действиями корабля “Париж”, — я приказал изъявить ему свою благодарность во время сражения, но не на чем было поднять сигнал: все фалы были перебиты».

Тщательно изучив обстоятельства этого боя по рассказам его участников, Айвазовский написал одну, затем вторую картину.

Три картины посвятил художник бою русского фрегата «Владимир» под командованием капитан-лейтенанта Г. Н. Бутакова с турецким фрегатом «Первас-Бахри», в котором русский корабль одержал блестящую победу. Картины эти называются «Начало боя парохода “Владимир” с турецким пароходом “Первас-Бахри”», «Конец боя пароходов» и «Приход “Первас-Бахри” на буксире в Севастополь».

Вообще севастопольская эпопея занимает в творчестве Айвазовского совершенно особое место.

Он написал много интересных картин, посвящённых обороне Севастополя. Среди них такие, как «Осада Севастополя», «Переход русских войск на Северную сторону», «Взятие Севастополя». Первая находится в Феодосийской галерее, вторая — в Севастопольском военно-историческом музее и третья — в музее Метехи в Тбилиси.

В 1854 году Айвазовский пишет огромную картину «Осада (бомбардирование) Севастополя» и дарит её севастопольскому музею. Написана она под непосредственным впечатлением от посещения художником осаждённого города.

На этой картине с документальной точностью изображена панорама Севастополя от Северной стороны до Херсонесского маяка и открытое море. Ясно видны наиболее крупные дома, береговые батареи, Корабельная слободка.

...За городом, на холмах идёт бой. Горизонт закрыт клубами дыма. Английская эскадра стоит у Херсонесского маяка. На переднем плане, на Северной стороне, — группа пленных французов под конвоем казаков. Город освещён лучами заходящего солнца. Светлое небо — в лёгких облаках. Стремясь усилить впечатление грозной битвы, художник изображает её в тихий, ясный летний вечер.

На многих картинах Айвазовского можно видеть боевые парусные корабли. Но плавать на них ему не довелось. Когда в 1854 году он прибыл в осаждённый Севастополь, то увидел над водой только верхушки мачт многих кораблей Черноморского флота, преградивших своими корпусами вход в Севастопольскую бухту вражескому флоту. Этот вид он запечатлел в картине «Осада Севастополя».

Севастопольской обороне посвящены также картины «Адмирал Нахимов на бастионе Малахова кургана, где был поражён неприятельской пулей» и «Место, где был смертельно ранен адмирал Корнилов» (находится в Феодосийской галерее). На второй изображена широкая панорама Севастополя, открывающаяся с Малахова кургана. На первом плане виден своеобразный памятник — крест, выложенный из ядер на месте смертельного ранения В. А. Корнилова. У памятника — два ветерана обороны Севастополя. Они пришли поклониться священному для них месту. Далеко за морем заходит солнце. Последние лучи его золотят отдельные дома города, уже покрытого вечерней дымкой.

После посещения осаждённого Севастополя Айвазовский написал ряд картин, которые неоднократно экспонировались на различных выставках. Сбор с них поступал на различные благотворительные цели.

Пять картин были выставлены в Симферополе в пользу раненых воинов и их семейств; в Севастополе — в зале Благородного собрания; в Петергофе — на даче И. А. Лазарева и в Петербурге в доме Министерства внутренних дел — в пользу «Женского комитета для воспомоществования недостаточным семействам воинов, назначенных для защиты столицы и прибалтийских берегов».

Вот что пишет в своём письме о выставке в Севастополе один из моряков-воинов мичман Иванов:

«Сегодня второй день, как Айвазовский открыл выставку своих картин: двух видов Синопской битвы, двух видов битв “Первас-Бахри” с “Владимиром” и пятый — вход “Владимира” с “Первас-Бахри” на буксире под парами в Севастополь. Перед этими картинами постоянно куча народа, в особенности из офицерства. Первая картина представляет начало (Синопского) сражения днём. Некоторые суда неприятельские только начали гореть, другие выброшены и, наконец, один фрегат взорван. “Картина чрезвычайно верно сделана”, — это сказал Нахимов — герой Синопа.

Вторая представляет пожар в городе и судов на рейде ночью. Эта картина так поражает, что трудно оторваться от неё. Флот наш стоит на том же месте, где только сражались. И пароход только что собирается выводить некоторые корабли сквозь линии.

Эту картину можно упрекнуть только в том, что в ней уж слишком много эффекта. Отблеск зарева пожара по борту кораблей и ранготу — неподражаемо хорош!.. три картины (изображающие бой с “Первас-Бахри”) полагаю в 1,5 аршина, а первые (Синопский бой) — огромного размера. Сам Айвазовский постоянно там и, вслушиваясь в толки, исправляет свои ошибки».

Айвазовский внимательно относился к замечаниям моряков. Журнал «Москвитянин» писал по этому поводу: «Свои картины, посвящённые подвигу Бутакова, и «Синопский бой» Айвазовский возил в Севастополь для представления на суд... морякам, участвовавшим в делах, которые он выбрал предметом для этих картин».

Тесно связаны с севастопольской эпопеей картины «Буря под Евпаторией» и «Буря под Балаклавой».

2 ноября 1855 года под Балаклавой разразилась сильная буря. Корабли английского флота не могли зайти в тесную балаклавскую бухту, стояли у берега под крутыми, почти отвесно спускающимися скалами. Налетевший шторм сорвал их с якорей и разбил о скалы. Так погиб английский флот, стоявший у Балаклавой, а вместе с ним и корабль «Чёрный принц», легенда о котором жива до наших дней.

В эти дни Айвазовский жил в Харькове. Когда были получены сведения о буре, он написал картину, изображающую гибель английского флота под Балаклавой, и картину «Буря под Евпаторией».

Война 1853 – 1856 годов ещё больше сблизил Айвазовского с военно-морским флотом. На своих полотнах он прославляет подвиги военных кораблей в операциях тех лет.

Отношение русских моряков к художнику ярко отразилось в следующем эпизоде. 13 ноября 1893 года во время посещения Тулона русской эскадрой Тулонский лицей преподнёс русскому морскому корпусу художественную бронзу, изображающую французского моряка в походной форме. По этому поводу вице-адмирал Арсеньев писал: «Этот драгоценный подарок был принят с чувством живой признательности и установлен в зале Совета морского корпуса, где он будет свято храниться как воспоминание о великой эпохе в истории наших двух стран, когда симпатия, всегда существовавшая между Францией и Россией, была торжественно признана и объявлена всему миру.

Офицеры, преподаватели и ученики морского корпуса, глубоко тронутые этим очаровательным и дружеским вниманием, в свою очередь захотели поднести Тулонскому лицу (подготовительной школе и морской школе) подарок в знак признательности и симпатии к Тулонскому лицу, французскому флоту и Вашей великой и прекрасной стране, и мы решили, что самым подходящим будет картина, изображающая морской бой при Наварине, где французская и русская эскадры сражались как союзники.

Эту картину, написанную нашим знаменитым художником-маринистом профессором Айвазовским, мы посылаем с просьбой принять её для Тулонского лица в знак благодарности и любви к лицу и Франции, а также в память дружеских чувств, соединяющих две наши страны...»<sup>1</sup>

Эта картина была выбрана для подарка не только потому, что на ней был изображён Наваринский бой, а конечно, и потому, что Айвазовского любили и глубоко уважали на флоте. Для торжественного случая в ознаменование укрепления франко-русской дружбы лучшим, наиболее отвечающим важности момента подарком моряки избрали картину своего художника И. К. Айвазовского.

Батальные картины занимают значительное место в творчестве Айвазовского. Он действительно был летописцем и певцом русской морской славы. Это неоднократно отмечали и командиры кораблей, со многими из которых Айвазовский был близок, и высшее морское командование флота.

Батальные картины Айвазовского не только правдиво изображали морские битвы. Айвазовскому как патриоту были близки и дороги русские моряки. Изображая морские сражения, он сам любовался живописными образами, возникавшими на холсте, и это порождало патетическое звучание многих его батальных полотен.

Вспомним хотя бы картину «Чесменский бой». В ночь на 26 июня 1770 года корабли Балтийского флота, прибывшие в Средиземное море, вошли в Чесменскую бухту, где стоял турецкий флот, и завязали с ним бой. Одному из русских брандеров под командой лейтенанта Ильина удалось сцепиться с турецким кораблём, зажечь его и создать очаг пожара, который вскоре распространился на другие корабли. В результате сражения почти весь турецкий флот был уничтожен. Адмирал Свиридов писал в Адмиралтейств-коллегию: «Честь Всероссийскому флоту! С 25 на 26 неприятельский военный флот атаковали, разбили, разломали, сожгли, на небо пустили, в пепел обратили... а сами стали быть над всем Архипелагом... господствующими».

Картина Айвазовского «Чесменский бой» при первом взгляде может показаться изображением какого-то грандиозного фейерверка — так она мажорна по красочной гамме и так разрешена композиционно. И только при близком рассмотрении начинает раскрываться сюжет картины. Возможно, что Айвазовский не знал о донесении Свиридова Адмиралтейству, но картина его как будто является живописным воплощением донесения адмирала Свиридова.

На картине изображён взрыв турецкого корабля в глубине бухты. В воздух со столбом огня летят обломки мачт, палубы; корабль превращён в огромный костёр. Рядом в огне ещё несколько кораблей. Отблеском пламени освещены дома города, лежащего на склонах холма. На переднем плане справа — большой корабль, к которому, салютуя, подходит шлюпка с командой Ильина. Слева — обломки тонущего корабля, за который цепляются гибнущие турецкие матросы.

Холодные тона ночного неба подчёркивают яркость огненного колорита картины и усиливают его богатство и разнообразие. Луна, проглянувшая сквозь облака, кажется бледным пятном и едва отражается в водах залива.

---

<sup>1</sup> Письмо вице-адмирала Арсеньева было полностью опубликовано в журнале «Parti Nationale» 3 октября 1896 года.



Так изобразил Айвазовский одну из самых замечательных побед русского флота.

Известны два варианта картины «Чесменский бой». Один из них находится в Феодосийской картинной галерее, второй — в Военно-морском училище имени М. В. Фрунзе в Ленинграде.

В русской батальной маринистической живописи Айвазовскому принадлежит первое место как по количеству картин, так и по высокому качеству их выполнения.

К циклу батальных полотен Айвазовского примыкает ряд картин, изображающих отдельные эпизоды из освободительной борьбы малых народов. Особенно широко отражена в живописи Айвазовского борьба греческого народа. С детства он помнил рассказы о подвигах народных героев в 1825 году.

В 1867 году опять вспыхнуло восстание на острове Крит, населённом греками, находившемся в вассальном владении султана. Русская средиземноморская эскадра перевозила семьи восставших с острова в греческие порты, спасая их от расправы янычар. Айвазовский глубоко сочувствовал критским повстанцам. Их борьбе, длившейся десятилетия, он посвятил ряд произведений. Картины были первоначально выставлены в Одессе, затем в залах Академии художеств в Петербурге. Они произвели глубокое впечатление на зрителей. Все денежные средства, поступившие от выставок картин, Айвазовский отправил в помощь жителям острова Крит.

Айвазовский болезненно переживал события в турецкой Армении, где в 1895 году янычары безжалостно уничтожали армянский народ. Толпы беженцев из Турции хлынули в Россию. Часть из них попала в Феодосию; здесь, в доме Айвазовского, им было предоставлено временное убежище.

Айвазовский был натурой сложной, но развитие его вкусов и симпатий смолоду шло в одном русле. Он не знал творческой неудовлетворённости, длительных мучительных поисков, колебаний. Процесс становления его таланта протекал удивительно чётко, без каких-либо отклонений, вызванных посторонними влияниями. Это было результатом цельности, ясности мировосприятия художника.

У него, как говорится в народе, была светлая голова. Всё это способствовало раннему расцвету его дарования.

Творчество Брюллова в своё время оставило след на мастерстве и даже на методе работы Айвазовского. В характере их дарования было много родственного. Они работали в одну эпоху, и поэтому естественна общность их взглядов на задачи искусства и даже на творческий процесс. Это была органическая близость двух выдающихся мастеров, работавших в разных жанрах искусства.

Айвазовский был художником-поэтом, артистом. Он точно ощущал разницу между поэтическим отношением к творчеству, поэтическим претворением действительности и бездушно-ремесленным, лишённым мысли и чувства воплощением её в живописи.

Не случайно ещё в молодости в одном из писем Айвазовский назвал себя артистом: «Я, как артист, в восхищении...» Он искал для выражения своих чувств слова, наиболее точно отражающие его восторженное состояние, и назвал себя артистом, человеком повышенной эмоциональности. Он ясно сознавал высокий смысл слов — творчество, вдохновение и эти понятия сохранил на всю жизнь.

Айвазовский был натурой непосредственной, живой, активной, легко загорающейся от едва мелькнувшей мысли. И в своём творчестве, и в повседневном быту он был юношески нетерпелив и скор на осуществление своих замыслов. Это была одна из особенностей его натуры, сохранившаяся до глубокой старости. Она придала его искусству драго-

ценные свойства — живость и непосредственность, каких часто недостаёт и молодым художникам.

И всё это как-то счастливо сочеталось с тем, что в процессе творчества Айвазовский был нетороплив. Он всегда доводил свои работы до высокого уровня законченности. Мы не только не знаем незавершённых произведений Айвазовского (за исключением последней картины, работу над которой прервала внезапная смерть художника), он почти не переделывал свои картины в процессе работы. Творческий процесс происходил у Айвазовского удивительно ровно как в молодости, так и в глубокой старости. С ясным сознанием цели он уверенно шёл по пути разрешения иногда очень сложных живописных задач. Даже в старости он стремился к созданию картин грандиозных, отражающих морскую стихию в момент наивысшего напряжения её мощи.

Это его стремление очень полно отразилось в картине «Обвал скалы», написанной в 1883 году. Толчком к её созданию послужили, возможно, подобного рода обвалы на Южном берегу Крыма. На картине изображена скала, разрушенная волнами бушующего моря. Небо покрыто грозowymi тучами. От поднятого высоко горизонта к переднему краю гряда за грядою идут волны. Слева они разбиваются о крутой скалистый берег и, обессиленные, стремительными потоками сбегают по расщелинам скал обратно в море. На переднем плане большие волны подмыли основание скалы, и она падает в море. Яростному натиску волн противопоставлены гранитные глыбы. Этим создаются общее динамическое напряжение и тревога, ещё усиливающаяся сиротливо кружащими над обвалом птицами, вспугнутыми со своих гнёзд.

Падающая скала является не только сюжетным, но и цветовым центром картины. По ней скользнул солнечный луч и окрасил её в горячий, коричнево-бурый цвет, тонко гармонирующий с лёгкой зеленоватой окраской волн, окружающих скалу, и с холодным свинцово-синим небом.

Айвазовский нарисовал не только то, что он мог видеть в природе — обвал скалы, но усилил впечатление от него, изобразив бурное море, грозное небо, драматизировал события, придав ему патетическое звучание. Обыденный случай в природе, творчески осмысленный художником, приобрёл в картине черты и значимость геологической катастрофы.

С большим мастерством выполнено фактурное построение картины. Оно усиливает изобразительную силу живописи и пластичность форм. Небо и дальний план картины написаны лёгкими ударами кисти, передающими неопределённость форм разорванным ураганом ветром туч и едва намеченных в глубине картины гребней волн. Чем ближе к переднему плану, тем пастознее становится красочный слой. Гребни волн на переднем плане написаны сочной кистью, а падающая скала вылеплена плотным слоем краски, чётко рисующей её грани.

Эта картина представляет большой интерес не только по своим высоким живописным достоинствам, но и потому, что она ярко отражает душевное состояние художника, влюблённого в стихию, всю жизнь прославлявшего её неукротимую, всепокрушающую силу.

В картине слышен призывный крик и полный романтического пафоса боевой клич горьковского Буревестника: «Пусть сильнее грянет буря!».

Айвазовский сам отметил эту картину, как большую удачу. Он повесил её, несмотря на большие размеры, в гостиной среди очень немногих своих картин.

Творчество Айвазовского впитало традиции старых русских и западных мастеров. Однако вместе с этим в нём ярко выражены черты авторского новаторства. Об этом очень убедительно свидетельствует одна из картин, в которой, видимо, сказались также и музыкальность живописных образов Айвазовского.

В 1866 году он послал в Париж на Всемирную выставку картину, носящую совершенно необычное название — «Лунный свет». На картине, конечно, было что-то изображено, помимо эффекта лунного света, но высокое мастерство, иллюзорность эффекта, видимо, сами по себе были настолько сильны и впечатляющи, что Айвазовский нашёл возможным дать такое название своей картине, какое в те годы было совершенно необычным в русской пейзажной живописи.

Кто знает, не была ли эта картина написана под впечатлением бетховенской «Лунной сонаты», и не отражает ли этот необычайный для своего времени замысел глубокую слитность живописных и музыкальных образов в творчестве Айвазовского?

Такое предположение кажется вполне правдоподобным. Среди картин его есть такие, в которых настолько полно передана иллюзия лунного сияния над ночным морем, в них всё так пронизано лунным светом, будто сам воздух соткан из его лучей.

Айвазовский глубоко чувствовал и мастерски изображал широкие просторы моря и высокого неба. Он воспринимал их в движении, в бесконечной изменчивости форм: то в виде ласковых спокойных штилей, то в образе грозной, стихийной, всеокрушающей силы. Ему были понятны и доступны скрытые ритмы морской волны, он чутьём художника постигал их и с неподражаемой правдой умел передать в образах увлекательных и поэтических.

С не меньшим совершенством, чем морскую стихию, писал Айвазовский и воздушный океан. В построении своих марин он уделял много внимания небу, часто строя композицию картин с очень низким горизонтом; самым членением холста он как бы фиксировал внимание зрителя на большой плоскости, занятой изображением неба.

С тонким мастерством писал он высокое сияющее полуденное небо с лёгкими, тающими в воздухе облаками или пламенеющее золотом или пурпуром в предзакатный час летнего вечера; оно создаёт в его картинах впечатление щедрого богатства природы.

Ещё чаще изображал Айвазовский грозное небо, покрытое мрачными, мчащимися в ураганном беге чёрными тучами.

Он тонко чувствовал движение воздушных масс, разнообразие и красоту облаков и туч, их стремительное движение или тихое сияние на горизонте.

Неповторимо небо в ночных маринах Айвазовского. «Лунная ночь на море», «Восход луны» — эта тема проходит через всё его творчество. Эффекты лунного света, саму луну, окружённую лёгкими прозрачными облаками или проглядывающую сквозь разорванные ветром тучи, он умел писать с изумительной точностью.

Но не только в этом сила искусства Айвазовского. Его ночная природа — это самое поэтическое изображение её в живописи. Художник с предельной правдивостью передаёт внешнее видимое состояние природы — искрящийся блеск луны на лёгкой зыби или ослепительно сияющую «лунную дорожку» на штилевом море; но, что важнее, он какими-то неуловимыми средствами умел передать и в этих, самых «тихих» картинах и грандиозные перспективы необъятных далей, и ощущение ночного покоя, усиленного едва уловимыми шорохами набегающей сонной волны. В этих картинах проявилась музыкальная одарённость Айвазовского.

Айвазовский был маринистом по призванию, но изредка он писал картины и других жанров.

Он первым изобразил раздолье крымских и украинских степей, писал картины на Печерском, у Днепра, у степных трактов, на которых не раз бывал по пути из Феодосии в Петербург.

Работал Айвазовский и в портретном жанре. Правда, в этой области его интересы были ограничены — он писал по преимуществу близких ему людей или автопортреты (во второй половине жизни).

В портретах, написанных обычно в один сеанс, несмотря на их незавершённость, всегда виден острый глаз большого художника, легко и без напряжения передающего характерные черты человека. Среди них особый интерес представляет большая группа портретов А. С. Пушкина, написанных главным образом в конце жизни. Большая часть этих произведений, в сущности, не является портретами в общепринятом понимании. Для Айвазовского Пушкин был неотделим от Крыма, и потому изображение его Айвазовский соединил с изображением крымской природы, причём часто пейзажная часть на картине занимала основное место, а фигура поэта была как бы дополнением к пейзажу.

Так написаны картины «Пушкин у гурзуфских скал», «А. С. Пушкин с М. Раевской на берегу моря», «А. С. Пушкин на вершине Ай-Петри», в которых Пушкин изображён на широком фоне южного побережья Крыма.

Картину «Прощание Пушкина с Чёрным морем» Айвазовский написал вместе с Репиным в 1887 году. Картина эта была передана в дар «русским драматическим артистам имп. С.-Петербургских театров». По поводу работы над картиной И. Е. Репин писал: «...и главный труд и инициатива этой картины принадлежат Айвазовскому. Дивное море написал Айвазовский... и я удостоился намалевать там фигурку». И. Е. Репин явно поскромничал. Эта большая картина является, быть может, лучшим и наиболее ярким образом Пушкина среди всех работ, посвящённых великому поэту. Сейчас она принадлежит Литературному музею СССР и экспонируется на Пушкинской выставке в Эрмитаже.

Хотя большую часть своей жизни Айвазовский прожил в Феодосии, он был знаком со многими выдающимися людьми своего времени, поддерживал с ними связь, а с некоторыми из них был близок.

Ещё в ученические годы он был представлен А. С. Пушкину. Это была его единственная встреча с поэтом, но поэзия Пушкина оставила глубокий след в искусстве Айвазовского. Более чем кому-либо из современников Пушкина Айвазовскому был близок, понятен и дорог поэтический образ Крыма — волшебного края, воспетого великим поэтом. Это была родная ему природа, близкая ему морская стихия.

Вспоминая о встрече с Пушкиным, Айвазовский писал: «С тех пор и без того любимый мною поэт сделался предметом моих дум, вдохновений и длинных бесед и расспросов о нём. И теперь, на склоне лет, я работаю над новым громадным полотном, сюжетом для которого служит всё тот же великий вдохновитель художников... Эта картина изображает "Восход солнца с вершины Ай-Петри, откуда Пушкин любит им"».

Айвазовский не смог воспользоваться приглашением Пушкина и посетить его, так как встретились они незадолго до гибели поэта. Но и много лет спустя Айвазовский поддерживает знакомство с семьёй поэта. В знак привязанности он преподнёс Наталье Николаевне картину «Лунная ночь у взморья» со следующей надписью: «Наталье Николаевне Ланской от Айвазовского. 1-го января 1847 года, С.-Петербург».

В русской живописи нет другого художника, творчество которого было бы так тесно связано с образами, созданными Пушкиным.

В свой приезд в Крым А. С. Пушкин писал: «Между тем корабль остановился в виду Юрзуфа. Проснувшись, я увидел картину пленительную: разноцветные горы сияли, плоские кровли хижин татарских казались ульями, прилепленными к горам: тополи, как зелёные колонны, стройно возвышались между ними, справа огромный Аю-Даг... и кругом это синее чистое небо, и светлое море, и блеск, и воздух полуденный...»

Как близка, родственна эта картина тем образам, какие много раз воплощал Айвазовский! Эти строки можно считать программными для многих произведений Айвазовского.

В Крыму Пушкин пробыл всего три недели, проездом, и природа Крыма нашла своё отражение в немногих его строфах. Но эти жемчужины пушкинской поэзии своим блеском осветили творчество Айвазовского на многие десятилетия, и всё лучшее, что создано им в первую половину творческого пути, близко и созвучно поэзии Пушкина.

Будучи одним из ярких представителей русского романтического направления, художником, донесшим до рубежа XX века заветы К. Брюллова, Айвазовский, начиная с шестидесятых-семидесятых годов, становится на путь реалистического искусства и в лучших своих картинах достигает таких вершин, до каких не поднялся ни один из маринистов его времени.

В шестидесятых годах прошлого века в русском изобразительном искусстве зарождается и вскоре становится основным новое направление в живописи. Впервые во всём мировом искусстве с небывалой до того остротой ставится вопрос об идейной направленности искусства, об его прогрессивной общественной роли.

Реалистическое направление в искусстве возглавили художники-передвижники. То, что незаметно накапливалось в творчестве первых художников-реалистов Венецианова, Федотова и других, позднее под влиянием прогрессивных идей Белинского, Добролюбова и Чернышевского вылилось в совершенно новое направление в живописи, известное под названием критического реализма.

Русская живопись, вместе с литературой, стала проводником передовых освободительных идей. Перов, Неврев, Пукирев, Прянишников горячо откликнулись на волнующие социальные вопросы своего времени. Сюжеты их картин затрагивают вопросы социального неравенства, обличая и бичуя несправедливость существующего строя. Вершин своих русское реалистическое искусство достигло в творчестве Репина и Сурикова.

Наряду с этим изменила ход своего развития и русская пейзажная живопись. Саврасов, Васильев, Шишкин, а позднее Левитан внесли совершенно новое в изображение родной природы, создав школу русского национального пейзажа, близкого и понятного народу. Их не привлекала нарядная, пёстрая красота природы заморских стран. Они правдиво передали знакомые всем обыденные картины родной природы, и в этом их громадная заслуга.

По новому пути пошли и маринисты Лагорио, Боголюбов, Судковский. Но ни один из них не был так богато от природы одарён, как Айвазовский, никому из них не удалось подняться до того уровня, какого достиг он в лучших своих вещах.

Не проводя чёткого разграничения, творчество Айвазовского принято расчленять на два периода: ранний — с рубежом в 60–70-х годах и поздний — 70–90-е годы. Причём некоторые искусствоведы совершенно необоснованно отдают предпочтение раннему периоду творчества Айвазовского.

Айвазовский работал 63 года. Его искусство прошло огромный путь и, естественно, претерпевало значительные изменения не только с чисто формальной стороны, со стороны живописной. С каждым годом оно совершенствовалось, крепло, обогащалось и, что особенно важно, приобретало всё более ярко выраженные реалистические черты. Лучшие свои реалистические работы Айвазовский написал как раз во второй половине жизни («Чёрное море» — в 1881 г., «Среди волн» — в 1892 г.).

Наряду с этим нельзя не отметить, что наибольшее количество неудачных работ Айвазовского (а они были у него) также падает на вторую половину жизни. Объяснить это можно тем, что во второй половине жизни широкие замыслы художника не всегда претворялись в жизнь. В это время Айвазовский всё чаще пишет картины огромных размеров, что было в явном противоречии с импровизационным методом, каким они написаны.

Кроме того, во второй половине жизни Айвазовский всё чаще пишет картины не свойственного ему жанра, например: «Возвращение со свадьбы», «Данте указывает художнику на необыкновенные облака», «Сон императрицы», «Встреча Венеры на Олимпе» и т. п.

Слабые работы появлялись ещё и потому, что Айвазовский иногда повторяет самого себя. А так как его искусство повышено эмоционально, то при повторениях притуплялась, естественно, именно эта сторона его произведений, и в результате получались картины пониженного качества.

В характере Айвазовского, в его отношении к искусству была своеобразная черта. Он был глубоко убеждён, что самая лучшая его картина — это последняя, над которой он сейчас работает. Поэтому он выставлял всё, что выходило из-под его кисти, и в результате на выставки попадали работы, которые не показал бы ни один художник. А он не только показывал их в Петербурге, но и посылал иногда за границу.

И всё ж большое количество его работ второй половины творчества и по замыслу, и по прекрасному живописному воплощению нисколько не уступает, а иногда и превосходит всё, что сделано им в молодости.

В начале девяностых годов, в связи с постройкой Феодосийского порта и железной дороги Джанкой — Феодосия, за сооружение которых выступал Айвазовский, раздалась голоса против его общественной деятельности.

Ввиду того, что до наших дней вопрос этот недостаточно освещён, надо коротко рассказать об истории сооружения порта, связанной с его именем.

В восьмидесятых годах был поднят вопрос о постройке в Севастополе торгового порта. Проекты были рассмотрены и утверждены. Осуществление их ставило Феодосию под угрозу полного запустения, так как и тот незначительный вывоз, который осуществлялся через Феодосийский порт, прекратился бы. Айвазовский, естественно, не мог с этим примириться и выдвинул предложение построить торговый порт в Феодосии. Многие отнеслись к этому скептически. Строительство порта в Севастополе казалось более заманчивым, более перспективным. Первоначально и общественность, и ведомство, которое ведало постройкой портов, не придавали большого значения предложению Айвазовского. Сам же художник был уверен в преимуществах феодосийского варианта. Когда же вопрос был решён в пользу Севастополя, Айвазовский поехал в Петербург и добился в Морском министерстве пересмотра его. Началось строительство порта в Феодосии.

Но противники феодосийского проекта не унялись. Очень хорошо отражены взволнованность и беспокойство Айвазовского о судьбе своего детища в одном из его писем А. С. Суворину:

«Феодосия, 20-го сентября 1898 года.

Многоуважаемый Алексей Сергеевич!

Пишу два слова... чтобы пожаловаться на бессовестных сторонников Севастополя, — они солгали... что Феодосийский порт осел, что рушится, что зимою замерзает и прочий вздор. Ничего этого нет. На вершок нигде не осел. Порт превосходно держится зимою с тех пор, как... устроен. В 15, даже 20 градусов мороза ни на палец не замерзает... Всю эту ложь они распустили... чтобы легче выхлопотать себе коммерческий порт... Но какой добросовестный русский (военный) может быть доволен соседством иностранных судов... Только одни торгаши севастопольские хлопочут, да бог с ними, пусть торгуют, но зачем лгать?

Наша Феодосия имеет большие преимущества противу Севастополя...»

И в другом письме: «Последняя Ваша статья о Феодосии и Севастополе превосходная, и я телеграфировал Вам. Увидим, чем кончится этот вопрос, который измучил нас...»



За короткое время — с 1892 по 1894 год — в Феодосии был построен самый большой в Крыму торговый порт.

В порт всё увеличивающимся потоком хлынуло зерно с крымских, украинских и придонских степей. В нём было сооружено 26 амбаров, вмещавших одновременно три миллиона пудов зерна.

В 1890 году через порт было вывезено 3071 тысяча пудов зерна, в 1895 году — 8099 тысяч, а в 1910 вывоз достиг 25 263 тысяч пудов. На экспорте зерна стало богатеть прежде всего местное купечество.

В городе начала быстро развиваться торговля. Мелкие полукустарные предприятия вырастали в значительные фабрики и заводы. Началось крупное городское строительство. В течение нескольких лет появился новый район больших особняков, построенных хлебо-торговцами, фабрикантами, помещиками. На окраинах в свою очередь вырастали рабочие посёлки — слободки, состоявшие из мелких, кое-как поставленных лачуг. Здесь жила основная масса рабочих и портовых грузчиков; жила бедно и скученно.

В городе усилилось классовое расслоение. Наступил конец старому, патриархальному укладу жизни.

Нет сомнения, что все эти перемены не были для Айвазовского неожиданны. Он их ясно предвидел и шёл навстречу им с полным сознанием своего гражданского долга. Это отражено в открытом письме, опубликованном Айвазовским, в котором изложены побуждения, какими он руководствовался в хлопотах по устройству порта. Он писал, что Феодосия не сможет развиваться без порта, подтверждал свои доводы историческими справками, излагал историю вопроса о постройке и, наконец, остановился на моментах личного характера.

Указывая, что с проведением железной дороги потеряет свою прелесть его дом, стоящий на самом берегу моря, Айвазовский так заключил своё письмо:

«Когда речь заходит о железной дороге на Феодосию, то я всегда вспоминаю покойного друга, который не раз говорил мне: “Что Вам за охота, Иван Константинович, добиваться железной дороги для Феодосии, она только загрязнит берег и заслонит от Вашего дома чудный вид на бухту”. Действительно, если бы я заботился лично о себе, то мне следовало бы всеми силами противодействовать постройке феодосийской железной дороги. Имение моё находится близ Феодосии и вдали от проектируемой линии железной дороги, услугами которой мне поэтому и не придётся пользоваться. Единственный же принадлежащий мне в Феодосии дом, в котором я живу, с проведением железной дороги вдоль берега моря может сделаться необитаемым и, во всяком случае, — потеряет для меня характер уютного угла.

Те, которые для общественного блага умеют жертвовать своими личными интересами, легко поймут, какими побуждениями я руководствуюсь, отстаивая Феодосию и доказывая необходимость воспользоваться выгодами Феодосийского порта для общегосударственных целей».

В связи с постройкой порта возникла ещё одна проблема, без решения которой все хлопоты и труды в этом направлении могли бы оставаться нереализованными. Это была проблема снабжения питьевой водой порта и города, рост которого был неизбежен.

Феодосия, лежащая в степной, безводной полосе, всегда остро ощущала недостаток воды. Потребности маленького города едва удовлетворялись тем небольшим её количеством, которое поступало по остаткам старых водопроводов из древних гидротехнических сооружений. Айвазовский и в этом случае пришёл на помощь Феодосии. В 1880 году он передал в собственность города источник в своём имении Субаш.

Айвазовский понимал, что отсутствие достаточного количества воды в повседневной жизни было особенно остро ощутимо для жителей окраин города, бедноты. Он обратился

в городское самоуправление со специальным письмом, в котором писал: «Не будучи в силах долее оставаться свидетелем страшного бедствия, которое из года в год испытывает от безводья население родного города, я дарю ему в вечную собственность 50 000 вёдер в сутки чистой воды из принадлежащего мне Субашского источника».

Позднее, когда возник вопрос о водоснабжении города в будущем, Айвазовский указывал:

«С устройством водопровода, вот уже скоро год, как Феодосия изобилует как по качеству, так и по количеству (лучшей питьевой водой), как ни один город на юге. А в будущем, при развитии города, можно провести воду из того же моего источника на 200 000 жителей». В честь окончания строительства водопровода на средства и по проекту Айвазовского на бульваре был сооружён фонтан. На мраморной доске фонтана — надпись «Фонтан И. К. Айвазовского. 18.IX.1888 г.». Он интересен по своей архитектуре, отличается изяществом и красотой выполнения. Сделан он с такой лёгкостью, будто Айвазовский всю жизнь только и занимался, что рисовал эскизы архитектурных проектов.

Второй фонтан, установленный на базарной площади, художник посвятил памяти А. И. Казначеева, имевшего решающее влияние на поступление его в Академию художеств. Фонтан был сложен из простого нуммулитового известняка и отличался своими классически строгими формами.

Феодосийцы с глубокой благодарностью приняли дар Айвазовского, отмечали его отзывчивость к нуждам населения города.

Сохранился адрес, поднесённый И. К. Айвазовскому 18 сентября 1888 года жителями Феодосии. В конце адреса стоят подписи, старательно выведенные руками людей, не привычных к перу.

Художник бережно хранил этот документ.

После окончания строительства порта Айвазовский написал большую символическую картину «Торжество Феодосии». Феодосия изображена на ней аллегорически в виде женщины, стоящей на скале среди бушующего моря. Знаменем, развевающимся в её руке, она отпугивает кружащихся над ней зловещих птиц, символизирующих силы, противодействующие постройке порта.

Картину эту Айвазовский подарил городу. Она висела в городском концертном зале и сгорела вместе со зданием в 1905 году.

Айвазовский был в лучшем смысле этих слов «отцом города». Старожилы говорят, что он перекрестил чуть не половину новорождённых Феодосии, щедро их одаряя.

Народная память сохранила стихотворение, сложенное Айвазовским в честь молодой невесты и переложенное народными певцами на музыку:

Глаза твои сини, как тёрны,  
Как пьавки, черны твои брови,  
А лоб твой блестит, как звезда,  
Ты стройная, словно пальма,  
Ты нежная, как ягнёнок,  
Твой голос звенит, как свирель.

*(Записала и обработала С. Барсамова).*

Эту песню в Крыму часто распевали на свадьбах.

Популярность Айвазовского была огромна. Он был инициатором многих преобразований в городе.

Сохранились многочисленные документы, которые свидетельствуют, что Айвазовский всегда проявлял заботу о нуждах беднейших слоёв населения Феодосии и окрестных де-

ревень. Поэтому его любили и уважали, как человека бескорыстного, отдающего всю жизнь служению родному городу.

Живая, деятельная натура Айвазовского требовала немедленной реализации всех возникавших у него проектов. Как и в творчестве, когда у него рождалась какая-либо идея, он брал холст и тут же приступал к работе, часто заканчивая картину в течение одного сеанса, так и в практической деятельности он немедленно делал то, что задумывал. Особенно сказывалась эта его черта характера, когда вопрос шёл об архитектурном оформлении города. Айвазовский проявлял большую заинтересованность, значительно большую, чем во многих личных хозяйственных делах.

Известен любопытный случай из строительной практики Айвазовского. Когда картинная галерея стала тесна для использования её в качестве концертного зала, Айвазовский подал мысль построить в центре города, в городском саду, концертный зал и клуб. Среди зажиточных феодосийцев были собраны необходимые средства, начато проектирование здания.

Айвазовскому всё казалось, что при составлении смет и строительных чертежей допускается слишком много волокиты и бюрократизма. Он отметил тростью на земле, где и как должно быть поставлено здание, и потребовал, чтобы немедленно приступили к строительным работам. Стройка была начата, но допущен досадный недосмотр — не было отведено место для лестничной клетки на второй этаж; потом это упущение исправили, быстро завершили постройку, и феодосийцы получили хорошее здание клуба.

История эта раскрывает черты характера Айвазовского, рассказывает о его заботе о благоустройстве и культурном росте города, о его непримиримом отношении к бездушию городских чиновников, когда речь идёт о живом деле. Даже недосмотры, допущенные при планировке здания, — всё это совершенно в духе Айвазовского, в духе его живого, деятельного характера.

Когда постройка близилась к концу, Айвазовский сообщил Суворину, что здание театральной залы уже под крышей, что в первом этаже дома будут магазины, часть которых, он надеется, Суворин займёт книжным магазином и читальней. Сам же он думает снять по соседству помещение для художественных целей, открыть в нём нечто напоминающее салон.

Кроме того, Айвазовский стал инициатором и организатором первой в Феодосии городской публичной библиотеки.

Феодосийские старожилы вспоминают много интересного, подчас забавного из жизни И. К. Айвазовского.

Преподаватель гимназии Ю. А. Галабутский рассказывает о таком случае:

«...Известно, что в 90-х годах наши гимназии увлекались так называемой “военной гимнастикой”. Под руководством учителей-офицеров гимназисты проделывали всевозможные военные эволюции и производили “ломку строя” с искусством заправских фронтовиков. Нередко устраивались “военные прогулки”, на которых гимназия выступала под звуки военного марша, с собственным знаменем; бывали даже случаи, что директора гарцевали впереди верхом на борзых конях, подобно настоящим батальонным командирам. Увлекалась парадоманией и наша гимназия.

В день коронации, 14 мая 1896 года, гимназия принимала участие в общем военном параде вместе с войсками военного гарнизона. Перед торжеством, помню, возник вопрос, кто будет “принимать парад”. Решено было, что нашим парадным генералом будет Айвазовский. Ему, кажется, эта выдумка показалась забавной, и он согласился...

Когда войска прошли перед своим бригадным генералом, двинулась церемониальным маршем и гимназия под звуки собственного оркестра мимо Айвазовского, который приветствовал проходящих, получая в ответ: “Здравия желаем, Ваше превосходительство”.

во!” Когда прошли последние пригостишки, мерно отбивая шаг и скосив по-военному глаза в сторону начальства, Айвазовский рассмеялся и сказал: “Много в моей жизни было странного и неожиданного, и многому я перестал удивляться, но если бы кто-нибудь сказал мне, что я когда-либо буду принимать парад, этому я ни за что не поверил бы!”»

Внуку И. К. Айвазовского, впоследствии прославленному лётчику К. К. Арцеулову, было тогда пять лет. Он был болен и не присутствовал на параде, но хорошо помнит, как дедушка, чтобы развлечь внука, зашёл в его комнату во всей парадной адмиральской форме — в мундире, усыпанном орденами, со шпагой у пояса и в треуголке. Это, видимо, было так необычно, что запомнилось Арцеулову.

Сохранилась большая фотография, на которой Айвазовский снят с большой группой гимназистов во дворе своего дома. Не исключено, что эта фотография была сделана непосредственно после парада, о котором рассказал Ю. А. Галабутский, так как гимназисты были сняты со своим оркестром.

Ю. А. Галабутский был старейшим феодосийским педагогом, преподавателем литературы в гимназии. За «неблагонадёжный образ мыслей» власти выслали его из Феодосии. После революции он вернулся и преподавал в педагогическом техникуме, а позднее — в учительском институте. Галабутский оставил интересные воспоминания об И. К. Айвазовском, которые прочитал на торжествах в день открытия памятника Айвазовскому, 29 июля 1930 года.

Летние жаркие месяцы Айвазовский проводил обычно в своём имении Шейх-Мамай, в 30 километрах от Феодосии. Там у него был летний дом, мастерская и особый флигель для гостей, который в шутку был назван гостиницей.

Радушие и гостеприимство всегда были отличительной чертой характера Айвазовского. Он любил людей, любил общество, со всеми был запросто приветлив, в его обращении не было и намёка на какое-либо высокомерие. Сохранились фотографии, снятые в Шейх-Мамае, на которых Айвазовский запечатлён среди родных и многочисленных гостей.

Интересные заметки о своём пребывании у Айвазовского оставил журналист В. С. Кривенко.

«Живой, общительный, весёлый был хозяин Иван Константинович, — пишет он. — Обворожительна, мила и предупредительна — хозяйка. Две недели мы прожили у них, и это время я всегда вспоминаю с особым удовольствием.

Скучать было некогда. У Айвазовского бывал весь город. Двери дома ежедневно широко, гостеприимно распахнуты. Свою родину, маленькую Феодосию, он любил. Местные обыватели, сколько приходилось слышать и самому наблюдать, платили ему тем же, гордились им. Иван Константинович царил здесь как ветхозаветный патриарх.

И мало того, что сам любил город, он обладал удивительной способностью вливать это же чувство в сердца приезжих, как случайных посетителей, вроде меня, так и разных важнослужебных персон и общественных деятелей, от влияния которых немало зависело благосостояние города. Айвазовский водил гостей по набережной и по всем закоулкам. Строил проекты будущих улучшений: устройства порта, проведения железной дороги, проложения из дальних источников водопровода, облесения гор. Люди, чуждые Феодосии, постепенно, незаметно погружались всё больше и больше в интересы Феодосии, становились верными союзниками Айвазовского в его хлопотах».

Айвазовский скучал, если у него в доме по вечерам не было гостей. Но вместе с тем, одни и те же лица быстро утомляли его, особенно летом, на даче. Если это были близкие ему люди, то Айвазовский, не церемонясь, говорил им об этом.

«Отправляясь в гости к И. К., — рассказывал Ю. А. Галабутскому один из его близких знакомых, — я никак не мог определить заранее, когда я вернусь. Почему же? Да вот,

приеду к нему с семьёй, он выбегает навстречу с распростёртыми объятиями, целует, не знает где посадить, и весь день страшно ухаживает. А пройдёт несколько дней, и я начинаю чувствовать, что пора домой, а если не успею догадаться, то сам И. К. напомнит. Так спокойно, как будто бы между нами было заранее условлено, выйдет утром к чаю и скажет: “Я там распорядился, чтобы после обеда Вам запрягли экипаж”. Ну, значит, укладывайся и уезжай».

Достаточно ярко передаёт портрет Айвазовского Ю. А. Галабутский. В ноябре 1894 года, вспоминая он, было торжественное собрание, посвящённое 50-летию со дня смерти И. А. Крылова. На нём выступил И. К. Айвазовский. «Когда он поднялся, все обратились к нему. Его фигура очень внушительно выделялась из среды присутствующих. Он был невысокого роста, но очень крепкого телосложения; его лицо бюрократического склада, с пробритым подбородком и седыми баками, оживлялось небольшими карими, живыми и пронзительными глазами; бросался в глаза большой выпуклый лоб, прорезанный морщинами и значительно уже облысый... Из бесед с Иваном Константиновичем я вынес убеждение, что он обладал живым и острым умом и добрым сердцем. Но громадный жизненный опыт, по-видимому, научил его мириться со многим, чего он не разделял по своим убеждениям и чему не сочувствовал в глубине своей души...»

Айвазовский любил дарить гостям свои небольшие рисунки. Как-то в галерею зашла старушка и передала визитную карточку Айвазовского, на обороте которой пером был сделан рисунок корабля на волнах. Старушка рассказала, что в молодости, когда она с группой учениц гимназии получала аттестат, их пригласил к себе «на чай» Айвазовский.

Сам он всё время был среди гостей, а в конце вечера вышел из-за стола и прошёл в кабинет. Через полчаса оттуда вынесли поднос, на котором лежала стопка визитных карточек Айвазовского с его факсимильными рисунками. Они были розданы гостям в память о вечере.

Это была обычная форма вручения Айвазовским своих автографов. Иногда он оформлял их более сложно, например, заказывал свои фотографии у мольберта с палитрой и кистями в руках. На мольберте стояла рама с картиной. На её место вставлялась подлинная миниатюра, написанная Айвазовским масляными красками.

Такие своеобразные сувениры он писал в большом количестве, и сейчас их можно встретить не только в картинных галереях, но и у коллекционеров. Среди миниатюр Айвазовского встречаются подлинные жемчужины, сделанные им в течение 10 – 15 минут.

С детских лет Айвазовский любил музыку, сам играл на скрипке народные мелодии. Вспоминая об этом, он нарисовал себя со скрипкой, причём сам художник-мальчик сидит на полу, а скрипку держит на коленях — так, как обычно держат смычковые инструменты в странах Востока.

Будучи академистом, он играл на вечерах у Глинки. Великому композитору настолько понравилась восточная музыка, что три мелодии, услышанные им от Айвазовского, он включил в оперу «Руслан и Людмила».

Айвазовский любил не только народные мелодии, но и классическую музыку; особенно нравился ему Россини, в блеске и виртуозности которого он, видимо, отмечал черты, родственные его дарованию.

Этим можно объяснить его любовь к своему современнику польскому композитору, скрипичному виртуозу Венявскому, который гостил и играл у Айвазовского.

Айвазовский знал и любил музыку Бетховена, Доницетти, Шопена и, конечно, Листа, народный характер мелодий которого был близок к тому, что Айвазовский слышал у себя на родине, а патетика его симфонических произведений родственна форме выражения его живописных образов.

В доме Айвазовского бывали многие выдающиеся деятели артистического мира. Здесь играли А. Рубинштейн, Г. Венявский, выступали артисты К. Варламов, Н. Сазонов, Н. и М. Фигнеры...

Айвазовский имел в Судаче, на берегу моря, рядом с дачей известного композитора А. А. Спендиарова, небольшой дом. Внук Айвазовского К. К. Арцеулов рассказывал, что Иван Константинович и Александр Афанасьевич часто засиживались до глубокой ночи. Айвазовский играл на скрипке, Спендиаров аккомпанировал на рояле. Они понимали и любили народную музыку.

И сейчас в Феодосии живы потомки старинных народных музыкантов, рассказывающие, что в дни семейных праздников с утра люди собирались у дома Айвазовского и пели под аккомпанемент чала (оркестр народных инструментов).

Когда из имения Айвазовского в город был проведён водопровод, в честь этого события была написана песня, которую пели на всех праздниках. В этой песне народ славил своего любимого художника, почётного гражданина города.

Академия художеств придавала большое значение развитию музыкальных способностей своих воспитанников. В учебных программах было предусмотрено обучение академистов музыке. Общеизвестно, как любил К. П. Брюллов сравнения музыкальных и живописных терминов.

Профессор пейзажного класса М. Н. Воробьёв, у которого учился Айвазовский, был музыкально одарён... Рамазанов рассказывает интересный случай из его жизни:

«Какой-то французский путешественник посетил мастерскую художника и, увидев картину “Ночь”, очень залюбовался в ней всплесками небольших волн. На это Воробьёв заметил, что мысль об этих небольших волнах подал ему Моцарт. Француз не понял этого. Тогда художник, взяв скрипку, тотчас же сыграл ему один мотив Моцарта. Француз, изумлённый, признался, что никогда не предполагал столь тесной связи музыки с живописью. Необычайно интересна здесь тонкость понимания Воробьёвым Моцарта, который, конечно, был отцом романтического ноктюрна, подлинной музыки ночи, сменившей ту “ночную музыку”, какая в XVII – XVIII столетиях была столь распространена, и которой отдал дань тот же композитор. Романтика особенно охотно погружалась в музыкальную стихию».

Когда заходит разговор о характере дарования Айвазовского, мне вспоминается артист Ваграм Папазян, прославленный исполнитель роли Отелло. В натуре Айвазовского было что-то общее со сценическим дарованием Папазяна.

Лет десять тому назад он играл роль Отелло в Феодосии; конечно, пришёл в галерею и очень удивился, что в таком небольшом городе находится такая прекрасная галерея. На мой вопрос, бывал ли он раньше в этом доме, при жизни Айвазовского, Папазян сказал, что был здесь после смерти художника у его жены Анны Никитичны. Затем, оглядевшись вокруг, он добавил: «Какой счастливцев был Иван Константинович!».

На моё замечание: «Не Вам бы говорить эти слова!» — он с явной горечью возразил: «Ну что Вы! Посмотрите, что он оставил после себя! А что останется от меня?»

В 1881 году Айвазовский написал одно из своих основных произведений, полное величия и силы, — картину «Чёрное море». Сам Айвазовский, конечно, прекрасно сознавал значение этого произведения, отсюда надо думать, и произошло необычайное наименование картины — «Чёрное море».

Первоначально картина называлась «На Чёрном море начинает разыгрываться буря». Но это название не удовлетворяло Айвазовского, так как подчёркивало только внешнее, кратковременное состояние природы. А художник чувствовал и понимал, что ему удалось

написать нечто большее, чем обычную марину, — удалось создать синтетический образ Чёрного моря, включающий в себя многие отличительные его черты.

Море изображено в серый ветреный день. Небо покрыто облаками. Весь передний план заполнен идущими от горизонта волнами. Они движутся гряда за грядой и своим чередованием создают особый ритм и величавый строй всей картины.

Суровой простоте содержания картины полностью отвечает сдержанная красочная гамма её, построенная на сочетании тёплых серых тонов неба и глубокого, зелёно-синего цвета воды. Знание изображаемой природы и проникновенное понимание её, скупая расчётливость живописных приёмов — всё это определило появление глубоко правдивой, полнокровно-реалистической картины.

Переход Айвазовского к реалистической живописи свидетельствует о внутренней близости художника к передовому, прогрессивному реалистическому русскому искусству. Это важнейшее в развитии Айвазовского явление было завершением длительного процесса, развития его творческой индивидуальности, оно привело его к новым вершинам мастерства в картине «Чёрное море».

Содержание и исполнение этой картины говорит о том, что Айвазовский умел видеть красоту близкой ему стихии не только во внешних эффектных проявлениях, но и в строгом ритме её дыхания, в скрытой потенциальной её мощи.

В картине «Чёрное море» Айвазовский не только с особой изобразительной ясностью и художественной правдой передал внешний рисунок ритмического чередования волн, но, что важнее, — он сумел сообщить ему неотъемлемое от зрительного образа шумовое звучание, ассоциирующееся с музыкальным ритмом.

Картина «Чёрное море» в этом отношении настолько эмоционально насыщена, что она невольно вызывает в нашей памяти ритм мелодий из программных произведений музыканта-мариниста Римского-Корсакова — «Море», «Садко», «Шехерезада». И в этом особое очарование картины.

Художественная общественность того времени ясно почувствовала всё это, и, пожалуй, её отношение к картине вылилось в необычном для сдержанного Крамского отзыве, в котором он писал:

«...Между 3 – 4 тысячами номеров, выпущенных Айвазовским в свет, есть вещи феноменальные и навсегда такими останутся, например, “Море” у Третьякова, написанное 4 года назад (т. е. когда человеку было уже более 70 лет); все помнят эту картину, бывшую на последней его (Айвазовского) выставке в академии. На ней ничего нет, кроме неба и воды, но вода — это океан беспредельный, не бурный, но колыхающийся, суровый, бесконечный, а небо, если возможно, ещё бесконечнее. Это одна из самых грандиозных картин, какие я только знаю. В начале октября многие из художников были в Москве, и все мы пошли в галерею Третьякова, и вот здесь-то, в таком собрании, мы были поражены смыслом и высокой поэзией этой картины. Всё это, впрочем, только мимоходом, Айвазовский и кроме того имеет право на внимание к себе со стороны истории...»

Айвазовский написал эту картину в таком возрасте, когда для подавляющего большинства художников творческие искания, творческие удачи и подъём мастерства уже были позади, когда у них наступало медленное угасание сил.

В картине с небывалой до того полнотой раскрылись реалистические стороны искусства Айвазовского. Он создал обобщённый образ грозной морской стихии, не прибегая для этого ни к патетической драматизации сюжета, ни к световым или красочным эффектам.

Картина была тогда же приобретена П. М. Третьяковым и глубоко взволновала художественные круги. Старейшему художнику удалось создать произведение, ставшее оче-

редной вехой на пути нового, неожиданного для многих подъёма его дарования, на пути развития русской реалистической живописи.

Картину «Чёрное море» Айвазовский написал в своей феодосийской мастерской.

Природа России многообразна. Её изображали самые выдающиеся русские поэты, писатели и художники. Особенно широкое и яркое отражение в русском искусстве нашла природа среднерусской полосы. Крым же многие годы оставался малоизвестной окраиной России, знакомство с которой затруднялось её удалённостью. Творчество Айвазовского познакомило русское общество с этим полуденным краем. Чёрное море и природа Крыма нашли в Айвазовском своего певца и пропагандиста.

На заседании Академии художеств, посвящённом 50-летию творческой деятельности И. К. Айвазовского, известный русский исследователь и путешественник, вице-председатель Русского географического общества П. П. Семёнов-Тян-Шанский в своей речи сказал, обращаясь к Айвазовскому: «Русское географическое общество давно признало Вас выдающимся географическим деятелем, первого русского самобытного художника того моря, которое в русских летописях носит название “Русского моря”...»

Имя И. К. Айвазовского отмечено на карте мира. На острове Шикотан, в южной части Курильских островов, среди географических наименований три раза упоминается имя Айвазовского, а один из маленьких островков, лежащий в проливе Айвазовского, назван «Девятый вал». В Крыму имя художника носят посёлок и железнодорожная станция близ Феодосии.

Помимо огромного художественного значения, картины Айвазовского представляют большую познавательную ценность.

Если бы можно было расположить крымские картины Айвазовского в определённой географической последовательности, то, не выходя из выставочных залов, можно бы совершить своеобразное и очень поучительное путешествие вдоль берегов Крыма.

Значимость многих произведений Айвазовского возрастает также благодаря тому, что на них изображены события, связанные с историей Крыма и Черноморского флота. Недаром русский военно-морской флот считал Айвазовского своим художником — летописцем его побед и певцом близкой морякам стихии.

Под влиянием крымской природы Айвазовский впервые почувствовал влечение к искусству, и, где бы он ни находился, как бы заманчивы ни были перспективы жизни в столице, он всегда и неуклонно стремился в Крым.

В Феодосии Айвазовский написал основную массу своих картин, создал самые выдающиеся свои произведения. Он был коренным жителем Феодосии. В одном из писем Третьякову он так и пишет: «Мой адрес всегда в Феодосии».

Когда в 1873 году Айвазовский устроил во Флоренции большую выставку своих картин, изображающих виды многих приморских европейских стран, художественный критик в обширной хвалебной статье, посвящённой выставке, отметил, что среди всех марин, показанных Айвазовским, самыми лучшими являются те, на которых изображено Чёрное море.

О том, как работал Айвазовский в последние годы жизни, хорошо рассказал художник И. С. Остроухов:

«С манерой выполнения художественных работ покойным знаменитым художником-маринистом Айвазовским мне пришлось случайно ознакомиться в 1889 году во время одной из моих зарубежных поездок, в Биаррице. Приблизительно в одно и то же время, в какое я прибыл в Биарриц, приехал туда и остановился в одном и том же отеле, в каком проживал и я, художник Айвазовский. Почтенному художнику было уже тогда, как помнится, лет этак за семьдесят. Я и раньше был знаком с Айвазовским, и, вероятно, поэтому



встреча знакомого соотечественника очень обрадовала старика. Айвазовский, как оказалось, приехал в Биарриц в первый раз, и, узнав, что я хорошо знаком с топографией местности, тотчас же потянул меня на прогулку по океанскому берегу. День был бурный, и Айвазовский, очарованный видом океанского прибоя волн, остановился на пляже.

— А ведь характер и строение океанских волн совсем-совсем иные, нежели на Чёрном море... Хотя — нет, они одни и те же, только океанские волны большие, и несколько иной эффект удара их о слишком отлогий берег. Иное освещение, конечно... — говорил Айвазовский.

Не спуская глаз с океана и ландшафта далёких гор, он медленным движением достал свою крохотную записную книжку и нарисовал всего лишь три линии карандашом — очертание далёких гор, линию океана у подошвы этих гор и линию берега от себя. Потом мы пошли с ним дальше. Пройдя около версты, он снова остановился и сделал такой же рисунок из нескольких линий в другом направлении.

— День пасмурный сегодня, — сказал Айвазовский, — и вы мне, пожалуйста, скажите только, где у вас здесь восходит и заходит солнце.

Я указал. Айвазовский поставил в книжке несколько точек и спрятал книжку в карман.

— Теперь пойдёмте. Для меня этого достаточно. Завтра я нарисую океанский прибой в Биаррице.

— Вы уж мне разрешите завтра придти к вам, чтобы посмотреть вас за работой, — сказал я.

— Пожалуйста, пожалуйста, — радушно проговорил Айвазовский, — только предупреждаю вас, что я сажусь за работу рано.

Я полагал, что для столь почтенного художника, уставшего, вероятно, в пути, девять часов утра будет “достаточно рано”, и именно в это время отправился на другой день к нему. Каково же было моё удивление: Айвазовский не только уже был на ногах, но уже и окончил свою работу. Оказалось, что он встал чуть не в шесть часов утра и ко времени моего прихода написал три картины.

Со свойственным ему колоритом были написаны три эффектные картины морского прибоя в Биаррице: утром, в полдень и при закате солнца...

— А я вас предупреждал, я вас предупреждал, что работаю рано, — как бы виноватым тоном говорил Айвазовский. — Вот видите: сделал, что мог, и всё кончено...

Я с большим вниманием рассматривал эти три картины знаменитого художника, и мне всё-таки казалось, что при всей верности береговых очертаний Биаррица, прибой волн был не биаррицкий — океанский, а наш, крымский, черноморский».

В 1887 году исполнилось пятьдесят лет творческой деятельности И. К. Айвазовского. Эта дата была отмечена с большой торжественностью в Академии художеств. Пресса отмечала тогда: «Торжество и самые чествования художника носили грандиозный, почти небывалый ещё у нас в России характер. Айвазовский был избран почётным членом Академии художеств, в честь него была выбита золотая медаль, на лицевой стороне которой помещено профильное изображение художника и надпись: “Профессору живописи И. К. Айвазовскому”, на обороте в центре — палитра, увитая лаврами, с датами 1837 — 1887, 26 сентября и надпись: “От Императорской Академии художеств. В день 50-летнего юбилея”.

Айвазовского приветствовали представители двенадцати делегаций и среди них — делегация от Военно-Морского министерства, поднёсшая юбиляру адрес.

В этот день на имя И. К. Айвазовского поступило до трёхсот приветственных телеграмм со всех концов России и из-за границы».

Последние годы жизни Айвазовского были не только творчески плодотворны. В эти годы особенно широко проявилось его стремление к общественной деятельности. Почти ежегодно устраивая выставки своих картин в России, Айвазовский в 1890 году открывает выставку картин в Париже, у Дюран-Рюэля.

Все двадцать восемь выставленных картин были написаны им в течение последних трёх лет. Автор пространной статьи по поводу выставки в газете "Le Temps" (5 апреля 1890 г.), между прочим, совершенно справедливо отмечает тяготение Айвазовского к изображению Чёрного моря.

«Несмотря на то, что Айвазовский писал все моря: Средиземное у берегов Канн и Афин, Атлантический океан у Биаррица, Чёрное море занимает главное место в его творчестве. Оно — самое близкое его сердцу».

Эта выставка была отмечена и русской прессой. В статье, напечатанной в журнале «Гуслиер», в частности, говорилось: «*Выставка картин И. К. Айвазовского в Париже высоко подняла значение русской живописи в глазах французов.* Почти все значительные парижские газеты отозвались с величайшими похвалами о произведениях нашего знаменитого мариниста и признали, что у них нет и не было достойного ему соперника в морской живописи. ...Появились обстоятельные критические статьи, в которых сделана верная оценка особенностей дарования Айвазовского, ставящих его, как художника-поэта, чрезвычайно высоко между живописцами всех стран.

Президент республики, посетивший выставку вскоре после её открытия, горячо и неоднократно выражал свои восторги перед картинами, благодарил художника, а через несколько дней прислал ему знаки командорского креста "Почётного легиона" — награда, высоко ценящая французами и редко жалуемая представителям искусства».

И на склоне лет, как и в молодости, Айвазовский много раз утверждал славу русского искусства на Западе. Он был его ярким представителем.

Вот как определили значение творчества Айвазовского выдающиеся критики второй половины XIX века В. В. Стасов и И. Н. Крамской. Стасов писал: «Маринист Айвазовский по рождению и по натуре своей был художник совершенно исключительный, живо чувствующий и самостоятельно передающий как никто в Европе, воду с её необычайными красотами...»

Крамской, подводя итог пятидесятилетней деятельности И. К. Айвазовского, в одной из своих статей писал: «Айвазовский, кто бы и что бы ни говорил, есть звезда первой величины во всяком случае, и не только у нас, а в истории искусств вообще».

Наступила глубокая старость, но это не отразилось на трудоспособности Айвазовского.

В 1898 году он за десять дней написал громадную картину «Среди волн». На картине нет ничего, кроме бушующей стихии. Волны в яростном движении набегают одна на другую, кипят, клокочут, гребни их покрыты пеной; над ними нависли грозовые тучи, и только луч солнечного света, прорезав мглу, озарил радужным блеском вершины огромных волн.

Айвазовский писал любимую стихию, он писал вдохновенно, работа у него спорилась и протекала быстро и легко. Картина выполнена уверенной рукой большого мастера. Послушная кисть клала краску на холст так, как это подсказывали опыт и чутьё художника. В картине нет никаких следов труда, написана она с лёгкостью, доступной только великому мастеру. Несмотря на огромные её размеры — 12 квадратных метров, она была написана быстро, тем же присущим художнику импровизационным методом. В этом методе работы, как уже подчёркивалось, — сильная сторона мастерства Айвазовского. Но в нём таились возможности больших срывов, о чём хорошо знал и со свойственной ему прямоотой говорил сам художник: «Я должен признаться с сожалением, что слишком рано перестал

изучать природу с должною, реальною строгостью, и, конечно, этому я обязан теми недостатками и погрешностями против безусловной художественной правды, за которые мои критики совершенно основательно меня осуждают. Этого недостатка не выкупает та искренность, с которою я передаю мои впечатления, и та техника, которую я приобрёл пятидесятилетней неустанною работою».

Айвазовский всегда стремился к правдивому изображению природы. Он указывал: «Идеализация живой природы есть крайность, которую я всегда избегал в моих картинах, но поэзию природы всегда чувствовал, чувствую и стараюсь передать её моею кистью. Обаяние лунной ночи, нега ясного заката, ужас, нагоняемый на душу бурей или ураганом, — вот те чувства, которые вдохновляют меня, когда я пишу картины».

Изображая самые невероятные, казалось бы, эффекты освещения или состояния природы, он не выходил за пределы реальности. В его картинах нет никаких элементов фантастики. Работая над картиной, он стремился к правдивой передаче своих впечатлений, к «безусловной художественной правде».

Но метод его работы во многом ограничивал возможности художника. Обладая даже такой исключительной зрительной памятью, какой он был одарён, нельзя было писать тысячи картин, не проверяя давнишних наблюдений работою с натуры. Говоря, что «слишком рано перестал изучать природу с должною, реальною строгостью», Айвазовский сам указал на основной недостаток своего метода.

Во время работы над картиной «Среди волн» произошёл интересный случай, о котором впоследствии рассказал внук художника К. К. Арцеулов. Эту картину Иван Константинович писал в самом большом зале феодосийского дома. Перед холстом был сооружён из столов и досок помост, на котором стоял, работая, Айвазовский. Когда картина была окончена, Иван Константинович пригласил всех домашних посмотреть своё новое произведение и спросил у отца Арцеулова, каково его мнение о картине. Тот, выразив своё восхищение морем, добавил: «Не понимаю только, почему это корыто с людьми держится на поверхности?» Речь шла о небольшой лодке с людьми, по-видимому, спасшимися от кораблекрушения, написанной на дальнем плане картины среди огромных бушующих волн. Иван Константинович очень обиделся, но ничего не сказал, а на другой день убрал лодку.

Сейчас, через пятьдесят лет, изображение лодки проступило сквозь верхний тонкий слой краски, стало заметно.

Видимо, сам Айвазовский сознавал, что картина «Среди волн» по исполнению значительно выше всех работ последних лет. После её создания он работал ещё два года, устраивал выставки своих произведений в Москве, Лондоне и Петербурге, но эту картину не вывозил из Феодосии, завещав её вместе с другими произведениями, находившимися в картинной галерее, городу Феодосии.

В следующем, 1899 году он написал небольшую картину «Штиль у крымских берегов», прекрасную по ясности и свежести колорита, построенного на сочетании голубовато-зеленоватого цвета воды и розового — в облаках. А буквально в последние дни жизни, мечтая о поездке в Италию и готовясь к ней, он создал картину «Морской залив», изображающую Неаполитанский залив в полдень. В ней с покоряющей тонкостью передан влажный, мягкий воздух, написанный в жемчужной красочной гамме. И хотя картина эта совсем мала по размерам, в ней ясно различимы новые колористические достижения в живописи Айвазовского. И, быть может, проживи художник ещё несколько лет, она стала бы новой ступенью в развитии его мастерства.

Айвазовский пережил два поколения художников, его творчество охватывает огромный отрезок времени — 63 года! Начав с произведений, насыщенных яркими романтическими образами, Айвазовский пришёл к проникновенному, глубоко реалистическому искусству. До последнего дня он счастливо сохранил не только зоркость глаза, но и глибо-

кую веру в своё мастерство. Он счастливо прошёл свой путь без малейших колебаний и сомнений, сохранив до глубокой старости ясность чувств и мышления. И надо было обладать поистине неиссякаемым запасом жизненных и творческих сил, чтобы в глубокой старости так хорошо, по-молодому, чувствовать и творить.

Очень ярко говорит о старом художнике, неутомимом в жизни и работе, маленькое посвящение, написанное самим Айвазовским на клочке бумаги и предназначенное, по-видимому, для надписи на обороте картины, подаренной близким:

«Это тихое море  
Тем,  
Которые прожили  
Четверть века  
Без туч и волнений,  
Счастливо и завидно  
Но, право, монотонно и скучно,  
*Айвазовский*».

И второй вариант:

«Друзьям моим,  
Которые прожили  
Четверть века,  
Как это тихое море  
Без туч и волнений,  
Хотя монотонно и скучно.  
*Айвазовский*».

Айвазовский написал не просто первые пришедшие ему на ум слова. Он искал более выразительную форму для воплощения своих мыслей и чувств.

Как эхо далёких воспоминаний юношеских лет, это посвящение, видимо, разбудило в его памяти близкие его творчеству лермонтовские строки:

А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

Заслуги Айвазовского в искусстве отмечал весь мир. Он был избран членом пяти Академий художеств, правительства многих стран награждали его орденами.

Айвазовский прожил 83 года, оставив огромное творческое наследие — 6000 картин. Почти всю жизнь он прожил в Крыму, в Феодосии, и мы позволим себе утверждать, что его лучшие произведения были навеяны впечатлениями от крымской природы и написаны в феодосийской мастерской.

Все пророчества и предсказания Айвазовскому, когда он совсем молодым художником решил навсегда поселиться в Феодосии, что он излечится в глухой провинции и растеряет свой талант, не оправдались.

В январе 1900 года Айвазовский открыл выставку своих работ в Петербурге. Это была его последняя выставка. В апреле он уехал в Феодосию.

Продолжая работать, он строил планы поездки на зиму в Италию. О своей поездке в Рим, Неаполь он писал: «Я твёрдо решил в этом году ехать в Италию и теперь мечтаю об этой поездке в Рим и Неаполь, где проведу месяца три осенью и зимой. Здесь в 1841 году положено начало моей европейской славы, — писал он, — и теперь, через 58 лет, я надеюсь там поработать, как в 1841 году, в пору юности и надежд, только удивлю ли неаполитанцев (т. е. внуков тех) также теперь, как тогда».

Это было, кажется, единственное желание Айвазовского, которому не суждено было осуществиться.

19 апреля (2 мая) 1900 года перестало биться сердце великого художника. Он умер от кровоизлияния в мозг, почти мгновенно, так, как и мечтал умереть.

В мастерской на мольберте осталась неоконченная картина, изображающая эпизод из русско-турецкой войны — «Взрыв турецкого корабля». Над этой картиной художник трудился в день смерти.

Несмотря на глубокую старость художника, его смерть была для всех неожиданно. Население города приняло участие в похоронах. Части местного гарнизона воздали покойнику воинские почести.

В городе был траур. Весь путь от картинной галереи, где был поставлен гроб с телом художника, до древней армянской церкви св. Сергия, в центре города, в ограде которой погребён И. К. Айвазовский, был декорирован траурными лентами.

На могиле Айвазовского был установлен памятник в виде саркофага, высеченного из цельного куска мрамора. На одной стороне саркофага написано: «Профессор Иван Константинович Айвазовский, 1817 – 1900», на другой: «Рождённый смертным оставил по себе бессмертную память».

Последний представитель композиторов «могучей кучки» Цезарь Кюи написал мелодию, посвятив её памяти И. К. Айвазовского, на слова:

Кисть вдохновенная упала  
Из рук великого творца.  
Могучий царь морской стихии  
И моря пламенный поэт  
Угас, и волны голубые  
Поют прощальный свой привет.

Н. А. Римский-Корсаков написал «Песенку», посвящённую И. К. Айвазовскому.

30 мая, вскоре после смерти художника, Феодосийская городская управа ходатайствовала об открытии всероссийской подписки по сбору пожертвований на сооружение в городе Феодосии памятника И. К. Айвазовскому.

Установка памятника намечалась к столетию со дня рождения художника, 17 июля 1917 года. Но революционные события отодвинули срок его открытия. Первый памятник (работы скульптора И. Я. Гинцбурга) был установлен только 2 мая 1930 года.

На памятнике художник изображён в момент творчества: в его руках палитра и кисть, взор его устремлён вдаль, в сторону моря. Первоначально проектировалось соорудить его в привокзальном сквере, но городская комиссия по проведению торжеств в 1930 году нашла более целесообразным установить памятник у дома художника. Это одновременно акцентировало мемориальное значение самого дома картинной галереи.

На памятнике высечена надпись: «Феодосия — Айвазовскому». Одновременно на доме художника была укреплена мемориальная доска с надписью: «В этом доме жил, работал и умер И. К. Айвазовский».

Творчество Айвазовского всегда занимало большое место в русском искусстве. Но подлинно всенародное признание оно получило в нашу социалистическую эпоху. Хорошие, светлые чувства вызывает оно в сердцах советских людей.

Космонавт Герман Титов, пролетая на космическом корабле над Землёй, восхищался исходящим от неё необыкновенно красивым сиянием. Чтобы облегчить наше понимание этого захватывающего зрелища, Титов напомнил о живописи Айвазовского. И эта ассоциация вполне закономерна.

Не менее интересны впечатления А. Леонова, художника-космонавта, любящего искусство Айвазовского: «Я хочу Вам сказать, что картина космической бездны, которую я увидел, своей грандиозностью, необъятностью красок и резкостью контрастов густой темноты с ослепительным сиянием звёзд просто очаровала меня».

Будь жив сейчас Айвазовский, он обязательно написал бы картину космоса со слов советских космонавтов, так же как в 1853 году написал картины Синопского боя по рассказам его участников. Он, как художник, как патриот, не мог бы остаться в стороне от событий, которые потрясли мир.

Айвазовского всегда волновали и влекли картины грандиозные и фантастические. В журнале «Иллюстрация» 1846 года в статье о выставке картин Айвазовского сказано:

«На днях мы видели панораму в особенном роде. Это две новые картины И. К. Айвазовского, изображающие вид Принцевых островов с высоты птичьего полёта на Мраморном море и Константинополя. В первой г. Айвазовский для нас является в полной зрелости обширного своего таланта. Освещение дерзко, но исполнено удачно; зной разлит в картине так осязательно, что кажется, ощущаешь его влияние; великолепен и вид великолепного Константинополя».

Стремление к изображению явлений стихийных и грандиозных у Айвазовского не случайно. Он по воображению написал такие картины, как вид Керченского и Таманского полуостровов с птичьего полёта, когда о самолётах не было ещё и речи, изобразил широкую панораму Балканского полуострова, совместив на одном полотне пространство от Софии до Константинополя.

В этих произведениях, с точки зрения здравомыслящих искусствоведов, быть может, несколько странных, нам дороги не конечные результаты творчества, а та непосредственность чувств, без которой нет и никогда не было подлинного искусства.

Само обращение художника к подобным темам говорит не только о глубокой органической связи его творчества с современностью, но и о том, что Айвазовский был способен дерзать до конца жизни.

Айвазовский оставил завидную о себе память. В течение шестидесяти лет творческой жизни его имя стояло в ряду наиболее чтимых деятелей русской культуры. Слава его была поистине безгранична. В Крыму его знали и глубоко уважали все — от пастухов и садоводов до губернаторов. Это было в то время явление небывалое. Айвазовский, конечно, ощущал это и, кто знает, как часто он вспоминал в конце дней своих дивные, грустные строфы своего любимого поэта:

Певец любви, певец богов.  
Скажи мне, что такое слава?  
Могильный гул, хвалебный глас.  
Из рода в роды звук бегущий?  
Или под сенью дымной кущи  
Цыгана дикого рассказ?

Прошло семьдесят лет с тех пор, как Айвазовского не стало, но слава его продолжает расти. В наше время искусство Айвазовского по сути своей стало подлинно народным.

В европейском изобразительном искусстве маринистическая живопись в XIX веке занимала большое место. Особенно широкое развитие получила она в Голландии, Англии и во Франции. Но ни один художник этих стран не поднялся до восприятия моря как живой стихии. Только Айвазовский, наделив его всеми оттенками своих чувств и переживаний, сумел в наиболее ярких произведениях воплотить поэтическое представление своего народа о море как о грозной стихии, зовущей к мужеству, отваге и борьбе, стихии, подчи-

няющейся только смелому и стойкому противоборству. Издревле для русского народа морская стихия была синонимом свободы, и Айвазовский глубоко чувствовал это.

Никто в искусстве XIX века не сумел возвыситься до восприятия морской стихии как грандиозного, величественно-спокойного или грозно-могущественного явления, никто не передал жизнь моря во всей его капризной изменчивости и многообразии так, как это сделал Айвазовский. Никто не ощутил неуловимый ритм движения морских волн, не передал пульсацию морского прибоя так, как Айвазовский. Такое мастерство способствовало небывалому размаху творческих замыслов художника, а лёгкость воплощения этих замыслов в живописные образы сообщила его искусству покоряющую силу.

Картины Айвазовского содержательны, эмоционально насыщены, а живописные образы иногда возвышаются до широких обобщений, отражающих многие стороны жизни своего времени. С особой яркостью это сказалось на произведениях, ставших вехами на пути развития его творчества. Это прежде всего картины «Девятый вал», «Чёрное море», «Среди волн».

Картины эти являются вершиной живописного мастерства Айвазовского, пользуются наибольшей популярностью, потому что в них ярче, чем во многих других, отразилась идейная направленность и содержательность его творчества.

Вся жизнь Айвазовского была огромным непрерывным трудом. В последнее время, как бы предчувствуя близкий конец, Айвазовский работал с особым напряжением. «...Я очень много в этом году написал, — сообщает он Н. Н. Кузьмину, — 82 года заставляют меня спешить...»

Он был ещё полон новых творческих замыслов. Он волновался, что не успеет воплотить всё задуманное, и в этом величие его живой, деятельной натуры, до конца преданной своему любимому труду.

Ещё при жизни Айвазовского его искусство стало летописью боевой славы русского военно-морского флота.

Айвазовский был и остаётся народным художником. Его искусство близко и дорого миллионам советских людей, и это определяет великую значимость его творчества в нашу социалистическую эпоху.

# Лев Феликсович ЛАГОРИО



Смолоду Айвазовский не замыкался в своём доме и мастерской. Уезжая по окончании Академии художеств на родину, он думал о создании в Феодосии художественной школы для целого края. Но сделать это в тех масштабах, о каких художник мечтал, ему не удалось — Феодосия была слишком мала. Позднее, когда в Одессе была открыта художественная школа, Айвазовский принимал деятельное участие в её жизни. А в Феодосии он предоставлял свою мастерскую всем, кто проявлял склонность и любовь к искусству, охотно помогал начинающим художникам.

Первым учеником Айвазовского был сын феодосийского хлебопромышленника Лев Феликсович Лагорио, итальянец по происхождению. Родился он в Феодосии 16 июня 1827 года. Рано проявившаяся одарённость и склонность к живописи сблизили его с Айвазовским. Произошло это, видимо, в 1838 – 1839 годах, когда Айвазовский за выдающиеся успехи в академии был послан на два года в Крым для самостоятельной работы. Сближение Лагорио с Айвазовским произошло, по-видимому, не без участия А. И. Казначеева, который за 10 лет до этого помог Айвазовскому поступить в академию и, как утверждают, открыл дарование и у Лагорио.

В 1843 году, когда Айвазовский был в заграничной командировке и блистательно прокладывал путь к мировой славе, шестнадцатилетний Лагорио был зачислен «вольноприходящим учеником» Академии художеств в класс профессора пейзажной живописи М. Н. Воробьёва, из которого вышел Айвазовский. Одновременно Лагорио занимался в классе батальной живописи у профессора А. И. Зауэрвейда.

Л. Ф. Лагорио сразу избрал своей специальностью маринистическую живопись, видимо, находясь в плену своих первых впечатлений от живописи Айвазовского. Впрочем, он остался верен этому влечению всю жизнь.

В первые годы обучения в Академии художеств Лагорио много внимания уделял изучению моря. Летом 1845 года он плывал на военном фрегате «Грозный» (как это в своё время делал и Айвазовский), знакомился с его строением, оснасткой, с управлением кораблём.

В 1846 году Лагорио совершил плавание на своей лодке вдоль берегов Финского залива, написал много этюдов. В летние месяцы художник писал картины в Старой Ладогге, где за десять лет до этого работал Айвазовский.

В 1847 году Л. Ф. Лагорио был направлен академией на три месяца в Выборг. По возвращении из командировки он в 1848 году написал картину «Вид Выборга». Эта одна из самых ранних работ Лагорио представляет значительный интерес. На ней изображена окраина города. У подножия древней башни и крепостного вала около воды ютятся не-



сколько деревянных домиков. На берегу стоят группы людей. Голубое небо с лёгкими облаками занимает большую часть полотна. Картина тщательно и тонко проработана. Очень верно и хорошо написаны старые деревянные постройки, лодки на берегу, удачно найден колорит картины. По любовной проработке деталей, реалистическому, бесхитроственному восприятию природы эта картина близка к ранним работам Айвазовского («Вид Феодосии» 1838 г. и «Вид Ялты» 1839 г.) и напоминает картины художников венециановской школы. За эту работу Л. Ф. Лагорио была присуждена большая серебряная медаль.

В 1850 году Л. Ф. Лагорио окончил Академию художеств и за отличные успехи был награждён «золотой медалью 1-го достоинства». За картину «Вид болота на Лисьем носу» ему было предоставлено право на заграничную командировку. Однако вначале академия отправила его на Кавказ «для написания тамошних видов».

В 1852 году Л. Ф. Лагорио представил совету академии свои отчётные работы, выполненные на Кавказе. Рассмотрев эти работы, совет отметил отличные успехи молодого художника и высказал надежду, что, «продолжая оказывать их, он станет в ряду замечательнейших художников русской школы».

Природа Кавказа своей красотой покорила Л. Ф. Лагорио. В 1861 и в 1863 годах он вновь побывал там. Изображение гор Кавказа и кавказского побережья Чёрного и Каспийского морей стало сюжетом многих его картин.

В 1853 году Л. Ф. Лагорио выехал в командировку за границу. В одном из донесений в академию он сообщил: «Вот два месяца, как я в Париже... Хотел бы покопировать в Лувре с Рембрандта, но дни ужасно тёмные и потому дома пишу маленькие этюды. Приготовляюсь весной писать с натуры. В конце следующего марта думаю ехать в Рим».

В апреле 1854 года он сообщил из Рима, что пишет «небольшую картину с натуры: вид из садика во дворе частного дома». В письме, посланном в августе 1854 года, он опять сообщал, что занимается этюдами с натуры в окрестностях Рима — в Тиволи и Олевано. Затем он работал в Сорренто и в других прибрежных местах Италии, а также на острове Капри.

По истечении трёхгодичного срока заграничной командировки совет академии разрешил Л. Ф. Лагорио остаться ещё на два года для работы над видами Швейцарии.

В 1860 году он вернулся на родину и представил около тридцати работ. Среди них были картины «Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа» (сейчас находится в Третьяковской галерее), «Капо-ди-Монте в Сорренто» (в Тульском музее) и «Понтийские болота» (в Русском музее). За эти работы художнику было присуждено звание профессора.

В картине «Фонтан Аннибала» наиболее ярко проявились основные черты, свойственные творчеству Л. Ф. Лагорио. Заслуживает внимания её сюжет. Местность, изображённая при полуденном солнечном освещении, лишена каких-либо внешних красот: это каменистая долина, замкнутая высокой горой. Справа у подножия холма — бассейн, от которого струями сбегает ручьи. Склоны холмов покрыты редким кустарником; на вершине одного холма изображён пахарь, идущий за плугом. У фонтана — группа женщин. На переднем плане путешественник на ослике, рядом — мальчик-проводник.

При хорошей композиции и высоком мастерстве исполнения этой большой картине недостаёт цветовой насыщенности — она до некоторой степени однообразна и монотонна.

Из командировки Л. Ф. Лагорио привёз ещё одну картину — «Нормандский берег», написанную в 1859 году во Франции. Это одна из наиболее значительных марин, созданных им в годы командировки. На ней изображён скалистый берег в Нормандии в час отлива. Слева голые отвесные скалы, у их подножия — обнажившееся каменистое океанское дно. В центре композиции на отмели рыбацкая шхуна, группа рыбаков выгружает улов. Двое ребят, войдя в воду, пускают кораблики. Эта часть картины окутана глубокой

тенью, так что фигурки рыбаков рисуются компактными силуэтными группами. Лёгкие облака скрывают солнце. Мягкий рассеянный свет льётся на уходящий вдаль берег, на скалистую грядку и тихие воды залива. Только в одном месте луч прорвался сквозь облака и осветил отвесные прибрежные скалы.

Картина написана ровно, выдержана в коричнево-серебристой гамме, свойственной живописи Лагорио.

Почти одновременно с Л. Ф. Лагорио в заграничной командировке был и художник А. П. Боголюбов. Он тоже написал картину «Нормандское побережье» и почти с того же пункта, с которого писал и Лагорио, однако, при всём внешнем сходстве, картины получились разные. А. П. Боголюбов создал картину композиционно более мужественную, тяжёлую по фактуре, контрастную по тону. Он упростил силуэты береговых скал и резко подчеркнул их крутизну горизонтальной плоскостью обнажённого берега.

Картина Лагорио написана без резких тоновых контрастов и усложнённой техники, в ней есть мягкий лиризм восприятия и тонко прочувствованная живопись.

Большую часть времени командировки Лагорио провёл в Италии. Для этого периода его творчества очень характерны две (парные) картины: «На острове Капри. Береговые утёсы» и «Рыбацкий домик» (Третьяковская галерея). Картины по мотивам очень близки к работам С. Щедрина, которых не мог не знать Лагорио, обучаясь в Академии художеств. Слышал он о них, конечно, и от Айвазовского, который ещё в академии сделал прекрасную копию с работы С. Щедрина.

Сам метод, каким Лагорио написал с натуры картину «Рыбацкий домик», роднит её с творчеством С. Щедрина. Есть в ней что-то от впечатлений очень молодого художника, впервые почувствовавшего поэтическую прелесть ясного полуденного часа в тихий летний день на берегу южного моря. Он очарован искрящимся мягким светом, каким залита вся природа, светом, растворившим самые глубокие тени и создавшим то неповторимое ощущение прозрачности, лёгкости, которое делает доступным восприятию мельчайшие детали натуры и заставляет верить, что без этих деталей поблекнет очарование природы.

Любовно выписывает Лагорио каменную кладку стен, черепицу на кровле, лёгкий трельяж, увитый виноградной лозой, структуру изъеденных волнами прибрежных камней, прозрачную морскую даль и две маленькие фигурки рыбаков, мирно беседующих в тени у развалин. Картина реалистична как по восприятию, так и по живописному раскрытию образа природы.

В таком же духе написана и другая картина — «На острове Капри. Береговые утёсы». Художник выбрал живописное место на пустынном берегу. Круто обрываются к морю скалистые утёсы и каменной россыпью падают в море. На вершине самой большой скалы видны развалины древних построек. Рыбацкий баркас пристал к берегу. Группа рыбаков перебирает сети. Лёгкий ветерок едва морщинит голубую гладь моря и гонит мелкие волны на каменистый берег. Вся картина залита слепящими лучами полуденного солнца.

При всей живописности утёсов и стройности композиции в этой картине ярче проступают черты этюдности. Это сказывается в чрезмерной выписанности прибрежных камней, в перегруженности картины деталями.

Л. Ф. Лагорио, покорённый красотой земли, моря и солнечного неба, стремится схватить всё это зорким глазом и перенести осторожной, неторопливой кистью на полотно.

Близость живописи Лагорио к искусству С. Щедрина можно проследить также по картине «Капо-ди-Монте в Сорренто». Художник изображает тесное скалистое ущелье со старинным акведуком и каменной лестницей, ведущей к роднику. Композиция картины имеет ярко выраженное фронтальное построение, которое вообще не свойственно искусству Лагорио, но довольно часто встречается в ранних работах С. Щедрина, написанных в Тиволи. Картина «Итальянский дворик» также навеяна щедринскими «Террасами», хотя

она изображает несколько иной вид — тенистый уголок замкнутого дворика. Обе эти картины находятся в Тульском музее, они отличаются большой завершённостью живописи, выполненной в духе С. Щедрина.

Наряду с законченными картинами, написанными с натуры, Лагорио изредка писал этюды, в которых стремился уловить живое движение в природе. К таким работам относится прекрасный этюд, написанный в 1859 году, — «На острове Капри. Берег в ненастье» (Третьяковская галерея). С моря дует крепкий холодный ветер. Небо в свинцовых тучах. Большую часть холста занимает скалистый берег, о него разбиваются мутные волны. Сочетанием тёплых оливково-коричневых тонов земли и холодных сине-свинцовых — в небе, движением волн и сбегавшего к ним скалистого берега художник очень тонко передал состояние природы в ненастную погоду. В этом этюде ярко сказались черты своеобразного восприятия природы, какие проявились у Лагорио уже в раннем возрасте.

К концу 50-х годов Л. Ф. Лагорио сложился в крупного своеобразного мастера. Его картины, созданные во время командировки, получили высокую оценку.

В 1864 году Лагорио поселился в Петербурге. Ежегодно летом он «с художественной целью» путешествовал по стране.

В 1882 году Л. Ф. Лагорио получил большой заказ: написать три картины, отражающие эпизоды войны с Турцией в 1877 – 1878 годах. Сохранились доклады и письма художника, из которых видно его отношение к порученной работе. Он сообщает:

«Для написания означенных картин при требовании безусловно верной передачи местности, требовании, существенно важном для картин, имеющих историческое значение, этюды для них должны быть исполнены непременно на самом месте сражений, для чего потребуется как затрата времени, так равно и затрата довольно значительных денежных средств для поездки». Сообщая о сложности заказа — картины должны быть большого размера, действующие лица должны быть изображены с портретным сходством — художник просит отпустить ему 2000 рублей для выполнения подготовительных работ.

После поездки по местам сражений Л. Ф. Лагорио представил эскизы и подробное описание событий.

О том, с какой тщательностью готовился, как упорно он трудился, можно судить по тому, что, приступив к работе в 1883 году, он сдал картины только в 1892 году. Это был не единичный случай обращения Лагорио к батальным сюжетам. Он написал морскую баталию — «Суслинское дело парохода «Великий князь Константин» (находится в Центральном военно-морском музее). Известны также ещё четыре эскиза к баталиям; два из них посвящены военным делам Петра I, третий — Крымской войне и четвёртый — войне на Кавказе.

Но батальная живопись не была стихией Лагорио, видимо, потому она ему и не удавалась. Картины, изображающие эпизоды из русско-турецкой войны, при всей правдивости и точности воспроизведения, являются только добросовестной фиксацией исторических событий. Некоторые эскизы, изображающие военные эпизоды, совсем не получили завершения в картинах и остались в папках художника.

Вместе с тем Лагорио не ограничивался узким кругом сюжетов. В его творчестве встречаются картины, изображающие лесные поляны у ручья, отдельные тонко написанные группы деревьев у родника на берегу моря. Он изучал структуру молодых буков, дубков и хорошо умел передать ощущение влажной прохлады лесной чащи, изобразить лёгкие гибкие формы отдельно стоящих деревьев. В таких работах видна некоторая близость его к творчеству А. П. Боголюбова.

Прекрасно владея акварельной техникой, Лагорио довольно часто рисовал лесистые горные долины в Крыму и на Кавказе с широко разлившимися горными речками. Он мас-

терски оживлял их фигурами всадников, сопровождающих экипажи или едущих цепочкой по узкой горной тропинке. Иногда Лагорио писал и портреты. И всё же основной темой его живописи всегда было море.

В конце своей жизни Л. Ф. Лагорио работал на Балтийском море, в Финляндии и Норвегии. В 1900 году он написал хорошо скомпонованную картину, изображающую один из фиордов в Норвегии. На картине — суровое Северное море у скалистых берегов в пасмурный зимний день. Тенью окутан большой корабль, идущий под парусами. На заснеженном берегу стоят домики рыбацкого посёлка. На скалистых обрывах гор снег плохо держится, обнажая гранитные массивы. В небе на горизонте виден просвет, сквозь который прорвался слабый луч света и упал на красивую по форме гранитную гору.

Следует сказать, что Лагорио любил рисовать горные ландшафты Крыма и Кавказа и умело изображал их на полотне.

Крым вообще занимал в творчестве Л. Ф. Лагорио значительное место. На одну из выставок (в 1893 году) он представил только работы, посвящённые крымской природе и Чёрному морю. Каталог выставки вышел под общим названием «В Крыму».

Цветовая гамма картин Лагорио слишком сдержанна для передачи красочной, яркой южной природы. Современники иногда упрекали художника в бледности, бесцветности его полотен, называли его палитру «выцветшей». Не придавая особого значения красочности картин, он большое внимание уделял ясности формы, чёткости, проработанности всех деталей. В этом была основа его искусства, так он понимал живопись.

Из Парижа Л. Ф. Лагорио однажды писал о французских художниках, что они «пишут весьма ловко, со вкусом и эффектно, зато рисунка нет, краски и освещение неверны».

Во второй половине жизни в творчестве Л. Ф. Лагорио всё же произошли некоторые перемены. Они очень заметны в его картине «Алушта», написанной в 1889 году (находится в Феодосийской картинной галерее). На ней Алушта изображена со стороны рейда. Вдали в лёгкой туманной дымке высится гора Чатыр-Даг. На прибрежных холмах лепятся городские постройки, среди них высятся древние башни. На рейде стоит большой торговый пароход. В живописи этой вещи, как и многих других его работ 80 – 90-х годов, заметна большая свобода выполнения. Обогащая палитру введением разнообразных розовых, голубых и лиловых тонов, Лагорио находит более выразительные средства для передачи пространства и состояния природы.

Во второй половине жизни Лагорио много работает и в области графики, акварелью, сепией. Он состоял членом Петербургского общества акварелистов. В акварельной технике он иногда достигал большей свободы, чем в масляной живописи. Его акварели не так строги по композиции, но они полны жизни, движения. Он пишет набегаящую на прибрежные камни волну, лёгкой игрой кисти передавая трепетное движение зыбкой морской стихии, облако пены и низко бегущие над морем тучи. Такого же характера и карандашные рисунки Лагорио.

Глубокой убеждённостью, честной прямолинейностью и преданностью искусству Л. Ф. Лагорио завоевал большие симпатии в среде художников и широких масс любителей живописи. Его картины всегда пользовались большой популярностью.

Жизнь Л. Ф. Лагорио протекала в скромной трудовой обстановке. Несмотря на признание его заслуг официальными кругами и общественностью, он всегда жил в стеснённых материальных условиях и поэтому часто был вынужден обращаться с просьбами о выдаче ему денежных авансов в счёт предстоящих работ, а то и под залог своих картин. Так, он просил деньги для поездок с «художественной целью в Крым и южные губернии России» в 1871 году или для поездок «на этюды в Крым, Кавказ, Финляндию и Норвегию» в 1882 году.

Материальная необеспеченность Л. Ф. Лагорио порой граничила с острой нуждой. В старости нужда подточила силы художника, он ослабел и полуослеп, но продолжал работать.

9 декабря 1905 года Л. Ф. Лагорио скончался. После смерти почётного члена и профессора Императорской Академии художеств и почётного члена почти всех столичных художественных обществ, потрудившегося на пользу отечественного искусства свыше 55 лет, его жена и дочь остались без всяких средств к существованию. Они вынуждены были обратиться в совет академии за помощью.

На посмертной выставке Л. Ф. Лагорио, устроенной в 1906 году, демонстрировалась 961 работа художника (включая этюды и наброски). Как всегда, на ней широко был представлен Крым: Кучук-Ламбат, Ялта, Симеиз, Феодосия, Алушта, Севастополь, а также Судак, где в доме тестя у Лагорио была постоянная летняя мастерская, вся увешанная крымскими этюдами.

Л. Ф. Лагорио был талантливым художником-пейзажистом. У него много картин, изображающих природу, но больше всего он любил писать море. Море вызвало к жизни наиболее яркие и выразительные произведения Лагорио, и он по праву занимает одно из видных мест среди русских маринистов.

Рядом с Лагорио на протяжении многих лет работали два выдающихся художника-мариниста — Айвазовский и Боголюбов. Дарование Айвазовского было несравненно ярче, а мастерство Боголюбова — более изощрённо, чем у Лагорио, и, несмотря на это, он никогда не поддавался соблазну следовать им. Это позволило ему «без бурь и волнений» трудиться на протяжении долгой жизни, не зная ни высоких взлётов, ни крутых срывов в своём творчестве. В какой-то степени это отразилось в тематике его картин — они спокойны, лиричны. В советских музеях хранится 250 работ Лагорио, но среди них имеется только одна, изображающая бурю на море, и одна — кораблекрушение. И это — несмотря на то, что море занимает основное место в его творчестве.

Лагорио рано достиг профессионального мастерства. Его картины хорошо скомпонованы, в них нет ничего случайного. Написаны они ровной, неторопливой, умелой кистью. В его картинах хорошо передана световоздушная среда, точно воссоздана природа тех мест, какие изображал художник. Он обладал на редкость устойчивым мировоззрением. Проработав полвека в искусстве, он шёл по раз намеченному пути, стремясь к реалистическому изображению природы. За это время произошли огромные сдвиги в русской жизни и русском искусстве, а Лагорио и в конце XIX века продолжал писать так же и то же, что писал в начале своего творческого пути, в 50-х годах прошлого века. Тем не менее, произведения Л. Ф. Лагорио являются самостоятельным, интересным звеном в развитии русской маринистической живописи.

# Адольф Иванович ФЕССЛЕР



**Х**удожник А. И. Фесслер родился в Богемии, в Дейчброде, 8 апреля 1826 года. В 30-х годах прошлого столетия отец Фесслера вместе с семьёй переехал в Крым, в Симферополь. Здесь будущий художник поступил на работу к каретному мастеру. Известный в те годы в Симферополе художник Гросс, преподаватель гимназии, заметил склонность к живописи у юного каретника, сообщил ему начальные сведения по рисунку и, убедившись в одарённости своего ученика, порекомендовал ему поехать в Феодосию — учиться у Айвазовского.

Айвазовский быстро откликнулся на предложение принять в обучение одарённого мальчика. В 1847 году он писал: «Если я увижу в нём (Фесслере — *Н. Б.*) дарование, то позволю ему заниматься в моей мастерской...»

Видимо, новый ученик пришёлся по душе Айвазовскому, так как вскоре Фесслер переехал в Феодосию.

Айвазовский учил по старинке. Ученика он усаживал перед одной из своих картин и предлагал ему сделать точную копию с неё карандашом. Изредка он на что-то указывал, но в общем предоставлял ученику полную свободу. Этот метод, конечно, не был самым плодотворным, но общение с великим мастером само по себе многому учило. Мальчик, навсегда полюбивший искусство, стоял за стулом великого мастера, как зачарованный. Он не мог оторвать свой взор от полотна, на котором под кистью его учителя всходило солнце, возникали окутанные лёгкой лиловой утренней дымкой очертания далёких гор, рыбаки на берегу собирали сети. Потом на его глазах на зеркальной глади моря вдруг возникал стройный фрегат, словно светящийся от пронизывающих его паруса солнечных лучей, а искрящаяся волна бежала за кормой...

Фесслер довольно быстро овладел техническими приёмами живописи, копируя картины Айвазовского. Искусство Айвазовского имело большую притягательную силу. Картины великого мариниста пользовались исключительным успехом, но приобрести их, конечно, мало кто мог. Поэтому даже на копии с его картин спрос был велик. Лучшим копиистом Айвазовского в Феодосийской галерее считался Фесслер. Первоначально это его вполне устраивало. Врождённая скромность Фесслера и тяжёлое положение его большой семьи долгое время не позволяли ему заняться самостоятельным творчеством. Но с годами его мастерство окрепло, и он начал самостоятельно писать с натуры.

В 1859 году Фесслер написал две (парные) картины, изображающие крымские прибрежные виды: один — около Симеиза, другой — в районе Судака.

Следует отметить, что обе картины Фесслера носили следы подражательности. Хотя в них нет прямых заимствований из произведений великого мариниста и всё сделано с на-

туры, по тщательно проработанным карандашным рисункам, переведённым в мастерской на холст, но видно, что Фесслер, создавая картины, невольно подражал своему учителю. Конечно, творчество Айвазовского и в те годы было достаточно разнообразно и богато, и в нём можно было найти очень высокие образцы для подражания, а не обязательно голубые и розовые виды Южного берега Крыма, которые он иногда походя писал в 50-х годах. Но беда Фесслера была в том, что он не совсем ещё понял, в чём подлинное величие искусства Айвазовского, отражавшего живое движение стихий.

На картине Фесслера изображён характерный профиль горы Кошка, скал Дива и Монах и дальних гор Южного берега. Колорит картины построен на сочетании голубых, розовых и лиловых тонов. Картина выдержана в приглушённой красочной гамме. Гора в меру детализирована, в ней есть и рельеф, и структура обрывистых склонов — словом, в живописи этой картины видна рука достаточно опытного мастера.

Парный этому пейзаж был проще по композиции и однообразнее по живописи. Фесслер написал скалю под развесистым деревом, на берегу пустынного залива, оживив картину фигурками всадника и пешеходов на дороге. Всё это залито мягким светом тихой догорающей вечерней зари.

Несмотря на то, что обе работы Фесслера подражательны, в них уже хорошо видна живописная манера художника.

Есть ещё одна картина Фесслера, по живописи очень близкая к двум описанным. Это «Пейзаж» 1856 года (находится в Одесской картинной галерее). На ней изображён идиллический вид горного Крыма.

Фесслер был подготовлен для поступления в специальное художественное учебное заведение. Пройдя длительную выучку у Айвазовского, он мог рассчитывать на поступление в Академию художеств, но подал заявление в Московское училище живописи и ваяния, куда и был зачислен в 1860 году.

Пока обнаружены скудные и отрывочные сведения о годах обучения Фесслера в Москве. Его имя упоминается в списке учеников училища, копировавших картины Айвазовского. В те годы в копировании картин никто не видел ничего зазорного. Рядом с Фесслером в списках копиистов стояли имена Шишкина, Саврасова, Степанова, Соломаткина и других. Картины Айвазовского пользовались большим успехом в училище. С 1857 по 1865 год с них было сделано четырнадцать копий по заказам различных лиц и по собственной инициативе учащихся.

В архиве училища имя Фесслера упоминается до 1865 года.

Надо полагать, что Фесслер не имел возможности быть постоянным слушателем учебного курса и только наездами бывал в Москве, работая в Феодосии под руководством Айвазовского. К такому заключению приводит нас смысл обращения Айвазовского в совет академии. «В прошлом, 1865 году, по возвращении моём из С.-Петербурга, — писал Айвазовский, — мною была открыта в городе Феодосии общая художественная мастерская... Представляя первые труды моих учеников в Совет Академии, я прошу покорнейше на первый раз снисхождения Совета, и поощрения, которыми Совет удостоит моих учеников, будет для меня истинным вознаграждением. Если Совет найдёт программу первого (Фесслера) достойною звания художника, то я буду очень рад».

Пятилетняя связь Фесслера с училищем живописи и ваяния не прошла для него даром. Правда, в его взглядах на творчество, на мастерство художника, на задачи и цели искусства не произошло каких-либо существенных изменений. Но он стал глубже воспринимать природу, его палитра освободилась от приторной красочной гаммы, свойственной ранним работам, живопись стала серьёзнее.

Во всяком случае, картина «Феодосия», написанная Фесслером в 1866 году, неизмеримо выше во всех отношениях, чем две его работы 1859 года. Даже при беглом взгляде на неё видно, что перед нами работа вдумчивого, серьёзного художника, стремящегося правдиво изобразить ставший для него родным город. Фесслер избрал тот пункт, с которого не раз писали Феодосию Н. Чернецов, М. Иванов и Айвазовский. Это была в те времена действительно наиболее характерная точка обзора местности.

На картине изображён возрождающийся город и оживающий порт. Вдоль дуги Феодосийского залива тянется цепь новых городских домов, построенных в первой половине XIX века на развалинах средневековой Кафы. Начал застраиваться и район Карантина. На рейде у старого порта стоит несколько шхун, а в сторону мыса Ильи идёт пароход. На переднем плане у самой воды возвышается главная башня средневековой Кафы, окружённая развалинами турецких бастионов, впереди Фесслер изобразил распряжённую мажару, а возле неё — пару верблюдов, которые в те годы ещё водились в Крыму. И надо всем этим — ясный полуденный час голубого летнего дня. Розоватые кучевые облака над горизонтом навевают настроение покоя.

Через три года после «Феодосии» Фесслер написал «Ялту», изобразив город со стороны ливадийского шоссе, с того места, откуда много раз писал Ялту Айвазовский и откуда вскоре после Фесслера написал её В. Васильев, а следом за ним — многие другие художники, побывавшие в Крыму.

Не только в композиционном построении картин Васильева и Фесслера, но и в их колорите, даже в отдельных деталях (в том, как повисло розовое облачко на горе) есть много общего.

К этому времени искусство Фесслера стало вполне профессиональным. В его «Ялте» есть отдельные места, сделанные с подлинным мастерством.

В этих картинах отчётливо видно, что Фесслер из копииста вырос в самостоятельного мастера, владеющего профессиональной техникой живописи, что он сумел преодолеть былую робость своих восприятий, заговорил своим языком, отразил свои ощущения, своё видение природы. Правда, его художественное восприятие было очень ограничено и состояло из одной лирико-поэтической гаммы. Это ярче всего отразилось в картинах «Ялта» и «Феодосия».

Однажды Фесслер попробовал свои силы и в изображении бурного моря. Но эта попытка ему явно не удалась. Картина «Корабль в бурю» жестка по форме, пестра по живописи. В самой композиции есть большой просчёт: Фесслер написал фрегат такого размера, что он занял почти весь холст, ограничив возможности изображения самого бурного моря.

Иногда Фесслер писал совсем маленькие картинки, наподобие тех, какие Айвазовский рисовал для подарков друзьям. Две таких картинки имеются в Феодосийской картинной галерее. На одной из них изображён тот же вид Ялты, что и на картине 1869 года (возможно, что она была написана как эскиз к ней), на второй — лунная ночь в Феодосии с привычным видом генуэзской башни. Всё на ней написано в духе традиций живописи Айвазовского. Полная луна взошла над городом и отразилась в морской зыби; тёмным силуэтом высится башня на берегу, создавая впечатление романтической таинственности.

Такие картинки Фесслер писал, видимо, для быстрой реализации, так как они при небольшой стоимости имели широкий спрос. Независимо от этого, картинка сделана с предельной добросовестностью и законченностью.

Фесслер вынужден был выполнять подобные работы, так как жил в очень стеснённых материальных условиях. У него «не было имени», и заработки от живописи едва обеспечивали сносное существование многодетной семье.



Помимо живописи, он занимался фотографией, делая фотоснимки с картин Айвазовского. Иногда Айвазовский поручал Фесслеру организацию своих выставок, и это составляло, пожалуй, самый большой его заработок, так как при реализации картин до 30 процентов их стоимости получал администратор выставки.

Но при всех материальных затруднениях Фесслер продолжал настойчиво заниматься живописью. Успехи, достигнутые им, становятся особенно ясными при сравнении двух его полотен — картины «Симеиз» 1859 года, о которой говорилось выше, с другой картиной «Симеиз», написанной за год до смерти, в 1884 году.

С внешней стороны, по композиции обе картины мало чем отличаются одна от другой. Разве что вместо пригорка с саклей, написанного на первой картине, художник на второй изобразил на переднем плане плоский берег, на котором два рыбака хлопочут у обломка мачты корабля, выброшенного волнами на берег.

В остальном композиции картин совершенно сходны. Возникает мысль, что обе они написаны по одному рисунку, сделанному Фесслером на раннем этапе творчества (как часто делал и сам Айвазовский).

Существенная разница между этими произведениями обнаруживается при рассмотрении их художественных достоинств. В творчестве Фесслера произошёл громадный сдвиг. Конечно, это результат не только трудов замкнуто живущего, скромного феодосийского мастера. Вся русская живопись 70-х годов переживала бурный подъём благодаря деятельности прогрессивных художников реалистического направления, объединившихся в Общество передвижников. Передовые идеи передвижников отразились и в творчестве самого Айвазовского, создавшего в 1881 году свою прославленную картину «Чёрное море». Фесслер научился видеть красивое не только в эффектных красках и исключительных ситуациях. Он почувствовал подлинную красоту природы даже в самом будничном её состоянии.

Картина Фесслера «Симеиз» 1884 года является в полном смысле реалистическим произведением. В её колорите не осталось и следа былой слащавости цвета. Он построен на сочетании серо-зеленоватых тонов в небе и на море с тёплыми охристыми тонами, какими написана земля. И само содержание картины свидетельствует о совершенствовании вкуса художника. Фесслер избрал момент, далёкий от внешнего эффекта. Он написал наступающее после грозы прояснение. По серому облачному небу плывут последние клочья грозowych туч, море взволнованно, на берег набегают притихшие волны прошедшей бури. Только горы хмурятся под нависшим над ними небом и как бы усиливают впечатление прояснения и умиротворения природы, которое ощущается в мягком накате волны на галечный берег.

Эта картина Фесслера была отмечена бронзовой медалью на Одесской художественной выставке 1884 года.

Умер Фесслер в Феодосии 8 февраля 1885 года. Художник чрезвычайно скромный, преданный своему призванию, он был наделён подлинным дарованием, большой любовью к природе и искусству<sup>1</sup>.

Считая высшим идеалом живопись Айвазовского, Фесслер иногда приближался к работам своего учителя, избирая сюжетами для своих картин такие состояния природы, для изображения которых не нужны были ни сильные порывы, ни яркие краски. Значительно уступая Айвазовскому в масштабах дарования, не владея той лёгкостью воплощения, которая выдвинула Айвазовского в ряд первых русских живописцев, Фесслер и не стремился к соревнованию с Айвазовским в чуждой его натуре области живописи.

---

<sup>1</sup> Значительная часть творческого наследия Фесслера находится в частных домах и недоступна для изучения. Мы надеемся, что со временем ещё не одна картина нашего художника поступит в Феодосийскую картинную галерею, и тогда представится возможность широко изучить его творчество.

Творчеству Фесслера более близко искусство Л. Ф. Лагорио. В их натурах, масштабах, характере дарований и даже в самой живописи было много общего. Но в силу сложившихся условий жизни Лагорио стал широко известным художником, в то время как Фесслера едва ли кто-нибудь знал за пределами Феодосии и Одессы. А между тем в творчестве Лагорио было не так уж много картин, стоящих на том же художественном уровне, как «Симеиз» Фесслера 1884 года.

Картины, в которых Фесслер сумел проявить свою индивидуальность, найти свой живописный язык, являются подлинно художественными произведениями. Фесслер, верный ученик и последователь Айвазовского, занимает самостоятельное место в ряду русских живописцев.

# Константин Фёдорович БОГАЕВСКИЙ



**К**то бывал в Третьяковской галерее в дореволюционную пору, тот, вероятно, помнит, какое впечатление производили картины К. Ф. Богаевского, выставленные среди работ мастеров русской живописи начала XX века.

Сумрачный по ощущению, каменистый, пустынный пейзаж Богаевского «Берег моря», навеянный крымской природой, а рядом картина «Воспоминание о Мантенье», написанная в духе живописи мастеров итальянского Возрождения, свидетельствовали о таланте и самообытности молодого художника.

Его картины привлекали своей необычностью, оригинальностью живописных образов и мастерством выполнения. Они обращали на себя внимание, выделялись, несмотря на соседство громадных ярких полотен Малявина и Рериха.

Много позднее, когда судьба забросила меня в Феодосию, и я услышал здесь имя Богаевского, мне вспомнились его картины, и захотелось поближе познакомиться и с творчеством этого своеобразного художника, и с ним самим.

В один из жарких июльских дней 1923 года я отправился по безлюдным в те годы улицам древнего города, прошёл под тенистыми арками старинных домов главной Итальянской улицы на его южную окраину, так называемую Карантинную слободку. Здесь, среди мелких обывательских домиков и пустующих складских помещений, примыкавших к порту, у подножия Карантинного холма, опоясанного кольцом башен средневековой крепости, была мастерская и дом, в котором жил Богаевский.

Войдя в ворота двухэтажного дома, я по мощённой каменными плитами дорожке подошёл к неприглядному зданию, стоявшему в глубине двора.

Это была мастерская Богаевского, переоборудованная им из большого хлебного амбара. На пороге меня приветливо встретил пожилой человек невысокого роста. Редящие волосы цвета «соли с перцем» были коротко пострижены; хорошо сшитый простой костюм ладно сидел на сухощавой фигурке. Это был сам Константин Фёдорович Богаевский.

Мастерская представляла собой высокую, метров пяти, темноватую комнату, густо заставленную по стенам мебелью. В северной стене было прорезано большое окно. Против него стоял простой массивный мольберт, а в углу — большой диван с массой подушек и подушечек. Круглый стол у дивана был накрыт ковровой скатертью, вокруг него стояло несколько кресел и стульев; рояль, старинное бюро и книжный шкаф завершали обстановку. Стены мастерской были увешаны гравюрами и фоторепродукциями картин старинных мастеров, на полках мерцали стеклянные сосуды эллинистической поры и мягко по-

блёскивали чёрным лаком античные кувшинчики. На полу в стороне лежала звериная шкура и свернутый ковёр.

Константин Фёдорович усадил меня в кресло, а сам легко и ловко начал ставить на мольберт огромные холсты. Показывая свои работы, Богаевский пояснял их содержание. В большой сдержанности, немногословии, несколько застенчивой манере изъясняться сказывался замкнутый характер художника и присущая ему скромность и деликатность. Он говорил тихо, глуховатым голосом, будто боясь нарушить атмосферу уединённого труда, царившую в его мастерской.

Четыре панно, написанные для первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве, которые показал Богаевский, должны были раскрыть характерные черты природы различных районов Крыма — степного, предгорного, горного и южнобережного. В течение многих лет Богаевский накопил огромный запас впечатлений и этюдных материалов, необходимых для изображения крымской природы. Много летних дней провёл он в степном Крыму, работая на Керченском полуострове в местечке Кенегез, когда был увлечён киммерийским циклом. Он творчески воссоздал природу мест, населённых древними киммерийцами<sup>1</sup>.

На первом панно Богаевский изобразил степной Крым. На сильно удлинённом холсте он построил композицию с низко опущенным горизонтом. Над ним только что поднялось солнце, заливая ярким светом степные дали, блестящую гладь Сиваша. Панно написано в светлой, красочной гамме.

На втором панно художник воспроизвёл природу предгорного Крыма в районе Чуфут-Кале, близ Бахчисарая.

В центре возвышается характерное горное плато с обрывистыми краями, по которым виднеются следы древних крепостных укреплений. На крутых склонах кое-где намечены тропинки, соединяющие остатки жилищ средневекового пещерного поселения. На втором плане — конус Тепе-Кермена. Земля покрыта осенней рыжей, выжженной солнцем травой; на ней нет никаких признаков жизни. Словом, на панно запечатлён характерный для дореволюционного периода творчества Богаевского исторический пейзаж.

Третье панно изображало горное пастбище в районе Караби-яйлы и было выдержано в холодной голубовато-серой гамме, что хорошо гармонировало с горячей гаммой охристых тонов предыдущей картины. На нём было написано высокогорное плато, покрытое сочной травой. Плоскогорье изрезано скалистыми гребнями. Вдали сквозь туманную дымку было видно море и силуэтное очертание прибрежной полосы.

На четвёртом панно Богаевский изобразил панораму Южного берега близ Ялты, со стороны ливадийской дороги (отсюда много раз до этого её писали Айвазовский и его ученики). И по композиции, и по колориту это панно близко к картине Айвазовского «Вечер в Крыму. Ялта» 1848 года, что вообще было исключением в творчестве Богаевского 20-х годов.

На этом панно Богаевский запечатлел изобилие и цветение крымской природы. На переднем плане написаны громадные деревья и виноградники. Панно должно было не только демонстрировать богатство крымской земли, но и раскрывать те возможности, какие заложены в ней и будут реализованы в новую, социалистическую эпоху.

На описании этих панно Богаевского пришлось остановиться подробнее, потому что они погибли при пожаре во время эвакуации Симферопольской картинной галереи в годы Великой Отечественной войны, и от них остались лишь две фотографии. Только в галерее Айвазовского сохранился мастерски написанный маленький эскиз, выполненный Богаев-

---

<sup>1</sup> Киммерия — страна, некогда расположенная в Северном Причерноморье. Сохранились географические названия, связанные с киммерийцами: Боспор Киммерийский (современный Керченский пролив), Киммерийский вал (оборонительное сооружение на Керченском полуострове) и другие.

ским для второго панно. Он написан в сложной технике многослойной акварельной живописи, которой в совершенстве владел Богаевский.

Панно для сельскохозяйственной выставки 1923 года созданы Богаевским на рубеже двух основных периодов творчества художника. Это были первые крупные работы, написанные им в послереволюционные годы. Художнику минуло пятьдесят лет. Он был известен в России и за границей как сложившийся мастер киммерийского пейзажа. И вместе с тем он стоял на грани нового этапа развития дарования, казалось, прочно и основательно сложившегося и определившегося в дореволюционную эпоху.

В новых социальных условиях творчество Богаевского, продолжая совершенствоваться, приобрело иной характер. Былой налёт модернизма, присущий его работам ранней поры, после Октябрьской революции совершенно исчез из его живописи. В 30-х годах, к концу жизни, К. Ф. Богаевский создал значительные реалистические произведения — монументальные по форме и героические по содержанию. В них полностью раскрылось его своеобразное дарование, проявилось высокое мастерство.

Эти перемены произошли в результате длительных, подчас мучительных поисков и напряжённого труда всей его жизни.

Константин Фёдорович Богаевский родился в Феодосии 12(25) января 1872 года.

Тяга к искусству проявилась у него очень рано. Гимназистом, в 1884 году, он сделал копию с гравюры на дереве. Уже в этой копии ясно видны зачатки многих особенностей дарования Богаевского.

Помимо ясно выраженных физических качеств — зоркости и точности глаза, уверенности и твёрдости руки, в рисунке двенадцатилетнего мальчика поражает удивительная целеустремлённость. Такой рисунок невозможно было выполнить в один-два вечера. Неопытный мальчик должен был затратить на него дней десять-двенадцать.

Айвазовский одобрил первые опыты Богаевского и разрешил ему приходить в свою мастерскую.

Сохранилось несколько детских рисунков Богаевского и альбомчик с набросками, сделанными с натуры. В них ясно проступают те же черты дарования, что и в первой его копии. Есть в альбоме и рисунок, свидетельствующий, что в юности Богаевский увлекался творчеством Айвазовского.

По совету Айвазовского Богаевский вскоре был определён в обучение к художнику А. И. Фесслеру, хотя продолжал посещать и мастерскую Айвазовского. В 1891 году К. Ф. Богаевский поступил в Петербургскую Академию художеств.

Поначалу он растерялся перед массой новых впечатлений и не сумел войти в русло академической жизни. В первые годы занятий, работая над гипсовыми слепками с античных статуй, он не мог проявить своих склонностей и остался холоден и равнодушен к учебным заданиям. Его рисунки с гипсов (Гермес, Венера Милосская, Дискобол) были выполнены на среднем уровне обычных академических работ. Хуже обстояло дело с живой моделью. Как это ни странно, обладая абсолютно точным глазом, Богаевский никак не мог справиться с рисованием натурщиков, хотя в детстве прекрасно рисовал маленькие фигурки людей и животных. В его развитии, видимо, наступил какой-то кризис.

В 1894 году руководителем класса пейзажной живописи академии был назначен А. И. Куинджи, в прошлом ученик И. К. Айвазовского. Профессор Куинджи обратил внимание на пейзажные этюды Богаевского и перевёл его в свой класс.

Богаевский был захвачен новым своеобразным методом «обучения творчеству», какой ввёл Куинджи. Здесь нашла полную поддержку и признание его склонность к пейзажному искусству. В классе Куинджи не было обязательной для всех программы обучения, и он освободил Богаевского от ненавистного для него рисования натурщиков.

Развитие дарования Богаевского пошло очень быстро, и на конкурс в 1897 году он представил картину «В горах», хоть и написанную в духе работ своего учителя, но выполненную мастерски.

В письме к одному из феодосийских друзей Богаевский высказал свои настроения и мечты, навеянные копированием картины Судковского «Штиль», находившейся тогда в академическом музее. Передавая впечатление от картины, он писал:

«Должно быть, художник, который написал эту картину, долго сидел на берегу, сидел, может быть, час и два и всё прислушивался, что говорила ему эта спокойная и величавая природа, прислушивался к волнам, что плескались у его ног, и к самой тишине, и молчанию природы, которое иной раз душе больше говорит, чем иной мир звуков. И с сердцем, полным только что выслушанной музыки, художник пришёл в свою одинокую мастерскую, заперся в ней и стал проводить счастливейшие в своей жизни часы перед начатой картиной. Забыты были все огорчения и тревожения жизни, и всё искупалось блаженнейшими минутами творчества».

Уже самые ранние произведения Богаевского были посвящены изображению природы родных мест — пустынных берегов восточного Крыма, очертаниями и рельефом местности во многом напоминающими Италию и Грецию. Изучая природу прибрежной полосы восточного Крыма и следы жизни народов, обитавших в этих местах в древние времена, К. Ф. Богаевский многие годы пишет исторические крымские пейзажи.

В 1898 году А. И. Куинджи повёз своих учеников за границу. Они посетили Германию и Францию. На Богаевского самое сильное впечатление произвела живопись мюнхенских романтиков-символистов — Штука, Клингера и картины Бёклина.

Одной из ранних работ Богаевского была картина «Древняя крепость» (1902 год, Феодосийская картинная галерея), изображающая ночь на берегу моря.

С представлением о ночных маринах в те годы обычно были связаны картины летней ночи у живописных берегов с золотой лунной дорожкой, манящей вдаль, и ласковой волной, играющей среди прибрежных камней.

Богаевский сознательно отрешается от такого изображения ночи. Его картина несколько мрачновата. На ней — развалины древней крепости, венчающей прибрежные каменистые холмы, берег со стороны моря и холмы, закрывающие горизонт. Только узкая полоска неба над стенами создаёт впечатление пространства.

Так построены композиции многих ранних работ Богаевского. На картине «Ночь у моря» (1903 год, Саратовский художественный музей им. Радищева) вовсе нет неба. Крупные волны бьют о скалистый берег, в расщелинах которого гнездятся прижатые ветром к земле низкорослые узловатые деревья.

В творчестве Богаевского море часто сопутствовало живописным образам и органически входило в его композиции.

Уже в ранних произведениях «Древняя крепость», «Киммерия», «Город у моря» море бушует у подножия развалин древних замков и крепостных стен, как бы олицетворяя разрушительную стихию времени. Мертвенный лунный свет усиливает впечатление пустынности, покинутости, разорённости некогда богатых городов.

Характерна для этого периода картина «Берег моря» (1907 год, Третьяковская галерея), на которой изображена каменистая прибрежная местность, написанная со стороны моря в лунную ночь. В картине нет ни красивых гор, ни пышной растительности. Она привлекает не внешней красотой, а тонко переданным лунным светом, мягко сверкающим на волнах и скалистых берегах. Картина полна лирической грусти, усиленной безлюдностью изображённых мест.

Ранние работы Богаевского полны чувства одиночества и глубокой тоски.

Одним из наиболее выразительных произведений этого периода является картина «Замок у моря» (1903 год, местонахождение неизвестно). Сюжет картины очень прост: на приморском мысу грозно высятся развалины средневекового замка. Бурное море катит свои суровые волны к подножию его стен. Их чередование и однообразная ритмичность усиливают ощущение безлюдности и одиночества. В этой работе художник сумел ярче, чем в других, передать атмосферу пустынной, покинутой человеком земли.

В самой живописи ранних работ художника, тяжёлой по цвету, перегруженной красочным слоем, отражены длительные поиски новых форм для выражения волновавших его образов. Богаевский, видимо, стремился к широкому письму, лёгкому, быстрому «бегу кисти», о чём не раз писал своим друзьям. Но так как смолоду он отличался строгой взыскательностью, то результаты лёгкого письма его не удовлетворяли. Он заново по нескольку раз переписывал свои картины, работал над ними, пока кисть его не увязала в перегруженном, жирном красочном слое, и с трудом «дотягивал» свою работу до конца. Вместо широкого, лёгкого письма получалась тяжёлая, глухая живопись. Он всю жизнь мечтал о «моцартовской лёгкости воплощения», но живописное мастерство давалось ему трудно.

Богаевский почти никогда не был в полной мере удовлетворён результатами своего труда, часто огорчался и впадал в отчаяние; это как-то не вязалось с доверчивой, мягкой, жизнерадостной натурой художника. Повышенная требовательность к себе порой мешала Богаевскому, связывала его в работе, иногда даже подрывала веру в свои силы. Возможно, это происходило от сознания, что уровень его живописного мастерства не позволял ему во всей полноте воплотить свои творческие замыслы. Вот как рассказал он об этом в одном из писем М. А. Волошину в 1907 году:

«Всё это время я работаю маслом. Чем дальше, тем больше убеждаюсь, что масляная краска действительно убивает во мне свободу и порыв своей условщиной тона и мазка; она в конце концов опошляет всякую первоначальную хорошую задачу, замысел. Приходится всё время приноравливаться к ней. Масляная краска у меня покрывает точно дряблым телом скелет замысла, из неё уже не увидишь крепости и силы костей. Вот и сейчас я бьюсь над картинами; к каждой новой я приступаю в надежде побороть пошлость краски, но в работе незаметно она всё дальше и дальше втягивает тебя, как в болото, и картину пишешь уже не как свободный, а как раб какой-то... “и робкий путь склоняет прочь от цели...” Что же делать? Заниматься офортом, как Вы советуете? Нужно, конечно, будет попробовать, но это уже когда я поеду в Питер и там ознакомлюсь несколько с этим делом. Масляную краску я всё-таки никогда не брошу. Всё мне кажется, что ею, при умении, можно будет больше сказать, чем офортом... А затем, я очень люблю большие, свободные пространства холста, такой простор в них я чувствую для себя. Большой холст для меня, как степь широкая, по которой без конца хочется скакать на коне вдаль...»

Терзаясь порой в мучительных творческих исканиях, Константин Фёдорович по многу раз переписывал свои картины.

Иногда, чтобы отвлечься, Богаевский оставлял кисть и занимался различными хозяйственными делами. Затем возвращался в мастерскую и со свежей головой продолжал трудиться у мольберта.

Однажды мы застали его на крыше своего дома с мастерком в руках и ведром извести — он ремонтировал черепичную кровлю; в другой раз — за рытьём ямы в углу двора (потом, дней через 12 – 15, там уже стояла новая, хорошо построенная им летняя кухня). Так как самочувствие у него в этот период было не очень хорошее, не ладилось с живописью, то он сетовал на материальные затруднения, стараясь скрыть истинную причину своих хозяйственных хлопот. У Константина Фёдоровича не было недостатка в средствах. При надобности он мог бы пригласить рабочих для мелкого ремонта своего дома, но он не

делал этого, зная, что, отдохнув во время физического труда от творческого напряжения, возвратится в мастерскую с новыми силами.

Богаевского обычно считают художником, изображавшим по преимуществу горные районы восточного Крыма. И это справедливо, так как Богаевский достиг высокого совершенства в изображении гор. На его картинах горы редко служат дальним фоном, как это часто бывает в пейзажных картинах. Он выдвигает их на передний план, «прорезает» потоками горных рек; часто пишет струящиеся водопады; вырвавшись в долину, их воды журчат у подножия вековых деревьев, и это придаёт идиллический характер многим его картинам такого содержания.

Этот цикл наиболее поэтических картин Богаевского был создан в результате работы с природы. Много раз рисовал Богаевский причудливые нагромождения гор, стараясь постигнуть причины их образования. Он, как хирург, будто вскрывает скальпелем мягкие покровы гор, стремясь разглядеть каменный их костяк и по нему определить характер их образований.

В искусстве Богаевского большое место занимает также изображение моря. И это было неизбежно. Воплощая в своём творчестве образ Крыма, каким он представлялся ему в далёком прошлом, К. Ф. Богаевский невольно обращался к истории, к тем элементам прошлой жизни в Крыму, какие сохранились в виде исторических памятников, архитектурных сооружений, развалин древних городов. А так как в древности и в средневековье жизнь на полуострове развивалась в узлах торговых морских путей, в обжитых гаванях, естественно, что к ним и был направлен пылкий ум и взор художника.

В творчестве Богаевского море часто сопутствовало живописным образам и органически входило в его композиции. Иногда его картины, рисующие каменистую, выжженную землю, кажутся изображением лунных пейзажей, а вечно подвижное море теряет живые краски, и волны приобретают плотность и тяжесть прибрежных валунов.

Некоторые критики называли такие картины Богаевского «лунными пейзажами». Это наименование пришло не случайно. В десятых годах Богаевский увлекался астрономией. Едва ли он стремился стать профессиональным астрономом, но, во всяком случае, приобрёл подзорную трубу, какие-то руководства по освоению космоса и вечерами подолгу разглядывал небесные светила, мечтая о далёких мирах. И, кто знает, быть может, эти наблюдения и мечты отразились в его каменистых пейзажах киммерийского цикла и сообщили некоторым из них какую-то фантастичность.

Тем, кто не знает природы восточного побережья Крыма, и сейчас кажется, что в произведениях Богаевского преобладают элементы фантастики. Но стоит пожить хотя бы один месяц в Крыму, в районе между Феодосией и Судакком, и можно убедиться, что образы Богаевского в основе своей реальны, и живописное воплощение их правдиво. Всё, что делал Богаевский, было много раз им выверено, обдуманно при работе с природы и только после этого вошло в композиции картин.

И всё же в одном письме к Рылову Богаевский рассказывает, как влечёт его мир фантастики, как стремится он создать образ грандиозный, торжественный:

«В то время, как я пишу тебе, моя жена разбирает сонаты Бетховена. Торжественные мелодии звучат в моей просторной, гулкой мастерской. В тёмном углу стоит начатый сегодня холст. Звуки музыки увлекают фантазию куда-то в далёкие, неведомые страны, и хочется сделать, написать нечто большое, грандиозное, торжественное, как бетховенская мелодия. Хочется мне отойти в картинах от обыденных форм природы и найти более фантастические образы, чтобы было всё совсем другое, другой мир, нездешний. Отчего это так возможно в музыке, где звуки так не похожи на всё, что вокруг нас, и отчего это так



невероятно трудно в живописи? Как ни бьёшься, а всё возвращаешься к тому знакомому, реальному, что глаза уже видели тысячу раз».

В творческих поисках Богаевский обратился к классикам французской живописи XVIII века — К. Лоррену и Н. Пуссену.

В результате увлечения их искусством творчество художника приобретает новые черты. Всё чаще в его картинах крымской природы мы видим не голую каменистую пустыню, а цветущие долины, обрамлённые роскошными деревьями. И колорит его произведений стал иным: в нём появились живые краски.

Богаевского потянуло в те края, где был источник вдохновения, питавший искусство Лоррена и Пуссена. Зимой 1908 – 1909 года он провёл в Италии и Греции. Идеальная природа, о которой мечтал Богаевский, вспоминая картины французских классиков, раскрылась перед ним во всём богатстве и разнообразии.

К прежним художественным впечатлениям прибавились новые. Богаевский был покорён творчеством мастеров итальянского Возрождения Мантеньи, Беллини, Картона, тонко чувствовавших красоту итальянской природы и отразивших её в своих картинах. Художник имел возможность сопоставить живую природу с её творческим отражением в работах великих мастеров прошлого.

Богаевский был поражён близостью облика многих итальянских средневековых городов и природы Италии с тем, что он только что оставил в своём родном городе — Феодосии. Его феодосийская мастерская стояла у подножия таких же башен и крепостных стен, какие он увидел в Перудже, Ассизи, Сиене и других итальянских городах.

Трудно сказать, чем больше был увлечён Богаевский во время путешествия по Италии — коллекциями музеев или природой и древностями. Он, конечно, побывал в Неаполе, Сорренто и Амальфи, но более яркие впечатления остались у него от посещения Падуи, Вероны, Сиены, Перуджи, Ассизи, Рима и Кампаньи, а также Помпеи и Пестума.

Его дорожный альбом заполнен прекрасными, мастерски исполненными рисунками, сделанными на развалинах афинского Акрополя.

Путешествие по Италии и Греции оказалось очень плодотворным для Богаевского. Оно не только обогатило его новизной впечатлений, но раскрыло в его родной крымской природе много нового, что раньше только смутно ощущалось им.

По возвращении из путешествия Богаевский написал большую картину «Воспоминание о Мантенье» (1910 год. Третьяковская галерея). Первоначально, в силу присущей его характеру прямолинейности, он назвал эту картину «Подражание Мантенье».

Это была первая попытка освоить достижения мастеров итальянского Возрождения. Богаевского не смущает известная условность форм природы, архитектурная строгость композиции их картин. Напротив, он в своих произведениях акцентирует именно эти черты. Даже давно отвергнутый кулисный принцип построения картин, который, с конца прошлого века мало кто применял, вошёл в творчество Богаевского. Это можно проследить не только на произведениях, выполненных художником в период его увлечения творчеством мастеров прошлого. Классицистический композиционный приём сохранялся в творческой практике Богаевского на протяжении всей его жизни, хотя в поздний период творчества он проступает не так обнажённо, как ранее. Это вносит порядок и собранность в композиции Богаевского.

Помимо картин, выполненных маслом, написанных под влиянием старых итальянских мастеров, Богаевский создаёт ряд больших работ в сложной акварельной технике с применением длительных размылок и введением пастельных «оживок». В них видно стремление к освоению не только высокого мастерства композиции, но и живописных приёмов великих художников прошлого. Он ясно ощущал несовершенство приёмов, какими владел сам и другие художники его времени, понимал, что невозможно средствами пастоз-

ной живописи передать прелесть и тонкое мастерство, какое раскрылось ему в полотнах мастеров эпохи Возрождения.

Картина «Воспоминание о Мантенье» хотя и написана маслом, но в самой кладке красочного слоя Богаевский совершенно отошёл от прежних своих приёмов работы. Он написал большую картину сильно разжиженной масляной краской, сохраняя по возможности лессировочный приём кладки красок без примеси белил. Весь эффект был основан на просвечивании белого грунта сквозь тонкий слой прозрачных красок. Знакомство с искусством итальянских мастеров значительно обогатило живописное мастерство Богаевского, выведя его на путь исканий чистой, светлой палитры.

Пробудившийся интерес к работам мастеров Возрождения был связан не только с вопросами мастерства, техники живописи и колорита. В самом мировосприятии художника произошли заметные сдвиги.

На смену прежним работам К. Ф. Богаевского с их сумрачной суровостью колорита всё чаще приходят произведения, носящие отпечаток нарядной декоративности.

В 1911 году Богаевский получил заказ на панно для особняка Рябушинского в Москве.

Предварительно он написал большую акварель для центральной стены. Эта детально проработанная картина даёт ясное представление об изменениях, происшедших в его искусстве. Центральную часть занимает естественная скалистая арка, увитая плющом. В просвете арки виден лучезарный итальянский пейзаж с грядой каменистых гор, уходящих в голубую даль, с рекой, на берегах которой стоит средневековый город и растут тоненькие перуджиниевские деревца. Вся акварель выдержана в мягкой гамме серо-зелёных и розовато-жёлтых тонов, отвечающих декоративному характеру этого произведения.

В этюдах с натуры, сделанных Богаевским в 1905 – 1910 годах, сказывается воздействие живописи импрессионистов, и оно проявляется не только в высветлении палитры художника, в чередовании тёплых и холодных тонов и в подчёркнутых сине-лиловатых тенях на земле, но и в самом нанесении красочного слоя отдельными мазочками. Особенно заметно это воздействие в кокетельских этюдах. Представляет интерес этюд, на котором изображён дом-мастерская Волошина (Феодосийская картинная галерея). Он значителен по размерам и отличается своей завершенностью. Написан этюд в яркий солнечный день. Колорит его построен на сочетании тёплых белых и светло-жёлтых тонов с ярко-голубыми, синими и лиловыми.

Увлечение импрессионистической живописью сказалось на многих композициях Богаевского, написанных в 1905 – 1915 годах. Впрочем, увлечение художника импрессионизмом отразилось только на чисто формальной, внешне-живописной стороне его творчества. Ведь его смолоду влекло к искусству монументальному, построенному на классических традициях, поэтому идеи импрессионистов, чуждые его устремлениям, никак не отразились на его творчестве в целом.

Работал Богаевский и цветными карандашами. В десятых годах он сделал много пейзажных рисунков, стройных по композиции и полнозвучных по цвету. Работа цветными карандашами шла параллельно с применением пастельных карандашей, которыми он иногда завершал свои акварельные работы.

Поиски новых средств выражения никогда не были самоцелью, не заслоняли основной темы, содержания искусства Богаевского. С первых шагов он был увлечён обогащением одного образа, работал над одной темой, расширяя и углубляя накопленный опыт. Это придавало большую убедительность, профессиональность его творчеству и привлекло к нему широкое внимание художественных кругов как в России, так и за границей.

Богаевский ещё до революции стал одним из видных русских художников, но в родной Феодосии, где он жил почти безвыездно, его мало кто знал. Изредка художник встречался с известным поэтом и художником М. А. Волошиным. Богаевский показывал свои

картины, Волошин читал свои стихи. В этой обстановке Богаевским были созданы прекрасные рисунки к книге стихов Волошина, изданной в 1910 году в Москве, одна из глав которой «Киммерийские сумерки» посвящена Богаевскому. В книге двенадцать рисунков. Это не иллюстрации к стихам, а совершенно самостоятельно найденные графические образы, созвучные поэзии М. А. Волошина.

После установления Советской власти в Крыму местный Военно-революционный комитет выдал Богаевскому охранное свидетельство на мастерскую, а позднее Наркомпрос прислал ему охранную грамоту за подписью А. В. Луначарского.

У Богаевского вскоре установились связи с художниками и художественными организациями. Государственное издательство в 1922 году вызвало его в Москву, где ему предложили подготовить к печати альбом литографий. Крымский областной комитет по делам музеев и охране памятников искусства и старины (КрымОХРИС) поручил ему зарисовку исторических и архитектурных памятников в Крыму.

Одно время Богаевский даже числился в штате галереи Айвазовского, но только формально: ему была предоставлена полная свобода действий, взамен чего галерея получила от него картины, которые со временем вошли в экспозицию.

Наступили годы грандиозного хозяйственного строительства, социалистической реконструкции страны. Художники были призваны к работе на главных новостройках пятилетки. В 1929 году «Всекохудожник» поручил К. Ф. Богаевскому большую, ответственную работу — написать ряд картин, отображающих строительство Днепрогэса.

Это задание пришлось по душе Богаевскому. С первых шагов в искусстве его привлекал не обыденный, будничный образ природы — он всегда был поглощён поисками следов труда человека на земле, преобразовавшего природу и одухотворившего её.

В размахе строительства, в живой, реальной действительности он ощутил пафос трудовых усилий своего народа, порыв к светлому будущему. Это вдохновило Богаевского на создание большого цикла индустриальных пейзажей, ставших этапными в развитии его творчества.

В 30-х годах творчество Богаевского обогатилось новыми чертами; значительно углубилось содержание его живописных образов, повысилось мастерство.

Глубоко реалистическое восприятие действительности всё решительнее вытесняло прежнее увлечение художника модерном мюнхенской школы, стилизациями в духе мастеров Возрождения или гобеленов, и он не любил, когда даже вспоминали об этом.

Лишь изредка в творчестве его возникают рецидивы былого увлечения классическими мастерами французской живописи. Но и они потеряли прежний эпигонский характер.

В годы, когда вся страна переживала огромный подъём, была охвачена пафосом социалистического строительства, сама жизнь оторвала Богаевского от мира фантазии и мечты о прошлом. На его глазах создавался подлинно героический пейзаж, зрели и претворялись в жизнь грандиозные планы. Художник, естественно, не мог остаться в стороне от всенародного подъёма.

Строительство Днепрогэса — первенца социалистической индустриализации — было важнейшим звеном в осуществлении ленинского плана электрификации страны. Казавшийся фантастическим проект перекрытия Днепра сам по себе не мог не увлечь художника. В течение двух лет (1930 — 1931) Богаевский работал на Днепрострое, писал акварелью и рисовал карандашом днепровские пороги, места, где только что были начаты работы. Его интересуют строительные детали перекрытия реки. В его папках и альбомах накапливаются сотни рисунков и акварелей — огромный документальный материал, пользуясь которым Богаевский приступил к созданию картин, посвящённых строительству Днепрогэса. Этой теме он посвятил большой цикл полотен. И здесь ему помогло мастерство ком-

позиции, выработанное за долгие годы. Даже в этюдах Богаевский почти всегда обращал серьёзное внимание на композиционное решение темы. Часто эти его этюды привлекают неожиданностью, новизной; многие из них имеют большую познавательную и художественную ценность. Акварельные эскизы индустриальных мотивов, написанные Богаевским, по новизне подхода к теме и мастерству стоят в одном ряду с высокими достижениями советского искусства в этой области.

Почти все акварельные эскизы компоновались Богаевским как панорамные виды. А на картинах, написанных маслом, он чаще изображал отдельные участки строительства. Это был или процесс наращивания бетонных «быков», взятых в ракурсе со стороны реки, или устройство шлюзов обводного канала с видом на электростанцию, или другие мотивы, отражающие характер работ на плотине.

Одновременно с картинами, отличающимися точной фиксацией строительства, изображением многих строительных деталей и конструкций, часто однообразных по форме, Богаевский, как бы давая простор творческому воображению, создал несколько свободных композиций. На них он, опережая события, задолго до окончания строительства показал панораму Днепрогэса в действии. Изобразил художник его ночью, когда море огней создаёт необычайно живописный эффект, усиленный радужными сияниями огромных ореолов вокруг вымышленных источников света.

В течение пяти лет — с 1929 по 1934 год — Богаевский выполнил громадную работу, создав цикл картин Днепростроя, в который вошли тринадцать больших полотен.

Самым ярким произведением этого цикла является панорамный вид плотины с острова Хортица.

Заманчивая возможность запечатлеть грандиозное строительство самой мощной в то время гидроэлектростанции в ближайшем соседстве с островом Хортица, где некогда бурлила Запорожская Сечь, будила творческое воображение Богаевского. Он с интересом следил за археологическими раскопками на острове, находя в незамысловатых предметах быта запорожцев яркий, своеобразный контраст тому, что совершалось на его глазах. На Хортице он пишет этюды, делает зарисовки общего вида строительства, по которым позднее создаст одну из лучших панорам Днепростроя.

Над Днепром в высоком небе плывут огромные кучевые облака. В нижней части картины изображена широкая перспектива Днепра, воды которого преграждены строящейся плотиной; за ней видны дали безбрежных украинских степей. На переднем плане, охваченный двумя рукавами реки, лежит остров Хортица, поросший раkitником. У песчаных отмелей его стоят сотни чёрных просмоленных лодок. Они своим видом напоминают запорожские «чайки», на которых славные запорожцы ходили отсюда в Константинополь и Смирну. В стороне на берегу растёт могучий тёмный дуб, живой свидетель глубокой старины.

Сюжет картины удачно сочетает правдивость, яркую содержательность образа с его глубокой эмоциональностью. Выразительность произведения усиливается ясностью и простотой изобразительного языка.

Добротно сделанные картины Днепростроя привлекли на выставках внимание к Богаевскому, и ему в 1932 году было предложено возглавить бригаду для работы над диорамой, изображающей днепровское строительство.

Вместе с ним над фигурным и макетным передним планом должны были работать В. В. Мешков и В. Н. Яковлев.

Диорама не была закончена не по вине Богаевского. Он добросовестно написал всю пейзажную часть — плотину, шлюзы, электростанцию, а на переднем плане эскизно подмалевал фигуры рабочих, над которыми работали его партнёры. В таком виде Богаевский привёз диораму в Феодосию, где она и хранится в картинной галерее.

Собранные на стройках первой пятилетки этюдные материалы дали возможность Богаевскому широко и правдиво отобразить первый этап социалистической реконструкции нашей страны. Индустриальные картины Богаевского выделялись на выставках композиционной завершенностью, достоверностью и профессиональным мастерством.

Среди его работ было много панорамных видов новостроек. Подобный характер изображения позволял отчетливо показать грандиозность социалистического строительства. Мало кто из советских художников отразил с такой полнотой, так документально точно и одновременно с таким творческим вдохновением огромный размах работ на стройках первой пятилетки.

В 1933 году Богаевский был послан «Всекохудожником» на Донбасс. Здесь в течение двух лет он с увлечением работал в Юзовке и Макеевке. Потом Константин Фёдорович поехал в Мариуполь. Помимо металлургического завода «Азовсталь», здесь он написал много акварелей на реке Калмиусе (Калке).

Параллельно с темой индустриального пейзажа в творчестве К. Ф. Богаевского возникает новая тема — «Города будущего». Она тоже явилась результатом длительной работы на стройках пятилеток, где наряду с гигантами индустрии возникали новые жилые массивы социалистических городов.

Обычно города будущего на картинах Богаевского стоят на берегах больших водоёмов. Это или широкие реки, искусственные водохранилища, или морские просторы. Лучшими из этого цикла являются изображения приморских городов. Они лежат на берегах южных морей и по строительному замыслу близки к курортным новостройкам на Южном берегу Крыма последних десятилетий. Иногда города возникают как скопление высотных зданий или отдельных кварталов новых домов, увязанных с исторически сложившейся архитектурой старых построек. Этот цикл картин, над которым Богаевский много и упорно работал, не удовлетворил мастера. «Дело у меня с живописью идёт туго и плохо: ни одной картины ещё не написал; кажется, провалюсь я с этой затеей — очень меня это тревожит... города мои никак не хотят быть “будущими”, — получаются они какими-то “старыми”, или “экзотическими”, где-то в Мексике, а не в СССР...» — писал он в одном из писем в апреле 1938 года.

С тревожным чувством послал К. Ф. Богаевский картину «Город будущего» в Москву.

Но вскоре он получил от своего друга С. И. Лобанова (художника, заместителя директора Музея нового западного искусства) письмо, в котором очень подробно описано впечатление, произведённое картиной на выставке «Индустрия социализма». Лобанов сообщал:

«Вчера на диспуте о выставке “Индустрия социализма” было очень интересно одно выступление, касающееся Вас лично, т. е. Вашей картины “Город будущего”.

Говорила... одна работница “Шарикоподшипника”, от имени тысячного цеха завода и своего собственного, конечно. Говорила интересно, просто, искренно — словом, очень хорошо. Если бы Вы слышали выступление о Вашей картине... Вы бы поняли цену себе по-настоящему, как смотрит на Вас передовая часть истинной массы народной, а не отдельные искусствоведы, даже если они индивидуально очень высоко котируются на основе своих знаний или чувств. Она так горячо, так образно, говорила о Вашем творчестве, о том, что оно даёт массе рабочего зрителя, как ошеломляюще прекрасно действует на душу, — что мне просто захотелось обнять эту женщину и от души поблагодарить её не только за Вас, но и от всех других художников, высоко ценящих Ваше творчество... Более воплотить мечту о городе будущего, по её мнению, нельзя, хотя она и оговаривается, что, по всей вероятности, города будущего будут иными...

Я очень сожалею, что Вы не слышали этого дифирамба, иначе Вы вряд ли стали бы развивать до такой степени неправильно Ваши мысли о собственном искусстве...»

За многие годы я не знаю ни одного случая, когда бы картины Богаевского вызвали разноречия в жюри. Как правило, они принимались под общие аплодисменты всех присутствующих.

Удивительная для такого большого мастера скромность и какое-то неверие в свои силы иногда проявлялись в самых неожиданных случаях. В 30-х годах Богаевский получил от журнала «Огонёк» заказ на акварельный рисунок для обложки очередного номера, причём в письме было указано, что на рисунке должна быть изображена крымская природа и одна-две характерные фигурки.

Константин Фёдорович пришёл ко мне за советом — как же ему быть. «Пейзаж я, конечно, напишу, а как быть с фигурками? Хотелось бы нарисовать сидящего пастуха с козой, но я этого не умею», — сказал он. Несмотря на мои уверения, что он прекрасно сделает и пейзаж, и фигурки, ведь он даже в детстве великолепно рисовал животных и людей, Константин Фёдорович решительно отверг такую возможность.

Наш разговор кончился тем, что Константин Фёдорович попросил меня вписать в его пейзаж фигуры. Я, конечно, согласился на это, хотя не совсем ясно представлял себе, как же это получится.

Через день я принёс ему акварельный рисунок пастуха с козой, сделанный довольно схематично, но по возможности близко к живописной манере Богаевского. Константин Фёдорович одобрил рисунок и как будто вздохнул с облегчением. Его, очевидно, радовало, что так просто был найден выход из создавшегося затруднения, видимо, тревожившего его.

Вскоре Константин Фёдорович показал мне законченную акварель для обложки. На ней был изображён горный крымский пейзаж с морской далью и соснами, под которыми восседал мой пастух с козой. Богаевский скопировал его совершенно точно, хотя, несомненно, он сам мог сделать эти фигурки, и гораздо лучше, чем при моём участии.

Лето Богаевский обычно проводил на новостройках, а начиная с осени принимался за большие акварельные эскизы, по которым зимой писал композиции маслом.

Как правило, Богаевский одновременно писал несколько картин. Они уже на самом первом этапе всегда были хорошо скомпонованы и точно нарисованы. В этой части он никогда не допускал никаких переделок в процессе работы. Что касается живописной стороны, то здесь он нередко оставался неудовлетворённым. Лёгкость и цветовую обобщённость акварельного эскиза, с которого писалась картина, художнику не всегда удавалось перенести в работу маслом.

Как-то Богаевский показал мне четыре большие картины после первой их прописки, когда они были только начаты. Это были варианты его крымских пейзажей, скомпонованные в духе классических мастеров: деревья на берегу зеркального ручья, скалистые горы, уходящие в голубую даль, и красивые облака на небе. Подобные картины Богаевский писал много раз. Но теперь в них была та свежесть и лёгкость колорита, та гармония цвета и формы, каких не доставало иногда его завершённым вещам.

Это был единственный случай, когда Богаевский показал только что начатые картины. Обычно на просмотр своих работ он приглашал в мастерскую после того, как картины были не только закончены, но и обрамлены. На этот раз, видимо, он сам остался доволен результатами первых прописок. А возможно, к этому примешивалось чувство тревоги за дальнейшую судьбу так удачно начатых картин.

Опасаясь обидеть Константина Фёдоровича, я всё же в разговоре о них заметил, что хорошо было бы оставить их в том виде, как они получились после первых прописок.

Ничего не возражая мне, Константин Фёдорович только грустно улыбнулся, как бы давая понять, что он и сам это понимает.

Позднее мы видели эти картины в мастерской законченными, в рамках, перед отправкой их на выставку. Они были очень хороши, но прежнее очарование — лёгкость письма и воздушность — всё же померкло в них.

Богаевский и в более поздний период творчества часто бывал «не в ладу» с масляной живописью. Он остро ощущал неравноценность уровня своего мастерства и живописных замыслов.

«Я после многих лет взялся опять за масло и чувствую себя в этом деле совершеннейшим новичком — точно никогда и не писал маслом. Особенно тягостно это наше невежество в знании самого материала (холста, красок и т. п.) и приёмов живописи...» — писал Богаевский А. А. Рылову.

Много раз он менял грунты своих холстов, растворители красок, то работая на масле, то смешивая его с петролем или воском, а несколько картин написал на лаках...

Мучительными поисками отмечен творческий путь Богаевского. «...Я работаю туго и тяжело, как всегда; никогда я не знал светлого моцартовского творчества, приносящего художнику радостное удовлетворение, у меня всегда работа — это восхождение на эшафот...» — писал он А. В. Григорьеву.

У Богаевского это не было пустой фразой. Живописное мастерство давалось ему трудно. Терзаясь в поисках более ярких средств для выражения своих замыслов, он по многу раз переписывал почти все свои картины... Быть может, благодаря этому Богаевский создал произведения, выделявшиеся среди других пейзажных работ на выставках 20 — 30-х годов глубиной, яркой индивидуальностью стиля, строгим мастерством.

Богаевскому везло в друзьях, охотно и широко помогавших ему во всех деловых взаимоотношениях с ведомствами, организациями, учреждениями, выставочными комитетами и т. п. Он был совершенно избавлен от заседательской суеты, обсуждений, утверждений, ожиданий и прочих процедур, какие для его натуры были бы совершенно невыносимы.

В молодости все его дела очень успешно вёл его друг, художник Константин Васильевич Кандауров, поистине человек золотой души. Богаевский в одном из писем А. А. Рылову написал: «Чудный это человек, Кандауров, весь предан делу художников, он не остановится ни перед какой жертвой, чтобы помочь им».

Кандауров часто приезжал в Феодосию и оказывал неоценимую помощь в работе картинной галереи им. Айвазовского. Он был самым стойким защитником идеи организации в галерее отдела, посвящённого творчеству К. Ф. Богаевского, и многих других начинаний.

После смерти К. В. Кандаурова в 1930 году ведение всех дел Богаевского — а их было немало — взял на себя другой, на этот раз молодой художник С. И. Лобанов, а позже — А. В. Григорьев. Они также совершенно бескорыстно оказывали неоценимую помощь и Богаевскому, и картинной галерее.

Творчество Богаевского развивалось в исключительно благоприятных условиях. Незначительные кризисные явления, неизбежные для творчества любого художника, сравнительно быстро проходили у него. И в этом также была немалая заслуга К. В. Кандаурова, Ю. А. Оболенской, С. И. Лобанова и А. В. Григорьева, которые своим добрым отношением смягчали их остроту и способствовали их устранению. Помощь этих друзей в какой-то степени влияла не только на живопись, но и на другие стороны творческой деятельности Богаевского.

В молодости Богаевский, как уже отмечалось, побывал в Германии, Франции, Италии, Греции. Впечатления от этих поездок влияли на его искусство в течение всей жизни, но не

они определяли характер и содержание искусства Богаевского. Основной темой творчества Богаевского всегда был Крым и его родной город.

Много раз писал Богаевский Феодосию. В 1930 году он создал несколько картин, показав город с различных мест. «Феодосия», написанная в 1930 году, является одним из самых ярких и содержательных исторических пейзажей в творчестве Богаевского.

Сейчас мы дорожим отдельными, очень малочисленными старинными рисунками М. Иванова, К. Кюгельгена, Н. Чернецова, показавших нам внешний облик Феодосии конца XVIII — начала XIX века.

То, что сделал К. Ф. Богаевский для истории родного города и Крыма в целом, может быть оценено только в будущем, когда каждое его произведение, помимо художественной ценности, приобретёт ещё и ценность подлинного исторического документа.

Особое значение при этом будут иметь его многочисленные, прекрасно выполненные рисунки свинцовым карандашом.

Природа восточного Крыма и виды поселений этого края располагают к графическому их претворению. В сухом прозрачном воздухе формы построек воспринимаются чётко и объёмно, на них легко читаются все архитектурные детали, а на старинных зданиях — характерная кладка стен.

Длительная работа над передачей этой чёткости природы не только усилила изошрённость глаза художника, но и наложила своеобразный отпечаток на масляную живопись Богаевского, отличающуюся отчётливостью и проработанностью форм и деталей.

Палочкой графита на больших листах бумаги Богаевский без всякого напряжения рисовал виды Феодосии, памятники старины, городские улицы с перспективой на холмистые дали. Лёгким свободным штрихом — острой линией или плоским «мазком» палочки — он передавал не только точные формы зданий, но, что гораздо сложнее, своеобразную, особую прелесть воздушной среды, свойственную берегам восточного Крыма, её напоённость солнцем. Под его карандашом возникали сложные нагромождения городских построек, лепящихся вдоль извилистых улиц, идущих по склонам холмов. В этих рисунках всегда отчётливо виден общий силуэт формы, в меру насыщенной деталями.

Натурные рисунки карандашом в основном сделаны линией почти без светотени, но есть и тоновые рисунки — это главным образом эскизы, первоначальные замыслы будущих картин. Они обычно выполнены на маленьких листках тонкой бумаги бистром, сангиной, угольным и реже свинцовым карандашом.

Начальный этап работы над этими рисунками сводился к широким прокладкам лёгких тоновых пятен, которыми определялась основа композиции. В дальнейшем Богаевский уточнял рисунок и затем приступал к наложению тёмных тоновых пятен и к прорисовке основных силуэтов быстрым, живым штрихом. Так он создавал лёгкие, воздушные рисунки, при исполнении которых карандаш едва касался бумаги, а сам процесс работы сводился к нанесению нескольких штрихов поверх неопределённых расплывчатых пятен растёртого по бумаге графита.

Иногда Богаевский создавал объёмно проработанные эскизы, выполненные плотным слоем бистра. Изредка первичные эскизы картин Богаевский писал в акварельной технике, работая в один-два тона. На эскизных рисунках обычно не только намечены основные формы будущих картин, но часто они являются совершенно законченными художественными произведениями, достаточно полно передающими творческий замысел и всегда мастерски выполненными.

Богаевский любовно относился к работе над эскизами, в его обширной творческой практике нет незавершённых эскизных рисунков.

Если в масляной живописи Богаевского наблюдается строго обдуманное единообразие приёмов, менявшихся только в связи с коренными переменами в характере его твор-



чества, то в графике Богаевский всегда применял самые различные материалы и пользовался разнообразными приёмами.

В акварельной технике мастерство Богаевского очень разносторонне и многообразно. Он умел писать быстрые этюды с натуры и достигал в них удивительной прозрачности и гармонии цвета. А иногда, работая над эскизами, он по многу раз промывал губкой зернистый торшон<sup>1</sup>, в результате чего получалась насыщенная тоновая гамма и сложный цветовой эффект.

Графические работы занимают значительное место в творчестве Богаевского как по мастерскому их выполнению, так и по содержанию и широте художественных замыслов. И на склоне лет, как в молодости, Богаевский много работает с натуры, в поисках мотивов для своих картин. «Хочется думать, что напористости в работе у меня ещё хватит, когда глаза мои и душа по-прежнему и радуются и жадно впитывают природу, и я вижу, как далеко, далеко я ещё не достиг желанного берега», — писал он.

В 1937 году, работая в районе посёлков Козы — Судак, Богаевский вышел к Меганому, прошёл вдоль его склонов по Козской долине и по старой почтовой дороге, проложенной под Эчки-Дагом, одной из самых красивых в этом месте, вышел к Судаку. Его очаровала величавая красота природы этих мест, мягкие очертания тающих в солнечном мареве гор. Поражённый сходством этих мест с видами в Римской Кампанье, Богаевский вдохновился мыслью показать это сходство крымской природы с самыми красивыми пейзажами Италии. Он сделал в этих местах много этюдов, а пять из них, панорамного характера, выполнил маслом. По этим материалам он в 1938 году написал большую акварель-эскиз для панорамы «Крымская Кампанья» (Феодосийская картинная галерея), затем создал по этому эскизу прекрасную картину.

В зрелый период творчества Богаевский всё чаще строил свои картины как панорамные изображения. И для этой картины он взял большой узкий холст, в который вписал всё, что мог охватить его взор, — от суровых скал Меганомы до новосветских гор. Картина была решена по принципу свободной композиции.

Он не стремился к точному воспроизведению пейзажного мотива, а, хорошо зная геологическую структуру Крымских гор и холмов, создал из элементов природы определённой местности новый, синтетический пейзаж. Многие из того, что было в районе Меганомы, он не включил в свою картину, многое взял в иной перспективе или другом ракурсе.

Как обычно, Богаевский писал пейзаж определённого места и одновременно композиционно строил его в соответствии со своим замыслом. Это придавало картинам художника глубокую органичность и ту конструктивную завершенность, которой всегда отличались его произведения. Творчество Богаевского в 30-е годы достигло своей зрелости. На смену ранним его картинам с присущим им налётом декоративной нарядности и стилизации пришло глубоко реалистическое восприятие действительности, воплощаемое в монументальных образах большого искусства. Он ясно теперь сознавал, что подлинная монументальность произведения достигается не внешними художественными приёмами, позаимствованными у классиков, а глубоким постижением изображаемого, умением свободно оперировать элементами своих композиций и воплощать художественные образы в ясных и величественных формах.

К чести Константина Фёдоровича, он сумел в преклонном возрасте овладеть реалистическим методом работы, перестроить своё мировосприятие, взглянуть на своё творчество с позиций современности.

---

<sup>1</sup> Торшон — хлопчатобумажная ткань с редким переплетением нитей; бумага с грубозернистой или имитирующей переплетение ткани поверхностью.

Надо сказать, Богаевский и в семьдесят лет не выглядел стариком. Он был всегда подтянут, аккуратен, в одежде не отставал от моды, что по-своему шло к нему. Он не потерял и в старости способности следовать духу времени, и это молодило его.

Любя классическую музыку, он не оставался глух к самым модным музыкальным поискам. Как-то в конце 20-х годов у нас вечером собрались близкие люди, чтобы встретить Новый год. Почему-то зашёл разговор о джазовой музыке, которая впервые появилась в одном из кинотеатров Москвы.

Чтобы продемонстрировать, что собой представляет джазовый (шумовой) оркестр, все присутствующие вооружились, кто чем мог, а для большей картинности художник В. А. Успенский, руководивший «джазом», надел цилиндр.

«Ударили в смычки». И надо было видеть, с каким азартом и профессиональной ловкостью К. Ф. Богаевский, не снижая ритма, начал вызванивать мелодию на посуде и на всём, что подворачивалось ему под руку. Всё он проделывал с подъёмом и каким-то вдохновением; кажется, это напоминало ему далёкие академические годы и его игру на гитаре среди друзей.

Вспоминая свою молодость, Богаевский очень картинно рассказывал, как он, будучи за границей, купил цилиндр и прогуливался по парижским бульварам, «чуть заломив его на ухо, как заправский парижанин», и мы были убеждены, что это шло к нему и отвечало его характеру.

Как-то Константин Фёдорович засиделся у нас до позднего вечера. На предложение проводить его (время было тревожное, а жил Константин Фёдорович на другом конце города) он вдруг выхватил из трости рапиру, ни слова не говоря, сделал ловкий выпад, и нам стало ясно: Богаевский не нуждается в заступничестве; а Константин Фёдорович ловким движением вложил рапиру в трость, раскланялся с нами и пошёл домой.

Это было совершенно неожиданно и как-то не вязалось с натурой Богаевского, вообще очень сдержанной, замкнутой и далеко не воинственной...

Летом 1940 года мною было получено из Симферополя предложение написать портрет К. Ф. Богаевского. Когда я сообщил об этом Константину Фёдоровичу и добавил, что не буду мучить его больше пяти дней, он охотно согласился позировать. Одобрил он и моё намерение написать портрет в его мастерской на фоне одного из пейзажей, который он в то время писал, и мой композиционный замысел, которым я с ним поделился.

Когда я пришёл в назначенный день и час, Константин Фёдорович уже поджидал меня. Приступили к работе. Константин Фёдорович сидел без малейшего напряжения, не меняя позы. Работа протекала в полной тишине, так как ни модель, ни художник не были многоречивы. Два часа прошли незаметно. Портрет был нарисован. На следующий день приступили к живописи, а через пять дней, как и было условлено, портрет был закончен.

Помимо внешнего сходства, обязательного для всякого портрета, мне хотелось передать незаурядный характер натуры Богаевского. Черты его лица не были ни правильными, ни красивыми в общепринятом смысле слова. Но в его глазах и складках в уголках губ было то, что придавало значительность лицу.

Конец тридцатых годов был для Богаевского наиболее плодотворным. В это время им было создано большое количество выдающихся произведений — «Пантикапей», «Крымская Кампанья», «Тавроскифия» и ряд видов горного Крыма. Сам процесс работы над ними проходил у него более ровно, результаты труда, видимо, начали больше удовлетворять художника. Он написал большие картины для сочинских санаториев и гостиницы «Москва». Одну из картин Богаевского Советское правительство преподнесло в дар французскому посольству.

В последний период жизни Богаевский создал ряд исторических и героических пейзажей, отмеченных яркостью, содержательностью образов и возвышенным строем мыслей и чувств. Эти произведения являются синтезом длительных творческих исканий выдающегося мастера.

Одним из ярких произведений такого рода является картина «Киммерия»<sup>1</sup>. На ней изображён пейзаж района восточного Крыма — между Феодосией и Керчью. Высокое небо — в смятенных тучах. Они бегут, обгоняя одна другую, клубясь и тая. Сквозь них кое-где пробивается пригашенный свет солнца, усиливая эффект живого движения в небе.

Море мрачно-взволнованно. Кое-где по нему скользит луч солнца, и в этих местах ясно различимы буруны, бегущие к берегу. Земля вся в каменистых холмах, гряда за грядой уходящих в туманную даль. На скалистых вершинах лепятся развалины древних поселений.

Композиция картины остро динамична. В ней всё в движении: тучи на небе, волны на море, и кажется, что сама холмистая равнина, уходящая в глубокую даль, охвачена общим порывом.

В картине «Киммерия» Богаевский решительно нарушил известную классическую скованность композиции своих ранних работ, созданных в годы увлечения искусством старых мастеров, и написал один из лучших своих пейзажей. В его динамическом строе есть определённая ритмичность, вызывающая музыкальные ассоциации. Эта редкая в изобразительном искусстве черта свойственна лучшим произведениям Богаевского. Он любил во время работы слушать музыку, и это, видимо, настраивало его на соответствующий лад, сказывалось на эмоциональном строе его произведений.

Богаевский вообще любил изображать облачное небо. В десятых годах он написал акварелью несколько больших картин, в которых небо клубится грозowymi тучами, являющимися смысловым и композиционным их центром. Изображению земли на этих полотнах Богаевский отводил очень мало места. Она показана в виде узкой полоски, подчёркивающей безбрежность воздушного океана. Каждую из этих акварелей Богаевский назвал «Облако», самым названием их определяя свой творческий замысел.

Иногда и в картинах, написанных маслом, основное место в композиции занимает небо. Так им написаны, кроме «Киммерии», картины «Пантикапей», «Феодосия» и ряд других.

К. Ф. Богаевский ясно сознавал, что небо — это самый изменчивый динамический элемент пейзажа, и оно часто определяет сюжетное содержание живописного произведения.

Многие композиции в последний период жизни Богаевский писал на фоне широкого светлого моря. Оно или золотой полоской блесит вдали на его акварелях («После дождя», «Крымская Кампанья»), или выступает на передний план и тогда определяет весь строй картины. К таким произведениям относится одна из значительных картин Богаевского — «Тавроскифия» (1937 год, Феодосийская картинная галерея). В ней показана панорама восточного берега Крыма в районе Коктебеля — Судака. Каменистые горы своими силуэтами будто вторят бегу волн. По колористическому строю, композиционной уравновешенности, ритмичности эта картина является одним из завершающих достижений на пути творческих исканий художника.

«Тавроскифия» монументальна по композиции и цельна по колориту. Красочная гамма её построена на сочетании жёлтых и коричневых тонов с зеленоватыми холодными тонами морских волн и голубыми и лиловыми тонами неба и горных далей. Картина является итогом длительных поисков образа исторического крымского пейзажа. Развитие

---

<sup>1</sup> Картина написана в конце 30-х годов. Находится она в Америке.

Богаевского на этом, однако, не остановилось. В мастерской художника осталась незавершённой ещё одна большая работа — широкая панорама побережья Крыма, написанная с горы Кара-Даг. Картину эту принято называть «Чёртов палец».

На переднем плане намечены скалы вулкана, среди которых высится силуэтом массив, напоминающий огромный мрачный замок. За ним открывается вид на море, залитое ровным солнечным светом. Слева убегают вдаль холмы и мысы побережья от Коктебеля до Феодосии. В воздухе чувствуется дуновение свежего норд-оста, окутавшего горизонт характерной лиловой дымкой.

Таким же панорамным изображением является и картина «Вид с горы Клементьева» (конец 30-х годов, Феодосийская картинная галерея), на которой изображена замкнутая невысокими горами коктебельская долина, широкой полосой сбегаящая к отливающему серебром морскому заливу. Образ природы в этом произведении носит эпический характер.

Картины Богаевского последних лет полны героического пафоса. Художник отошёл от обычно мрачных по тону, скупых по цвету, безлюдных «каменных» пейзажей ранней поры творчества. Для него будто впервые взошло солнце, и сама природа преобразилась. Она представлена теперь так, что верится в возможность счастливой жизни в этих местах. В картинах возникают воздушные голубые дали; земля оделась зелёным покровом, в море появились корабли, а в воздухе — птицы...

В героике живописных образов Богаевского есть и черты, роднящие их с патетикой живописи Айвазовского, и в этом проявилась глубокая традиционность и преемственность искусства крымских художников.

Непрерывную борьбу стихий, которую Айвазовский изображал в виде бурь и гроз над бушующим морем, Богаевский воплотил в своём творчестве по-своему. Земля на его картинах часто изрыта морщинами, скалы на них вздыблены в небо, а горы встали у самого моря. Художник будто задался целью изобразить первозданное рождение земной коры, когда изверженная лава вулканов была ещё текуча, ещё не остыла; на его полотнах она движется и вздымается так, как волны на картинах Айвазовского.

То, что Богаевский пошёл своим путём в искусстве, нашёл иные, чем у Айвазовского, образы в крымской природе и прекрасно воплотил их в своём творчестве, конечно, нельзя рассматривать только как личные, индивидуальные заслуги Константина Фёдоровича. Он и сам это ясно сознавал и никогда не считал себя ни новатором, ни первооткрывателем. Наоборот, он был склонен преуменьшать значение своего творчества и умахать свои заслуги. Он прекрасно понимал, что в его отходе от пути, каким шёл Айвазовский, решающее значение имели те сдвиги, которые произошли в европейском искусстве конца XIX века.

Временная оккупация Крыма фашистскими войсками прервала творческую деятельность Богаевского. По состоянию здоровья и возрасту он не мог покинуть Феодосию при эвакуации города. Художник пытался ещё работать, но из всего, что было им создано в 1941 – 1943 годах, нет ни одной картины, которая могла бы приблизиться к его лучшим произведениям предвоенных лет. Богаевским было начато несколько крупных произведений, но работа над ними была прервана по большей части в самом начале. Самым выразительным из них является героико-трагический «Скалистый пейзаж на берегу моря».

Мрачные тучи взвихрены ураганным ветром: они мчатся над скалистыми горами, замыкающими долину. Вдалеке видно море. Общему состоянию природы соответствует точно найденный колорит картины. Он построен на сочетании суровых чёрно-синих туч с сине-зелёным цветом моря и тяжёлым, умбристым, коричневым цветом земли, кое-где смягчённым ржавыми тонами осенних трав.

Исполнение картины отвечает её содержанию. Она написана необычно для Богаевского — широкими, резкими движениями кисти, контрастными пятнами. Живопись картины производит такое впечатление, будто Богаевский писал её в порыве отчаяния; это усилило трагический характер её содержания.

Вызывает интерес как по неожиданному раскрытию темы, так и по живописным достоинствам также одна из его акварельных работ 1943 года — «Зима», на которой изображён район Карантина в Феодосии. На картине повторён уже много раз написанный Богаевским сюжет: древние башни и стены генуэзской крепости на Карантинном холме, средневековая церквушка и домики феодосийской окраины, за которыми расстилается море. Раньше Богаевский любил писать этот мотив в горячей красочной гамме золотисто-пепельных тонов солнечной осенней поры. На этот раз он изобразил его под покровом снежного савана, придавшего новую своеобразную, суровую красоту этому давно знакомому пейзажу.

Годы оккупации были очень тяжёлыми для Феодосии. В результате варварского хозяйничания фашистов город был разорён. Вся его прибрежная часть и портный район, неподалёку от которого стояла мастерская Богаевского, были разрушены. И только древние башни по-прежнему стояли на вершине Карантинного холма. Их и написал Богаевский на картине «Зима», вероятно, последней своей работе.

Константин Фёдорович Богаевский погиб 17 февраля 1943 года.

Среди бумаг, найденных после освобождения Феодосии в разграбленной мастерской художника, была обнаружена записка М. А. Волошина, оставленная здесь поэтом в 1930 году (незадолго до его смерти), когда он проездом в Москву, по обыкновению, остановился на несколько дней в доме К. Ф. Богаевского.

Трудно сейчас сказать, чем были навеяны эти взволнованные и будто пророческие строки, написанные Волошиным: «Милый Костя (так Волошин обратился к Богаевскому — Н. Б.), проводя эту (б.[ыть] м.[ожет] последнюю) ночь в твоей мастерской, я всё время молил о том, чтобы она осталась неприкосновенной и судьба бы её сохранила от нашествия варваров и иноплеменников. Макс. 19.11.30 г.».

Враги разграбили мастерскую Богаевского, но не смогли уничтожить его творчество. Его картины имеются во многих музеях Советского Союза, в музеях Европы и Америки. Особенно много собрано их в Феодосийской картинной галерее.

Творческий путь К. Ф. Богаевского сложен. На протяжении сорока лет художник напряжённо трудился в поисках чистоты и ясности живописных образов, непрерывно совершенствовал своё мастерство.

Искусство Богаевского вобрало в себя многие достижения мастеров прошлого и современного искусства. Всё это, своеобразно преломившись, легло в основу его глубоко индивидуального художественного стиля.

Богаевский открыл в крымской природе совершенно новые черты, мимо которых прошли все работавшие здесь до него художники. Он сумел воплотить их в ярких образах исторического и героического пейзажа.

Советское правительство высоко оценило творчество К. Ф. Богаевского, присвоив ему почётное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

# Максимилиан Александрович ВОЛОШИН



**П**ервая встреча моя с М. А. Волошиным состоялась при несколько необычных обстоятельствах.

Как-то осенним вечером 1923 года, проходя по феодосийской вокзальной площади, я был привлечён шумом резвившихся ребятишек, с визгом и свистом «ходивших колесом» у ног странно, не по-русски одетого крупного полного мужчины лет сорока пяти. Он стоял у колонны вокзальной ротонды. На нём была коричневая, сильно поношенная плисовая куртка, такие же короткие, по колено, штаны, нитяные гетры на полных икрах и грубые, тяжёлые, не то туристские, не то солдатские, ботинки. С таким нарядом как-то не вязалась крупная кудластая голова и окладистая борода. Его серые пронизательные глаза безучастно смотрели вдаль сквозь поблёскивавшие стёкла пенсне.

Это был Максимилиан Александрович Волошин, поэт, искусствовед, критик и мало кому известный в те годы художник. Он выглядел внушительно, эффектно и был по своему красив. Его рано потучневшая фигура чем-то напоминала портрет Веласкеса. Это первое впечатление навсегда сохранилось в моей памяти.

Волошин возвращался после поездки в Москву в свой Коктебель. Он стоял у нового жизненного рубежа.

Отгремели первая мировая и гражданская войны. Он ездил в Москву, чтобы восстановить связи с друзьями, и только что вернулся в Крым с новыми планами работы в изменившихся жизненных условиях.

В дореволюционную пору Волошин подолгу жил в Париже, бывал во многих парижских студиях. Дольше, чем в других, задерживался он в мастерских Стейлена и Уистлера и русского графика Е. С. Кругликовой. Здесь впервые он ощутил влечение к искусству. Всё, по его словам, свелось к тому, что в одно из посещений мастерской Кругликовой Елизавета Сергеевна дала ему лист бумаги и карандаш и предложила сделать рисунок с модели, над которой сама работала. С этого и началось обучение Волошина искусству живописи.

Собственно, общепринятой программы курса изобразительных искусств Волошин никогда не проходил, так же как не проходили его многие мастера французского искусства конца XIX и начала XX века. Он работал в мастерских многих художников, рядом с ними. Ещё больше он рисовал среди художественной богемы монмартрских кафе; это были его «университеты». Ему повезло: он общался со многими талантливыми художниками Парижа.

Волошин был, конечно, постоянным посетителем Лувра, и живопись мастеров европейской классики покорила его. Несмотря на интерес Волошина к новейшим, самым

крайним течениям в искусстве, он всегда оставался приверженцем реалистических живописных традиций.

Врождённая одарённость, разнообразие и яркость впечатлений способствовали быстрому развитию дарования Волошина. Он, в сущности, миновал стадию ученичества. В искусстве Волошин как-то сразу освоился с творчеством зрелых мастеров, и его одарённость и восприимчивость позволили ему перешагнуть через годы обязательного труда, неизбежного для большинства на пути к настоящему искусству.

Сохранились рисунки, сделанные Волошиным в Париже в разное время. Волошин, видимо, не придавал им большого значения, так как очень немногие из них подписаны монограммой и ни на одном нет даты. Датировка их сейчас усложняется тем, что в его папках нет рисунков, о которых можно было бы говорить как о первых, начальных, или ранних творческих опытах.

Парижские рисунки хранились в доме Волошина с 1914 по 1961 год, почти пятьдесят лет, и, за исключением Богаевского и очень небольшого круга людей, никто не знал об их существовании. Сделаны они были на протяжении длительного времени. Больше всего рисунков выполнено мягким итальянским карандашом, часть сделана тушью — пером, акварелью и т. п. Все они отличаются ясным чувством пропорций, конструктивностью и яркой передачей характерных черт модели, а иногда и технической изощрённостью и подкупают той свободой выполнения, которая отличает работы профессиональных мастеров.

Часто Волошин делал портретные зарисовки, среди которых многие выполнены не с позирующих моделей, а «на ходу». На них люди изображены в непринуждённых позах во время разговора или сосредоточенного раздумья. Даже в самых беглых зарисовках Волошин умел подметить характерные черты того, кого он писал. В них видна не только внешняя схожесть — они глубоко психологичны, в них всегда ощутим умный глаз художника, умеющего раскрыть внутренний мир человека. Самые выразительные из них сделаны просто, бесхитростными графическими приёмами, но так умно и проникновенно, что создаётся впечатление, что ты где-то видел этих людей, говорил с ними, и сейчас они возникают в памяти то в грустной задумчивости, то с расплывшимся в улыбке лицом. При яркости характеристик Волошин умел избежать утрировок, шаржа. Только в одном случае он, видимо, воспользовавшись чернильной кляксой, попавшей на лист бумаги, создал гротескный портрет Е. С. Кругликовой, очень похожий и живой. Пририсовав к кляксе быстрой линией профиль художницы, Волошин создал очень яркий портретный образ. Следует сказать, что во внешности Елизаветы Сергеевны действительно были черты, натолкнувшие его на такое изображение.

Судя по портретным рисункам, в Париже Волошин общался с известными русскими, французскими и другими художниками, поэтами, писателями. Среди его рисунков вспоминаются портреты А. Франса, Ромена Роллана, Пикассо, Бальмонта, а также проф. М. М. Ковалевского, основателя «Вольного университета» в Париже и известного анархиста П. А. Кропоткина. В Париже Максимилиан Александрович сблизился с А. В. Луначарским.

Рисунки, выполненные Волошиным в парижских мастерских в ранний период его творчества, — очень яркие и талантливые. Казалось, достаточно было художнику сделать ещё одно усилие, перейти от быстрых зарисовок к работе над законченными портретами — и он войдёт в круг лучших русских портретистов начала XX века. Но этого не случилось. Волошин, увлечённый во время путешествий по Испании и Греции природой этих стран, принялся за пейзажную живопись и никогда больше не возвращался к портретному жанру.

Может показаться странным такой скачок в творческих исканиях Волошина. В действительности же переход от портретного жанра к пейзажному был закономерен и логически объясняется общим процессом развития живописного и поэтического дарования художника.

Волошин начал писать городские пейзажи ещё в Париже. Очень интересно написана им «Площадь Согласия». Волошин удачно использовал тонированную бумагу. Легко прописав акварелью силуэт города, окутанного вечерней мглой, и скульптуры на площади, он плотной темперной краской передал яркий свет уличных фонарей и его отражение на мокром асфальте. Эта эффектная акварель выпадает из ряда привычных работ Волошина.

Есть у Волошина и другие работы из цикла городских пейзажей; они носят характер беглых, схематически выполненных натуральных рисунков. Среди них несколько зарисовок рабочих демонстраций в Париже.

В 1914 году Волошин совершил длительное путешествие по Испании. Здесь он создал большой цикл акварелей. Написаны они в большинстве своём без натуры. Это сказалось и на однообразии их композиций, и на фантастических формах архитектуры, и в нарочито декоративных формах скалистых гор. В некоторых акварелях проступает кулисный принцип построения композиций. Большая часть акварелей этого цикла изображает замкнутое скалами равнинное плато с поселением и возвышающимся в центре его храмом.

В этих акварелях есть какая-то риторичность; это скорее описательное, чем образное изображение природы Испании. Но вместе с тем они представляют определённый интерес для изучения творческого пути Волошина. Отдельные элементы и особенно живописные средства, какими он пользовался при изображении форм горного пейзажа, вскоре получат дальнейшее развитие в цикле коктейбельских работ; схема обростёт живой тканью, обретёт конкретность.

Первое впечатление от парижских рисунков Волошина, выставленных после его смерти, в 1961 году, было настолько ярко и неожиданно, настолько не вязалось с тем, что он делал в Коктебеле в двадцатые годы, что невольно возникло сомнение: нет ли здесь ошибки, мог ли Волошин, живя в Париже, занимаясь поэзией, искусствоведением, так, походя, стать первоклассным мастером графики? Иногда даже зарождалась мысль, что всё это очередная мистификация, розыгрыш, какими была полна жизнь Волошина.

Некоторые странности характера Волошин унаследовал от своей матери, Елены Оттобальдовны. Она была женщиной энергичной, сама содержала свою семью. Переехав в 1893 году на постоянное жительство в Коктебель, построила небольшой дом на пустынном в те годы берегу моря.

Е. О. Волошина была яркой поборницей эмансипации, открыто выражала протест по всякому поводу. Правда, это не выходило из рамок бунтарства против устоявшегося «благополучия» мелкобуржуазной среды и выражалось в чисто внешних безобидных проявлениях: она ездила верхом в мужском седле, ходила в мужском костюме и гордилась тем, что однажды «блюстителю порядка» вывел её из Большого театра за то, что она явилась на спектакль в мужских брюках. Этот дух протеста, своеволия и безобидного бунтарства проявлялся и в характере Волошина.

Его мать была не чужда искусству. М. А. Волошин любил показывать мелкие вещи обстановки — полочки, табуретки, рамочки, украшенные рисунками, сделанными ею способом выжигания по дереву и инкрустированными коктейбельскими камешками.

Обстановка в доме Волошина была очень простая, даже, можно сказать, убогая. Простые деревянные табуретки, такие же столы. Стол, на котором Волошин писал свои акварели, состоял из большой чертёжной доски, лежащей на простых козелках, сколоченных очень примитивно самим Максом (Макс — сокращённое от Максимилиан. Так Волошин часто подписывал свои работы — «Мах»). Из посылочных ящиков он соорудил нечто вро-



де бюро, установив их по наружному краю стола. В них он складывал свои инструменты и материалы. Вместе с тем дом Волошина благодаря большому количеству разных интересных вещей, картин, скульптур и книг, расставленных на простых стеллажах и полках, выглядел очень обжитым и уютным. Впрочем, в мастерской Волошина было и настоящее старинное бюро, и кресло шестидесятих годов, а в столовой стоял кабинетный, очень красивый рояль орехового дерева. Но это были случайные вещи, выглядевшие инородными телами. Макс был абсолютно равнодушен и к обстановке дома и к музыке.

Об отце Волошина в его доме не принято было говорить. М. А. Волошин в автобиографии сообщает, что он был потомком запорожцев, и на Украине сохранилась старинная фамилия Кириенко, которую носил сказитель народных былин, бандурист, не то прадед, не то дед Волошина. От него, по словам самого Волошина, он и унаследовал своё поэтическое дарование.

Вернувшись в связи с начавшейся войной 1914 года в Россию из последней поездки в Париж, Волошин приехал в Коктебель, в дом своей матери, где и жил с той поры почти безвыездно до конца жизни. По его проекту к дому была пристроена большая мастерская с площадкой на крыше, откуда открывался круговой обзор всей коктебельской долины и широкий обзор моря.

О природе Коктебеля написано много поэтических строф, не меньше — картин, высказано немало восторженных излияний. Волошин вторую половину жизни целиком посвятил живописному и поэтическому прославлению этого действительно одного из самых красивых уголков Крыма.

Первоначально коктебельскую природу он воплощал в тех же формах, в каких незадолго до этого изображал природу Кастильи. Но постепенно в коктебельских работах художник отходит от стилизации. Возможно, это объясняется тем, что, поселившись в Коктебеле, Волошин стал писать картины с натуры. Это были картины значительных размеров, исполненные темперными красками на листах картона. Он написал лесистые склоны Кара-Дага осенью в ржаво-охристых тонах с лиловым; писал он и скалистый силуэт горы Сюрюю-Кая, и развалины саманной хижины на фоне равнинного пейзажа, и другие виды полюбившегося ему Коктебеля.

Встречаются в работах Волошина, написанных вскоре после его приезда в Коктебель, и элементы декоративности. Возможно, на них отразилось влияние живописи М. С. Сарьяна, который в те годы создавал яркие и характерные натюрморты и пейзажи, написанные темперными красками. В то время Волошин работал над статьёй о Сарьяне.

В этом отношении особенно интересны две картины — «Голубой залив» и «Синий залив». Ещё одна его работа — «Коктебель» — композиционно задумана как красивый театральный занавес. Волошин написал цепь коктебельских гор с их характерным профилем на фоне грозового неба; слева он изобразил морской залив, а справа, на берегу — свою мастерскую. Над горами клубятся грозовые тучи, нарочито расположенные как раздвинутый театральные занавес.

Несмотря на то, что эта работа выполнена в плане декоративной живописи, Волошин сумел придать ей характерные особенности структуры горной цепи и пород, из которых она сложена.

Темперой Волошин написал в Коктебеле картину «Постройка дома» (возможно, его мастерской), а также красивые по красочной гамме интерьеры в мастерской и натюрморт, впрочем, выпадающий из работ этого цикла.

Постепенно, работая в Коктебеле, Волошин отошёл от живописи темперными красками. Первоначально он писал очень тонким слоем темперы, пользуясь ею как акварелью, а вскоре стал работать чистой акварелью.

В начале 20-х годов Волошин приступил к созданию большой коктебельской сюиты, включающей тысячи акварелей. Это был единственный в русском искусстве пример, когда художник-пейзажист, работая на маленьком клочке земли, с исключительным постоянством, последовательностью и преданностью одной идее мог каждый день находить всё новые мотивы для творчества. Двадцать лет изо дня в день искать, находить и воплощать в живописи бесконечные варианты одной и той же темы мог только очень зоркий художник. Иногда кажется, что этому научила Волошина сама природа. Как среди коктебельской гальки, усеявшей берег моря, при внешнем сходстве камней нет двух одинаковых, так и акварели Волошина чем-то обязательно разнятся друг от друга, несмотря на большое их сходство.

Если подавляющее большинство ранних работ, написанных темперными красками, создано Волошиным непосредственно с натуры, то коктебельская сюита вся написана в мастерской, без натуры. Волошин так умел наблюдать и глубоко понимать природу в Коктебеле, что для него не составляло никакого труда, сидя в мастерской, написать бесчисленное множество композиционных пейзажей.

Волошин не пытался воспроизводить на картине определённый пейзажный мотив. Он писал синтетический образ Коктебеля. Для тех, кто знает крымскую природу, очевидно, что художник изображал совершенно определённое место в Крыму — Коктебель.

Живопись Волошина коктебельского периода неразрывно связана со многими его поэтическими произведениями. Создание поэтических образов у него шло параллельно с возникновением живописных замыслов.

Характерно, что Волошин часто сопровождал свои акварели стихотворными строфами. На уголке акварельного пейзажа он в одной-двух поэтических строках раскрывал и углублял его поэтическое содержание:

Горы, как рыжие львы,  
Встали на страже пустынь...

Остатки генуэзских крепостей  
Ещё стоят на страже лукоморья...

Последней ласкою заката  
Дарит сожжённое предгорье...

Интересна одна из наиболее завершённых акварелей Волошина 1927 года, подписанная стихами:

Всё замерло — холмы, деревья, тучи  
В лиловом олове осенних вялых вод...

В Крыму глубокой осенью бывают удивительные мягкие, влажные, «вялые дни», когда в воздухе не шелохнёт, в небе тают лёгкие облака, а море, как серебряное зеркало, лежит неподвижно. Вот это состояние природы тонко передано на акварели Волошина.

Композиционно картина очень проста. Всю акварель пересекает ровная линия морского горизонта; спокойная линия холмов спускается к берегу, у которого силуэтом рисуются несколько обнажённых деревьев. Картина передаёт элегическое настроение, навеянное осенним днём. Оно отражено и в поэтических строках, написанных рукой Волошина на краю акварельного листа.

Такого же характера акварели «Узоры облаков» 1927 года и «Тонкие вырезные дали» 1928 года. Эти три работы, близкие по замыслу, выделяются даже среди его очень поэтических акварелей ясностью и одухотворённостью живописных образов.

В процессе создания своей сюиты Волошин пользовался разнообразными техническими приёмами. Он любил писать заливкой в несколько красочных слоёв, начиная от дальнего, обычно самого светлого, плана; покрывая его лёгким воздушным тоном, затем, постепенно сгущая, закрывал более близкие планы. Художник любил писать «по-мокрому», вводя нужный цвет в ещё не просохшую первоначальную прописку. Особенно удачно использовал он этот приём при изображении лёгких облаков, которые будто тают, растворяются в небе. Живопись приобретает удивительную воздушность и мягкость.

Как правило, Волошин избегал ярких, контрастных красочных сочетаний. Свои акварели он писал или в одном цвете, варьируя его путём тональной насыщенности, или, если мотив требовал сочетания нескольких цветов, предельно их сближал и «гасил» их силу.

Неприязню к яркому цвету, быть может, объясняется пристрастие Волошина к тёмным и акварельным краскам и отсутствие в его творчестве картин, написанных масляными красками. При этом Волошин, видимо, не любил многослойной акварельной живописи с применением неоднократных прописок, хотя, конечно, был знаком и с этим методом, который так часто и успешно применял К. Ф. Богаевский. Одна из прекрасных работ его, выполненная в этой технике, всегда висела в мастерской Волошина.

К. Ф. Богаевский жил и работал рядом, в Феодосии. В творчестве этих художников есть сходные черты, как и в природе мест, какие они изображали. Художники были связаны тесной дружбой. Константин Фёдорович с большой любовью и почтением относился к дарованию Волошина, а Максимилиан Александрович был первым и самым ярким пропагандистом искусства Богаевского. Их творчество развивалось параллельно, и многое сближало этих двух художников. Не случайно Константин Фёдорович как-то сказал: «Мы с Максимилианом Александровичем дополняем друг друга». В этом была большая правда.

Волошин был изобретателен в поисках средств выражения своих творческих замыслов. В основу цветовой гаммы акварелей он иногда брал природную расцветку коктебельской приморской гальки, окатанной волнами. Она состоит из блекло-зеленоватых, коричнево-голубых, охристых, серо-дымчатых и других пригашенных цветов. На одних камнях цветовая гамма расположена в виде чётких пятен, на других она выглядит как тонкие акварельные размывки сближенных цветов.

Окраска коктебельских камушков создаёт гармоничные, разнообразные красочные сочетания. Их без существенных изменений Волошин перенёс в свои акварели, и это сообщило глубокую органичность его коктебельской сюите.

Конечно, нельзя утверждать, что у Волошина это был единственный метод подбора красочной гаммы для его акварельных работ и что, прежде чем браться за кисть, он обязательно разглядывал приморские камушки, но тем не менее этот метод в его творческой практике был плодотворным, хотя и не совсем обычным.

Нередко можно слышать рассказы о сходстве искусства Волошина с творчеством японских мастеров. В мастерской его и сейчас висит много цветных японских гравюр, увлечение которыми было очень распространено в Париже в конце прошлого века. Но нам представляется, что это сходство имеет чисто внешний характер.

Высокое профессиональное искусство японских мастеров, сложившееся на традициях народного творчества, слишком самобытно и национально, чтобы его можно было отождествлять с европейским искусством. Сходство акварелей Волошина с японскими гравюрами можно усмотреть разве что в общем тяготении к светлому воздушному колориту да ещё в чёткой проработке контуров.

Впрочем, и в самом процессе работы Волошина над акварелями было что-то общее с печатанием цветных гравюр. Как мастера цветной гравюры печатают с одних и тех же досок несколько гравюр в различной тональности, так и Волошин иногда брал лист бумаги, делил его карандашом на четыре прямоугольника и рисовал в них карандашом четыре почти одинаковых пейзажа, затем приступал к акварельным заливкам, разнообразя красочную гамму в каждой из четырёх акварелей. Одну из них он мог написать в пепельно-охристом цвете, другую — в охристо-зеленоватом, третью — в голубовато-лиловом и т. д. Все четыре акварели создавались легко и быстро — в течение двух-трёх часов. Самые удачные работы Волошин откладывал в особую папку, остальные дарил своим многочисленным гостям.

Кара-Даг всегда был у Волошина перед глазами. Он был виден из окон его мастерской, с балкона, с верхней площадки над мастерской. Волошин никогда не пресыщался его видом, и неиссякаемая любовь к Кара-Дагу отразилась на многих его акварелях. Он вновь и вновь возвращался к воплощению любимейшего пейзажа, думая о несовершенстве созданного им. Быть может, работая над очередной акварелью, он как-то записал: «Но сказ о Кара-Даге не выцветить ни кистью на бумаге, не вымолвить на скудном языке...»

Тем не менее, патетика этих и аналогичных строф Волошина не отражалась на его живописных образах, носящих эпический характер. Его пейзажи всегда написаны ровно, твёрдой рукой мастера, без взволнованности, неизбежной при напряжённых творческих поисках. Иногда мне казалось, что Волошин, создавая акварели, одновременно слагал свои поэтические строфы, и они поглощали его основное внимание, а акварели он делал не в полную меру сил и возможностей...

Во второй половине жизни Волошин сузил круг своих творческих интересов, ограничив их Коктебелем. Быть может, поэтому живописные и поэтические образы Коктебеля, такие самобытные и глубокие, являются самыми яркими страницами его творчества. Его поэтические строфы неотделимы от живописных образов; стихи дополняют и раскрывают содержание многих картин.

Быть может, в тесном слиянии живописи и поэзии и следует искать причины того, что поэт и художник Волошин навсегда оставил работу в портретном жанре и занялся пейзажной живописью.

Как-то Волошина спросили, в какой области он чувствует себя более сильным — в поэзии или живописи. Волошин добродушно ухмыльнулся в бороду, блеснул глазами и сказал: «Конечно, в поэзии». Это утверждение несколько не умаляет значения его живописного искусства. Им создан неповторимый образ Коктебеля; его работы являются новой, оригинальной страницей в изображении крымской природы.

Когда Волошин, сидя почти неподвижно у окна мастерской, сосредоточенно писал свои акварели, от его грузной фигуры и спокойной позы веяло чем-то похожим на пишущего дюреровского Иеронима. Вся атмосфера мастерской, пронизанная отражённым блеском сияющего моря, какая-то просветлённая, была очень близка к тому умиротворяющему покою и мудрой простоте, какие сумел вдохнуть в свою гравюру великий Дюрер.

В последние годы жизни Волошин стал немногословен. В 1928 году, глубокой осенью, в один из моих приездов с Богаевским в Коктебель к Волошину, мы собрались небольшой группой подняться на Кара-Даг. Максимилиан Александрович уже без прежней лёгкости, но не отставая, шёл вместе со всеми.

Говорили, конечно, о Кара-Даге, и я вскользь заметил, что Кара-Даг почему-то напоминает мне дюреровскую акварель, изображающую средневековый замок, стоящий на

скалистой горе. Прошли с полкилометра. Разговор пошёл о другом, как вдруг Макс остановился и спросил: «А кто это сказал о Дюрере? Это очень верно».

Это стало манерой участия Волошина в разговоре. Иногда он подолгу безучастно сидел за общим столом, слушал вполуха, о чём говорят его гости, и как будто даже успевал вздремнуть, пока говорили другие; а потом, уловив нить разговора, незаметно включался в него и сразу поднимал общий интерес к беседе.

По натуре Волошин был медлителен, но иногда его «прорывало», и он, как говорится, «ради красного словца не жалел ни мать, ни отца».

Деятельность Волошина была разносторонней. Помимо живописи, поэтического творчества, искусствоведения, он, будучи знатоком французской литературы, занимался переводами. Его переводы с французского высоко ценились в литературных кругах дореволюционной России.

Волошин пытался утвердить в Коктебеле образ жизни парижской богемы, вольный дух Монмартра. В летние месяцы в доме Волошина царил весёлый ералаш. Впрочем, сам Волошин, как мне кажется, не умел веселиться. Я даже не помню его смеющимся. Он всегда был общителен и приветлив, на лице его часто проскальзывала любезная улыбка, но это было от воспитания и среды.

В характере Волошина было какое-то непреодолимое влечение к мистификации. Однако безобидное гаерство парижской богемы, фраппирующей<sup>1</sup> мещанство, перенесённое на русскую почву, в российскую действительность, иногда приобретало явно неуместный характер, было не всем понятно, а порой вызывало у окружающих недоброжелательное отношение к Волошину.

Кто только не бывал в доме Волошина! Здесь побывали крупнейшие русские писатели, художники, артисты, много людей, в какой-то степени соприкасавшихся с искусством; они работали, отдыхали, а по вечерам собирались на плоской крыше мастерской или в библиотеке, где читали стихи, обменивались мнениями, беседовали об искусстве.

Максимилиан Александрович был талантливым рассказчиком; часто он читал свои новые стихи, и они звучали в вечерней тишине, едва нарушаемой шорохом волн, как-то особенно задушевно, проникновенно и убедительно... В такие вечера слушатели начинали верить его рассказам о том, что здесь, у этих берегов, некогда проплывала ладья Одиссея, а вот на этом плато лежал большой средневековый итальянский город Каллиэра... Самые неожиданные и фантастические утверждения поэта приобретали какую-то достоверность, и образы древних легенд возникали перед слушателями, как живые.

А наутро Максимилиан Александрович писал акварелью созданную его воображением Каллиэру, окружённую крепостными башнями с бойницами, обращёнными в сторону степи. А в углу мастерской, на полке, вам показывали выброшенный морем, изъеденный древоточцем кусок доски, окованной медью, и с серьёзным видом уверяли, что это и есть обломок той самой ладьи, о которой вчера так поэтически рассказывал Волошин.

И пусть Одиссей никогда не проплывал у Кара-Дага и археологическими раскопками установлено, что на коктебельском плато не было итальянского города Каллиэры, для Волошина это не имело значения. Ему был дорог удачный вымысел, остроумная догадка, дававшая толчок мысли, творческому воображению поэта и художника. А это для него было главное.

Максимилиан Александрович умел придать фантастическому вымыслу видимость правдоподобия; это подхватывалось молвой — и создавалась легенда.

---

<sup>1</sup> Фраппировать (*франц.*) — неприятно поражать, удивлять.

Шли годы. Живописные произведения Волошина получили широкую известность и признание. Его акварели пользовались успехом на выставках в Москве, Ленинграде, Феодосии, Одессе.

В конце двадцатых годов здоровье Волошина пошатнулось, и он начал быстро сдавать.

19 декабря 1929 года в тревожном письме по поводу болезни М. А. Волошина К. Ф. Богаевский писал: «Вид его мне очень не понравился, он точно наполовину уже вне жизни, и на лице какая-то детская застывшая улыбка. Отвечает он только на вопросы, да и то туго, медленно. Больно мне было видеть его в таком духовно потухшем состоянии... точно он не слышал и не видел ничего... Сейчас Макс прописали полнейший покой... По видав Макса в таком печальном состоянии, мне не верится уже больше в его духовно-творческую работу. Он сам сказал, как будто в шутку, что его астральное тело кем-то похищено... Всё это бесконечно грустно».

Максимилиан Александрович сознавал, что дни его сочтены, но держался стоически. Лечивший его феодосийский врач М. С. Славолубов старался облегчить страдания больного. Он рассказывал нам, как спокойно уходил из жизни Волошин. На обычный вопрос врача: «Ну, как Вы себя чувствуете, Максимилиан Александрович?» — он неизменно отвечал: «Благодарю Вас, Михаил Сергеевич, очень хорошо»... А где уж там хорошо... И так до последнего дня.

Умер Максимилиан Александрович Волошин 14 августа 1932 года. Он завещал свой дом Союзу советских писателей для организации в нём творческого дома отдыха.

Трудами и заботами вдовы Волошина Марии Степановны всё в мастерской сохраняется в том же виде, как было при жизни Максимилиана Александровича.

# Михаил Пелопидович ЛАТРИ



**В** доме Айвазовского царил атмосфера искусства. Это отразилось на воспитании дочерей, а позднее и внуков художника. Внуков у Айвазовского было трое: М. П. Латри, А. Э. Ганзен и К. К. Арцеулов. Все они, хотя и не в одинаковой мере, были людьми одарёнными. Младший из них, К. К. Арцеулов, больше известен как лётчик. Его имя упоминается в книгах об авиации в числе прославленных русских лётчиков начала века. Вместе с тем он занимался графикой — сотрудничал в качестве иллюстратора в московских журналах.

А. Э. Ганзен был военным моряком, служил на Балтийском флоте, одновременно был художником-маринистом. Он состоял членом Петербургского общества акварелистов и достиг в акварельной живописи большого мастерства. Серьёзных успехов он добился, работая в технике масляной живописи.

Больше всех по дарованию и многим чертам характера походил на И. К. Айвазовского М. П. Латри, сын его старшей дочери Елены Ивановны.

Михаил Латри родился в Одессе в 1875 году, отец его — Пелопид Саввич Латри — был врачом городской больницы.

Сведения о жизни М. П. Латри скудны, отрывочны и случайны. При жизни о нём никто не писал. Его биография не богата значительными событиями, а творчество не поддаётся точной хронологической систематизации, потому что он почти никогда не датировал своих произведений и даже не подписывал их.

И всё же тщательное изучение картин Латри и сопоставление его творчества с биографией позволяет наметить основную линию развития его как художника.

Первые впечатления от искусства Латри получил в доме своей матери, где висели картины Айвазовского. И на всю жизнь запомнил он, как работал его дедушка.

На глазах у мальчика Латри рождалось чудо искусства: холст, укреплённый на мольберте, превращался в изумрудное море и голубое небо; вот взошло золотое солнце, и его лучи заблистали на гребнях волн, а тёмное пятнышко, к которому дедушка несколько раз прикоснулся кистью, превратилось в корабль с мачтами и парусами...

Судьба мальчика была решена: живопись стала его мечтой. Он тоже взялся за кисть. Вполне естественно, что его первые опыты в живописи несли на себе следы влияния великого мариниста.

Сохранилась одна из ранних картин Латри. Так же, как и у Айвазовского, солнце на ней опускается к закату, окрасив небо и море в огненно-золотистый цвет. На горизонте в открытом море виден кораблик под парусами. Но уже в ранних опытах Латри, маленьких этюдах, сделанных с натуры, ясно видно стремление юного художника к правдивой пере-

даче своих наблюдений и открытий. Он рано нашёл собственный путь. Значительное количество юношеских этюдов носит следы самостоятельных творческих исканий.

Творчество Латри связано с Феодосией. Здесь, в мастерской Айвазовского, начинали свой путь художники, занявшие видное место в русской маринистической живописи конца XIX — начала XX века. Среди них был и Латри.

Латри обладал абсолютно точным глазом и твёрдой рукой. И, что бывает редко, эти качества сочетались у него с врождённым чувством колорита и поэтичностью образного мышления.

В работах Латри ранней поры мы встречаемся с очень вдумчивым, углублённым изучением природы. В его этюдах не видно стремления написать прямо с натуры законченную картину. Часто молодой художник не успевал даже покрыть краской всю поверхность холста, увлечшись изображением любимейшего ему уголка природы.

Работал он преимущественно на берегу моря — писал виды деревянных пристаней со шхунами возле причалов или песчаный берег с лодками и с сетями, развешанными для просушки... Часто Латри писал этюды в окрестностях Ялты, где он в детстве жил в доме своей матери и куда позднее наезжал. Латри любил также работать в горах, откуда открывался вид на безбрежную ширь моря.

Благодаря врождённой одарённости Латри быстро постиг тайны живописного мастерства.

Интересна в этом отношении его маленькая картина «Осень». Живопись этой картины широкая, несмотря на малые её размеры; она очень тонко передаёт ощущение хмурого осеннего дня. Знаменательно, что художник добивается этого не передачей внешних признаков осени и не сюжетным содержанием, а живописными средствами: колоритом, цветом и верными тональными отношениями. В этой картине есть что-то близкое Левитану и позднему Похитонову. Картина подписана инициалами «М. Л.».

Так подписан и другой очень ранний этюд «Корабли в порту», обладающий высокими живописными достоинствами. На нём написано несколько шхун у причала, которые сушат паруса после дождя. Работая над изображением пасмурного дня, было бы естественно взять серый тон из смеси белой и чёрной красок и, усиливая и ослабляя его, вводить цвет в очень маленьких дозах там, где необходимо. Так делали многие художники в прошлом веке, так пишут часто и сейчас. Но Латри воспринимал природу гораздо тоньше и сложнее. Он понимал, что писать воздух, омытый летним дождём, когда сырая мгла ещё держится, пронизанная едва различимым солнечным светом, обычной серой краской нельзя. И находил тонкие цветовые оттенки серого тона — голубоватые, розоватые, зеленоватые, которыми только и можно передать всю сложность и богатство цветовой гармонии природы.

Сохранился ещё ряд этюдов работы Латри ранней поры. На них мы видим косогор в окрестностях Ялты, покрытый выжженной солнцем травой; бирюзовое море и лиловый мыс вдали; кипарисы у каменной стены, залитой солнцем, или на фоне холодного осеннего неба; группу деревьев и мраморную вазу на краю аллеи в Алупкинском парке.

Среди этих этюдов есть один — «Деревья осенью», сделанный, видимо, в степном Крыму. Латри написал пасмурный осенний день. На зелёной лужайке, освещённой скупыми лучами солнца, стоит группа уже утративших листву деревьев. За ними видны бурые туи, отделённые плотной зеленью стриженной живой оградой. В этюде, казалось бы, нет ничего, что могло увлечь воображение молодого художника, но вместе с тем он написан с глубоким вниманием и чутким отношением к тонкой красочной гамме, построенной на сочетании жухло-зелёного, бурого и серого цветов. Особенно хорошо — быстрыми, лёгкими штрихами — написаны голые ветви на фоне неба. Прекрасно передано впечатление проникающего сквозь них мягкого солнечного света. Красочные и тоновые сочетания в



этюде найдены и переданы верно и чётко. Это один из тех этюдов, живописное качество которых так высоко оценил А. И. Куинджи во время просмотра работ Латри при его поступлении в Академию художеств.

Латри обладал тонким врождённым вкусом. Это можно видеть и в выборе сюжетов, всегда очень простых, без каких-либо претензий на внешний эффект или занимательность, и в цельном и легко найденном колорите даже самых незначительных по размеру работ. Пишет ли он цветущее фруктовое деревце на маленьком клочке холста или хатку, крытую черепицей, старый каменный фонтан или песчаный берег — для каждого сюжета художник находит удачное живописное решение, выразительное и характерное для крымской природы.

Первые работы Латри выполнены в скромной, сдержанной красочной гамме. Позднее им будут созданы отдельные картины, в которых видны попытки работать ярким, чистым цветом, но они не характерны для творчества художника в целом.

Наступило время поступления в Академию художеств. В Петербург окончившего гимназию Латри повёз сам Айвазовский, любовно относившийся к дарованию своего внука. Руководил пейзажным классом академии в те годы А. И. Куинджи, которого хорошо знал Айвазовский. В классе Куинджи учился феодосиец К. Ф. Богаевский. Он живо передал своё впечатление о процедуре приёма Латри в Академию художеств.

«На другой день (после приезда в Петербург — Н. Б.) Латри, захватив всё, что привёз, пошёл в академию, в мастерскую Архипа Ивановича, и так волновался, что не в силах был показывать этюды сам.

Куинджи, окружённый учениками, сел на стул перед мольбертом, на который один из учеников начал ставить этюды Латри один за другим; сам же автор от страха и волнения отошёл подальше, стараясь не смотреть на свою работу и не спуская глаз с Куинджи. Архип Иванович рассматривал каждый этюд долго и очень внимательно. Иногда, когда показывающий хотел уже заменить этюд следующим, Архип Иванович делал рукой знак, чтобы не спешил, но всё время молчал.

Это молчание было невыносимо тягостным для “испытуемого”, и он уже решил, что сейчас Куинджи попросит забрать всё и идти домой.

И вдруг Куинджи, посмотрев последний этюд, повернулся к ученикам и сказал: “Вот, господа, как надо относиться к этюдам, с такой любовью и так добросовестно работать”.

Главное было сделано, и вопрос о поступлении Латри в Академию был решён».

Молодому художнику всё нравилось в академии, всё радовало. Он глубоко уважал своего профессора, с которым надолго сохранил самые дружеские и сердечные отношения.

Следует напомнить, что Куинджи применял своеобразный метод преподавания. В его мастерской царил атмосфера дружбы, доверия и привязанности, которая объединяла куинджистов в тесную семью художников. Их обучали не столько изобразительной грамоте, сколько творческому отношению к работе.

Доподлинно известно, что Архип Иванович одно лето провёл вместе с учениками на этюдах в своём имении Ненли-Чукур в Крыму.

В 1897 году Латри прервал занятия в академии и уехал в Мюнхен. Здесь в течение двух лет он работал у Холлоши и Ферри-Шмидта, где преподавание велось по методу Ажбе. В начале нашего века эти художники были хорошо известны в Европе как мастера реалистического метода преподавания изобразительного искусства, основанного на строгом изучении природы. У Ажбе учились выдающиеся русские художники И. Э. Грабарь, Д. Н. Кардовский и другие.

На следующий год, весной, Латри совершил длительное морское путешествие. Он побывал в Венеции, Афинах, Смирне, Константинополе. На лето приехал в Ялту, где написал

ряд картин. В них уже ясно видна рука сложившегося мастера, опытного художника, умеющего видеть и воплощать в живописных образах выразительные черты пейзажа, освобождённого от излишней детализации.

В 1899 году Латри вернулся в Петербург и обратился в академию с просьбой зачислить его вольнослушателем в пейзажный класс, которым тогда руководил профессор А. А. Киселёв.

Айвазовский в письме, адресованном А. А. Киселёву, писал: «Письмецо это передаст Вам мой внук М. Латри. Он едет в Петербург, чтобы продолжать трудиться в академии. Прошу покорнейше не отказать ему в Ваших советах. Он даровитый и хороший молодой человек».

Академия уже не могла обогатить знаниями одарённого молодого живописца, работавшего под руководством Айвазовского, Куинджи и мюнхенских художников. Но Латри считал необходимым завершить академическое образование (он окончил академию в 1902 году со званием художника). Сохранились две пейзажные работы Латри, написанные в академии, — «Гроза» и «Кипарисы», которые по выполнению значительно ниже возможностей Латри.

По окончании академии Латри с увлечением отдался идее организации молодых, прогрессивно мыслящих художников, вышедших из мастерской А. И. Куинджи. Он мечтал объединить их и создать новое направление в живописи в противовес академической рутине и дягилевскому модернизму<sup>1</sup>.

В результате длительных переговоров с товарищами и организационных хлопот Латри удалось привлечь значительную группу куинджистов в так называемое «Новое общество».

Полный надежд на удачу, он пишет К. Ф. Богаевскому: «Милый друг Костя! Спешу тебя обрадовать: мы устраиваем, на этот раз решительно и окончательно, с соизволения и разрешения Архипа Ивановича свой кружок и свою выставку!.. Всё выяснилось сегодня утром, и теперь дело на полном ходу, плотина прорвана и будет игра не на жизнь, а на смерть».

Правда, Куинджи поначалу не одобрил воинственного пыла Латри и его друзей. Но когда Латри сказал ему, что группа молодых «не хочет быть паиньками и тянуть лямку и плестись в хвосте», а что Куинджи «не хочет понять стремления, движущего нас к жизни и борьбе, что мы предпочитаем ошибаться, но пробовать, чем смотреть с грустью, как другие преуспевают», Куинджи сдался: «Ну что ж, воюйте, устраивайте (“Новое общество” — Н. Б.), я на это согласен...»

Куинджи тут же заявил, что даёт средства на основание общества, затронул вопрос об издании своего журнала, словом, сразу придавал этому делу тот размах, какой сопутствовал всем его начинаниям.

В течение трёх лет Латри пытался расширить деятельность «Нового общества». Он организовал посылку картин за границу на выставку «Сецессион», где работы принимались после тщательного отбора; картины Латри и Богаевского были не только приняты, но и отмечены наградами.

В налаживании работы общества Михаилу Латри большую помощь оказывал сам Куинджи. И всё же им трудно было выдержать натиск Дягилева. Латри для этого был слишком молод, неопытен, мягок и простосердечен, а Куинджи слишком прямолинеен. Неко-

---

<sup>1</sup> Самым значительным объединением художников модернистского направления начала XX века было общество «Мир искусства». Вдохновителем его деятельности был С. П. Дягилев, редактор журнала «Мир искусства». В общество входили видные художники Бенуа, Бакст, Сомов; одно время к нему примыкал В. А. Серов.

торые члены «Нового общества» начали участвовать на дягилевских выставках, и вскоре деятельность его заглохла.

В эти годы и в отдельных вещах самого Латри заметно воздействие тенденций «Мира искусства».

В картине «Старый дом», показанной на выставке в академии в 1902 году, это сказало наиболее заметно. Латри написал осенний вечер. В парке у большого дома, освещённого последними лучами догорающего солнца, сгущаются сумерки. Аллея с подстриженными деревьями и кустарниками, цветы на газонах уже покрыты тенью. Только водоём отражает блеск вечерней зари. Картина написана без обычного для Латри подъёма и, видимо, без натуры. Дом, занимающий много места на холсте, лишён архитектурной выразительности, конкретности и объёма и выглядит театральной декорацией. Только прекрасно переданный отблеск зари, лежащий на дорожках парка, привлекает внимание.

Картина, видимо, понравилась Дягилеву. Он воспроизвёл её в своём журнале «Мир искусства» вместе с работами других художников, вышедших из мастерской Куинджи, — Рериха, Богаевского и Рылова.

Латри жил в Петербурге только в зимние месяцы, уезжал на лето и осень в Крым. Он работал то в Бахчисарае в саду ханского дворца, то в Судаче на берегу моря, то в Ялте (с художником Химоной), то в Феодосии или Старом Крыму, куда приезжали Богаевский и Кандауров.

Латри навсегда поселился в Крыму, когда мать подарила ему небольшой участок земли в экономии Баран-Эли в двадцати двух километрах от Феодосии. Здесь Латри оборудовал одну мастерскую для живописи, вторую — для художественной керамики.

Занятие керамикой не было мимолётным увлечением. Начиная с 1904 года в течение ряда лет в письмах Латри к художнику К. В. Кандаурову встречаются различные просьбы, связанные с керамическим производством: о присылке материалов, необходимых для цветных полив, о новых способах этой работы. После длительных поисков и неудач Латри наконец добился желаемых результатов и стал изготавливать художественные керамические изделия. Он был так доволен, что послал через Кандаурова в Москву на выставку три ящика с керамикой, сообщая при этом: «Пока мы делаем вазы и кувшины. Я сделал до 80 образцов пепельниц с зверями, птицами и цветами, три образца подсвечников и два камина... В дальнейшем намечены, кроме каминов, цветочные горшки (художественные), вплоть до громадных размеров, затем садовые вазы, всякие изразцы и т. д. Я говорил в Ялте с архитекторами, они очень заинтересованы и обещали применять при постройках».

Вероятно, на мысль построить печь и заняться керамикой натолкнуло Латри наличие в Старом Крыму керамических глин высокого качества, которые издревле употреблялись в народном керамическом промысле, широко развитом здесь уже в средние века.

Следует отметить, что в дореволюционном Крыму Латри был единственным художником, серьёзно занимавшимся художественной керамикой.

Увлечение керамикой отнюдь не означало отхода художника от занятий живописью. Наряду с пейзажными этюдами Латри любил писать работающих людей, к которым был близок. Художник умел поэтически осмысливать и воспроизводить на полотне радость труда. В яркой осенней красочной гамме Латри пишет сбор овощей на огороде, девушку, пасущую гусей в поле, или группу девушек на скошенном сене с кувшинами в руках, а то и просто одну девичью фигурку во время отдыха, приглянувшуюся ему своим скромным видом и врождённой грацией.

Несколько раз Латри изображал молотьбу хлебов в поле в летний полдень. Наиболее завершённый вариант картины на эту тему выполнен темперой на холсте. Латри написал в центре картины локомотив и справа от него большую молотилку. Всё это залито палящими лучами солнца, стоящего в зените. Художник прекрасно изобразил жаркий летний

день, яркий солнечный свет, в котором и природа, и все окружающие предметы теряют чёткость и ясность форм и выглядят силуэтами, окутанными золотой пылью.

Со свойственным его натуре темпераментом Латри, легко увлекающийся, обуреваемый различными планами, погрузился в работы по хозяйству, в занятия живописью и керамикой.

Но для всего этого у него не хватало ни времени, ни сил. К тому же он был общественным директором Феодосийской картинной галереи, что тоже требовало внимания. Увлечение разнообразными делами поглощало много энергии и времени, и это отражалось на его творчестве. Латри оставил много незавершённых картин, не сумел осуществить ряд замыслов. Мешала художнику и неустроенность семейной жизни, очень тяготили материальные затруднения.

Полностью передоверив выставочные дела К. В. Кандаурову, он пишет ему (5 января 1912 г.): «Список картин привожу на отдельной бумажке. Цены решительно не знаю. Очень прошу Вас поставить — это гораздо виднее там на месте в зависимости от разных условий. Мне всё равно, так как я давно уже махнул рукой на продажу. Одним словом, предоставляю Вам на полное Ваше усмотрение. Для того чтобы не оставить Вас в неловком положении, сим заявляю, что если бы Вам пришлось продать что-нибудь за сто рублей, я в претензии не буду...»

Позднее, когда он был снова в затруднительном положении, пришло сообщение о продаже его картины. Он сейчас же пишет К. В. Кандаурову: «Очень обрадовался полученному... известию о продаже в Петербурге картины «Бабушкины именины»... Напиши об этом словечко, а также намекни, чтобы послали (деньги — Н. Б.) мне скорее сюда».

О бытовой стороне жизни М. П. Латри рассказал нам В. И. Беляев, в прошлом капитан медицинской службы Советской Армии, ныне пенсионер. Он работал в усадьбе Латри в юности, с 1910 по 1914 год.

«Замечательный был человек Михаил Пелопидович! — рассказывал Беляев. — Экономия его не приносила дохода. Несколько коров, два вола, куры, гуси, утки, словом, то, что было у некоторых крымских крестьян. Был огород, собирали с него овощи, которых хватало только на то, чтобы прокормиться жителям экономии.

Латри завёл у себя демократический порядок жизни. Мало того, что он заботился о работниках, он входил также во все нужды их семей. Кухня у всех была общая: Латри подавали к столу то же, что и рабочим.

Увидел как-то Латри, как мыли ребят у пруда в корыте, это очень огорчило его, и он начал строить баню. «Это ужасно, как живут люди», — сокрушался он.

У Латри не было детей, но детей он очень любил и никогда не уезжал зимой из экономии в город, пока не справлял для них ёлки с подарками на рождественские праздники».

Отношение Латри к людям, которые окружали его, работали рядом с ним, всегда было глубоко гуманным. В 1914 году, когда В. И. Беляев был мобилизован, Латри, проводив его в армию, в течение всей войны ежемесячно высылал ему 50 процентов его зарплаты, что в то время было явлением исключительным.

В 1962 году В. И. Беляев посетил выставку картин Латри в Феодосийской галерее. Глядя на картины, он узнавал не только те или иные постройки, изображённые Латри, но и рабочих, а среди них — самого себя. В. И. Беляев рассказал нам, что квартира Латри состояла из двух комнат. Одна громадная — мастерская. Часть её была занавешена: там была спальня. Дом художника окружал балкон.

В начале 1917 года Латри передал свою усадьбу рабочим, но те, не желая расстаться с ним, просили его быть у них «старшим» и продолжать вести хозяйство по-прежнему. Однако Латри решил уехать в город, где он мог всё своё время отдать искусству.

Круг интересов Латри всегда был очень широк. Он с любовью отражал в своём творчестве окружающий его мир и никогда не искал замысловатых тем и сюжетов.

С детства он видел море, оно рано вошло в его жизнь. Юношей он подолгу гостил в Феодосии, наблюдал, как под кистью Айвазовского на белом холсте возникали волны, скалы, небо и корабли, идущие под парусами в неведомую даль. Его, художника с мечтательной и романтической душой, властно влекло к изменчивой и беспредельной глади моря. Латри много раз писал его.

Особенно удалась ему картина «Лунная ночь». Лёгкая шхуна, скользящая по морю, выглядит тёмным силуэтом, закрывающим луну. Сквозь паруса едва пробивается мягкий лунный свет. Шхуна сдвинута в левую половину холста, её корпусу придан лёгкий наклон, что создаёт эффект движения. Лёгкая зыбь написана быстрыми ударами кисти, бегло положенными мазками светло-жёлтой краски по тёмному подмалёвку. Картина выполнена в скупой красочной гамме, построенной на сочетании приглушённого иссиня-зелёного цвета с сильно разбавленным жёлтым — близким к цвету слоновой кости.

Своеобразна по замыслу другая картина Латри — «Корабль в море». В живописи этой картины есть черты, роднящие её с «Гонцом» — конкурсной академической работой Н. К. Рериха.

По-видимому, картина «Корабль в море» написана в то время, когда Латри ещё применял живописные приёмы, характерные для творчества художников мастерской Куинджи. При глубокой индивидуальности искусства большинства из них все они на первом этапе развития писали широко, обобщённо и пастозно; так написаны многие ранние картины Рериха, Богаевского, Рылова, Пурвита, Бровара и других мастеров этой группы.

Типичен для этой поры этюд «Дерево на снегу» (1903 г.). Латри написал его с натуры, стремясь передать игру утренних солнечных лучей на снегу. Он ограничил сюжет, изобразив справа у края холста нижнюю часть ствола старого дерева, бугор, покрытый выпавшим снегом, широкую тень от ствола, лежащую на снегу, и несколько обобщённо намеченных деревьев вдали за холмом.

Ему удалось правдиво передать тонкую цветовую гамму зимнего пейзажа: сложную игру бликов на поверхности снега и отражение ясного неба в синей тени дерева. Небо, уходящее вдаль, придаёт изображению воздушность и прозрачность. Этюд, видимо, удовлетворил Латри, так как художник поставил на нём не только подпись, что делал очень редко даже на картинах, но и дату, которую ставил вообще в исключительных случаях.

По этому этюду, повторив его без каких-либо изменений, Латри написал картину. Но в ней проявилась композиционная ограниченность сюжета. То, что было хорошо и органично на маленьком полотне, при механическом увеличении размеров стало пусто и малоубедительно. Картине недостаёт необходимых жизненных деталей, а живопись её выглядит нарочито упрощённой, что, конечно, не могло входить в намерения такого тонко чувствовавшего природу и взыскательного художника, каким был Латри.

Это не единичная неудача в творчестве Латри. Вообще ему трудно давалась живопись без натуры. Его искусство было полноценным, живым, реалистическим, когда он писал с натуры, делая картину в один приём. Работал он с вдохновением, находясь в том счастливом состоянии, когда для художника не существует ничего, кроме острого желания уловить красоту полюбившегося ему мотива и воплотить его в живописи. Он терял ощущение времени, окружения. Он творил...

Латри не обладал большой зрительной памятью. Метод работы над картиной по воображению или по ранее написанным этюдам не был самой сильной стороной его творчества.

Работая в Судаке над этюдами, Латри был захвачен быстро меняющимся состоянием природы, которое бывает в летние вечера, когда солнце только склоняется к закату, а на востоке уже поднимается серебристый диск луны. Вначале лунный свет слаб, он растворяется в солнечных лучах, но очень скоро в наступающих сумерках становится ощутимее. Сначала это заметно только на небе, через несколько минут свет ложится мерцающей дорожкой на море и обволакивает прозрачной пеленой окрестные холмы и долины.

На юге вечером сумерки очень коротки и быстро сменяются ночью. И самый красивый момент восхода луны длится не больше четверти часа. Отблески догорающего солнца ещё золотят охристые склоны мыса Алчак, в вечернем небе ещё мерцают его последние лучи, создавая золотисто-лиловую дымку над горизонтом, но по мере того, как сгущаются сумерки, сквозь вечернюю мглу начинает светить полная золотая луна. Вот этот трудно-уловимый быстротечный момент и стремится Латри передать в своих картинах.

Латри написал пять прекрасных вечерних видов мыса Алчак. Это подлинная сюита, посвящённая одному из самых красивых и поэтических состояний природы. Латри увидел и блестяще воплотил в живописи картину восхода луны, мимо которой прошёл в своём творчестве его дед, вдохновенный певец лунной ночи — Айвазовский.

Первое произведение в этой сюите — «Восход луны над Алчаком» — очень близко к некоторым картинам К. А. Коровина, написанным в Крыму. Правда, марин Коровина, изображающих восход луны, мы не знаем, но в поэтическом строе живописного образа, цветовом звучании картин, кладке красочного слоя у Коровина и Латри, бесспорно, есть родственные черты.

Латри и Коровин были замечательными колористами. Они работали в одну эпоху, над сходными мотивами и одинаковым методом.

По тем же причинам отдельные произведения Латри близки к картинам В. А. Серова. Дело не во внешних чертах, не в том, что Латри, так же как Серов, написал портрет девочки в матросском костюме или пару волов на рабочем дворе. Сходство их творчества глубже — оно в любовном, интимном отношении к творческому процессу и живописному мастерству, в деликатной внимательности к природе. Эти черты роднят Латри и с другими выдающимися русскими живописцами начала XX века. Примером может быть, в частности, картина «Лес осенью», которая не выделяется среди многих других произведений Латри ни новизной сюжета, ни мастерством выполнения; но в её прекрасно найденном золотисто-розовом цвете, окутавшем и стволы деревьев, и кособор, усыпанный опавшими листьями, и туманную даль, проявилось тонкое чувство колорита, доступное самым большим мастерам кисти.

К судакской сюите примыкает довольно большая картина «Восход луны». Картина выдержана в красивой гамме, построенной на сочетании тёплого светло-сиреневого цвета воздуха и воды с холодным приглушённым сине-зелёным тоном корпуса шхуны и её отражения в воде. Луна, поднявшаяся над горой, едва отражается в спокойной глади моря. Мягкость и правдивость красочной гаммы в сочетании с простотой и ясностью форм, удивительная лёгкость, с какой едва намечен лунный блеск на воде, свободное и уверенное письмо картины говорят о высоком мастерстве художника.

И в этой картине, как и во многих других, ярко проявилось композиционное дарование Латри. Он смело срезает мачты шхуны, сдвигает луну влево, высоко поднимает горизонт и придаёт устойчивость композиции, расчлняя её по горизонтали корпусом и оснасткой шхуны и дальним берегом, а по вертикали — линиями мачт.

Удача вдохновила художника. После «Восхода луны» он написал ещё одну картину, близкую к ней по сюжету, но значительно большего размера. Однако в результате длительной работы была утрачена свежесть колорита и лёгкость живописи, и она выглядит неудавшимся увеличенным вариантом первой.

Надо отметить, что Латри, работая над картинами, постоянно находил новые смелые композиционные решения, органически связанные с сюжетом, причём характерно, что необычность и неожиданность никогда не бывают у него назойливо-нарочитыми. К самым неожиданным композиционным решениям Латри приходил интуитивно, а не в результате каких-либо преднамеренных расчётов.

Иногда Латри создавал прекрасные вещи, как говорится, «из ничего». Так написана им «Шхуна у мыса» — небольшой этюд, прекрасный по живописи, изображающий пасмурный осенний день на пустынных берегах в районе мыса Меганом. Облакам, бегущим по небу, зыби на море и угрюмым берегам мыса противопоставлен лёгкий силуэт стройной шхуны, стоящей на якоре в глубине залива. Этюд выдержан в гамме лёгких серых тонов и оттенков голубовато-зелёного и лилово-рыжего цвета и навеивает настроение лёгкой грусти.

Умение выразить и передать средствами живописи различные состояния природы и было сильной стороной искусства Латри.

М. П. Латри хорошо знал К. Ф. Богаевского и М. А. Волошина, часто встречался с ними и особенно близок был с Богаевским.

На зиму Латри иногда уезжал за границу. Перед одной из таких поездок, вероятно в 1910 году, он обратился к Кандаурову с письмом, в котором писал об устройстве своих дел на выставках и, между прочим, заметил: «Мне в дорогу каждая копейка дорога», а закончил письмо объяснением причин, вызвавших эту поездку: «Мы, как видите, собрались за границу. Я намерен поехать в Мюнхен и в течение зимы писать натурщиков. Мне это необходимо, и я давно чувствую, что мне непременно надо встряхнуться, освежить знания упорной работой технического порядка, так как выжимание только утомляет, но ни к чему не приводит дальше эскизов, не выражающих и половины того, что хочешь сделать. У меня последнее время не шло. Я и теперь всю осень работал, сделал много эскизов, но как только начал приводить в выполнение задуманное, — ничего не выходило. Словом, есть много вопросов относительно истинного пути, которым мне надо идти, и который мне теперь надо избрать, и вопросы эти я могу разрешать только доведя себя тренировкой механической до известной высоты в смысле техники (я говорю, конечно, о технике в серьёзном смысле и самом широком, — как полной возможности выразить своё художественное понимание). Надеюсь, что результаты скажутся уже к весне, в крайнем случае, если бы даже на это ушло и больше времени, то это не потеряно будет. Как это Вам ни покажется странным, но я до сих пор чувствовал какое-то давление на себя в отношении художественности. Было ли это влияние Куинджи и его моральное давление, но только я чувствовал необходимость поставить себя в условия ученика и снова начать. Вот что я думаю проделать теперь...»

Стремление Латри к более высокому мастерству и более гибкой, изощрённой технике вполне естественно и закономерно. Это являлось признаком его высокой требовательности, взыскательности к своему творчеству. Такое же стремление было и у Богаевского, и если он иногда не достигал желаемого, это у него возмещалось высоким даром монументальной композиции. Латри был наделён другим даром — поэтически воспринимать явления природы и способностью в мимолётном этюде передать эту поэтичность живописных образов.

Стремясь шире познакомиться с состоянием современного искусства и с наследием классиков живописи прошлых эпох, Латри побывал в Греции, работал в Афинах художником в керамических мастерских. Изучив греческий национальный орнамент, он стал выпускать керамические изделия, близкие к народным. Они получили широкое распространение по всей стране. В Греции Латри был однажды приглашён участвовать в археологи-

ческих раскопках, проводимых на острове Делос Французской академией. Он был очень обрадован этой возможностью.

Работа над керамикой натолкнула Латри на мысль написать натюрморт, состоящий целиком из фарфоровой посуды. Размеры предметов, составляющих натюрморт, сильно увеличены; это придаёт декоративный характер полотну, усиленный широкой кладкой красок и приглушённой красочной гаммой. Картина написана в свободной манере и при этом отличается прекрасно найденной формой предметов, правильными пропорциями и строгим рисунком. Латри, обладавший твёрдой рукой, был способен написать даже большую вещь сразу, без каких-либо переделок и поправок, что очень облегчало выполнение работ, носящих декоративный характер.

Были в творчестве Латри натюрморты и иного содержания. Это букет осенних цветов и листьев, поставленный в керамическую вазу. Написан этот натюрморт темперой и построен на сочетании полнозвучных охристых жёлто-красных тонов. Чтобы придать глубину цвету и большую объёмность формам, Латри покрыл картину лаком, благодаря чему усилилась яркость живописи.

Однажды Латри написал натюрморт, изображающий крымские овощи. Выполнен он в широкой манере живописи густым пастозным красочным слоем, как бы вспаханном кистью, передающем сочность плодов. В расстановке предметов, распределении света и тени на картине виден глаз опытного мастера, одарённого тонким чувством композиции.

Художественные интересы Латри всегда были очень разнообразны. Бывая за границей, Латри любил работать в Венеции. Ему была близка живопись великих мастеров венецианской школы и сам город, неповторимый и прекрасный, вдохновлявший их творчество.

Венеции Латри посвятил много картин. Среди работ этого цикла выделяется несколько маленьких этюдов, написанных маслом и темперой.

Один масляный этюд — «Гондола в Венеции» — изображает довольно широкое водное пространство, ограниченное внизу тёмным силуэтом гондолы, а в верхней части основанием зданий. Колорит этого этюда складывается из сочетания тёплых охристых тонов построек и серо-зеленоватого цвета воды. В этюде есть мягкость форм, движение едва уловимых оттенков цвета и та деликатность, лёгкость ударов кисти, которые позволяют создать на полотне мерцание света, что так блестяще удавалось воспроизводить венецианскому художнику Каналетто.

Но в этюдах Латри нет и тени подражательности Каналетто. Их роднит глубокая любовь к изображаемому и какая-то родственная ясность ощущений, которыми овеваны совершенно по-разному воплощённые, полюбившиеся им виды Венеции.

Есть у Айвазовского маленькая картина, написанная в 1843 году в Венеции. Полная луна чуть закрыта лёгкими облаками, её блеск искрится, отражаясь в зеркальной поверхности лагуны. По спокойной воде скользит гондола, которой правит гондольер. В кабине гондолы мерцает огонёк.

Это одно из вдохновенных произведений Айвазовского, написанное рукой зрелого мастера. Картина покоряет виртуозностью исполнения. Айвазовский, как бы играючи, создал маленький шедевр.

Латри не знал радости лёгких достижений. Его венецианский этюд родился в результате упорного труда. Живопись его воздушна, но выполнена не смелой кистью мастера-виртуоза, а художником, очарованным раскрывшейся перед ним красотой, художником, который работает, как бы затаив дыхание из боязни недоглядеть, упустить что-либо в процессе работы.



По этюдам Латри написал позднее в Крыму ряд картин, воспроизводящих Венецию в разное время дня — то солнечным утром, то вечером или ночью. Все они написаны темперными красками и неравноценны по живописным качествам. Некоторые очень интересны по композиции и колориту. Картина «Венеция» с большими парусниками, закрывающими почти всю плоскость холста, выдержана в охристо-коричневых, тёмных тонах: утреннее небо — бледно-жёлтое.

Вторая картина изображает красоту ночной Венеции с горбатым мостиком, к которому ведёт узенький тротуар, прилепившийся к стенам домов. Мутным оранжевым пятном светится уличный фонарь, льющий скудный свет на стены домов и мостик. Его тёплые лучи красиво сочетаются с мерцающим сине-фиолетовым цветом неба, отражённого в тихой заводии канала.

Есть и ещё одна Венеция, написанная в оливково-чёрном цвете в тени зданий в сочетании с холодно-фосфорическим зеленовато-белым в местах, освещённых лунным светом.

Живописнее других написана лагуна с видом на монастырь Лазаристов. На переднем плане Латри написал почти во весь холст крупные причальные сваи с точеными шапками густого синего цвета, а остров с постройками монастыря выглядит далёким воздушным миражом.

При всём этом венецианский цикл композиционных работ Латри значительно уступает по живописным качествам и тонкости ощущений этюдам, написанным с натуры.

Все композиционные виды Венеции написаны в плане декоративной живописи. Впечатление декоративности усиливается тем, что выполнены они темперными красками и предельно обобщены по колориту и форме.

Очень хороши два мелких этюда, выполненные темперой на клочках бумаги. На них изображены венецианские мостики с гондолами у набережной, люди, занятые работой. Композиция этюдов очень своеобразна. Латри «кадрирует» мотив, выхватывая самое главное. Узкие каналы Венеции ограничивали возможность широкого обзора. Латри срезал рамкой весь верх картины до перил моста, и небо видно только отражённым в воде. Лишь изредка оно проглядывает сквозь зажатую высокими домами узенькую тесную щель.

Два этюда с венецианскими мостиками написаны прозрачной гризайлью, чуть оживлённой лиловым или коричневатым цветом. Красочная гамма их очень скромна и сдержанна. Но вместе с тем в тонких цветовых соотношениях они раскрывают богатство ощущений настоящего мастера, замечательного колориста.

Изучение творчества великих мастеров прошлого обогатило Латри, и мы видим по этюдам, насколько глубже и содержательнее стало его восприятие природы.

Кроме пейзажных работ, Латри написал в Венеции несколько жанровых композиций, изображающих карнавалы, рынки, сценки народной жизни.

Латри работал в эпоху, когда в живописи была нарушена грань, в течение многих веков отделявшая завершённую картину от этюда, исполненного непосредственно с натуры.

В сущности такое деление не является общепринятым, особенно для пейзажной живописи. В русской живописи картины К. А. Коровина или пейзажные работы С. В. Герасимова и многих других художников являются завершёнными произведениями, написанными с натуры, часто в один сеанс.

Картины писались прямо с натуры не только русскими мастерами. Известный французский пейзажист Марке, творчество которого широко представлено в наших музеях, обычно тоже писал свои картины с натуры и, как правило, в один сеанс.

Но в начале XX века, когда работал Латри, это было ново и смело. Часто завершенности живописного образа, его глубине художники противопоставляли правду непосредственного восприятия природы, неустойчивость, изменчивость её состояний. Перед пейзажной живописью раскрылись новые горизонты, перед художником встали иные задачи, вызвавшие новый метод работы над картинами с натуры — этюдной манерой.

Латри очень легко «загорался», работая с натуры. В быстром беге кисти, стремящейся передать самое главное, самое существенное, чем захвачены ум и сердце, он порой, как говорится, не знал удержа. Писал он широкими кистями, густо замешивая краски, накладывая мазки, иногда пересекающие весь холст от одного края до другого. Такая живопись вполне отвечала его натуре, его темпераменту и доставляла ему творческое удовлетворение<sup>1</sup>.

Так написан им «Дом у залива». Большой приземистый дом под черепицей на склоне горы занимает всю переднюю часть картины. За домом — глубокий залив, замкнутый гористым мысом. Латри избрал то время дня, когда солнце, спускаясь к горизонту, ярко отражается в море. Надо было работать быстро, не более получаса, чтобы не упустить избранный момент освещения, так как оно непрерывно менялось. В этом случае художнику помогло умение писать широко, опуская все детали. И он написал картину мастерски, уловив в пейзаже самое существенное в предвечернем свете.

Так же блестяще по мастерству, глубине и правдивости чувств написана другая картина — «Серые облака над зелёным полем». У края дороги стеной стоит зелёное поле пшеницы. За ним видны тёмные кроны больших деревьев, чётко рисующиеся на послегрозовом, просветлённом у горизонта небе.

Работая с натуры, художник сумел мастерски изобразить напоённую дождём землю и весело зазеленевшую пшеницу в пору, когда наливаются колос. Картина навеивает настроение, подобное тому, какое возникает в жаркую летнюю пору в поле после дождя.

Латри, видимо, был обрадован удачей и написал вторую картину, очень близкую к первой по содержанию и по живописи и отличающуюся от неё лишь незначительными деталями.

Художник тонко чувствовал состояние крымской природы в различные времена года. Он хорошо знал и любил Крым, и это придавало большую глубину и убедительность его пейзажам.

Близко познакомившись с современным искусством, Латри всё упорнее стремится правдиво передать в живописи воздушную среду — задача очень важная для художника-пейзажиста. Одним из средств для достижения цели Латри считал «просветлённую палитру», краски, способные передать ощущение воздушной дымки, окутывающей все предметы. Он стремится написать яркое солнце, стоящее в зените, а на земле — искрящийся отражённый блеск его лучей. Он тонко подмечает, что яркий солнечный свет в значительной степени поглощает локальный цвет предметов, обесцвечивает их и сообщает им новую холодную, голубовато-серую окраску.

В некоторых картинах Латри отходит от манеры широкого письма и пишет мелкими отдельными мазочками, сообщающими трепетную подвижность воздушной среде. Особенно удалась ему картина «Рыбачья пристань». Писал он её с высокого прибрежного холма. Большая тяжёлая лодка — на переднем плане, а за ней — ряд других в перспективном уменьшении. Море взволнованно. В его зыби искрятся и мерцают яркие блики солнечного света. Самого солнца на картине нет, да и небо показано в виде узкой полоски у верхнего края холста. Этим композиционным приёмом Латри придаёт картине большую

---

<sup>1</sup> Широкое письмо в начале XX века внедрилось в технику живописи мастеров многих европейских стран. Блестяще владел этим методом шведский художник А. Цорн. Многие художники и у нас в ту пору любили писать широко. С наилучшими результатами этот приём применяли Ф. А. Малявин и А. Е. Архипов.

глубину, которая усиливается тонко найденной красочной гаммой, построенной на сочетании преобладающих холодных серо-голубых красок в небе, море и тенях с мягким блеклым охристым цветом песка на переднем плане. Ясный холодный колорит картины, усиленный бликами на воде, написанными чистой белой краской, как это ни звучит парадоксально, прекрасно передаёт состояние моря в летний солнечный день. Картина написана темперными красками, которые придают живописи декоративные черты, не снижая её реалистической убедительности.

«Рыбачья пристань» — одна из капитальных, завершённых и ясных по форме картин, созданных Латри. Она была выполнена на основе подготовительных этюдов, написанных им на берегу моря. Художник упорно искал живописные средства для правдивой передачи искрящегося солнечного блеска на зыбкой поверхности взволнованного моря. Этюды очень скромны по композиции. Они написаны с прибрежных возвышенностей, и на них нет ничего, кроме узенькой полоски неба, широкого морского простора и песчаного берега на переднем плане. По ним можно судить, как настойчиво всматривался Латри в природу и находил определённый ритм и закономерность даже в блеске солнечных бликов на морских волнах. Этюды выполнены в технике письма дробными мазочками, которая широко применялась художниками, отражавшими в живописи море при лёгком бризе в летний день.

Близка к этой по композиции и колориту другая картина — «Шхуны у берега». Только на ней изображён не лёгкий полуденный бриз на море, а свежий ветер, который треплет шхуны, стоящие на якорях у скалистого берега. На полотне хорошо передано движение волн, усиленное положением качающихся шхун, написанных в различных ракурсах.

Любопытно отметить, как по-разному воспринимали живопись импрессионистов почти одноклассники Богаевский и Латри, работавшие в близком содружестве. Если Богаевского в работах импрессионистов интересовали чисто технические достижения, «звучание» красок на их полотнах, то Латри был увлечён умением передавать мимолётные движения в природе. Его, по натуре подвижного, беспокойного, живо интересовала живопись импрессионистов, но никогда не поглощала целиком, и он никогда не отдавал предпочтения кому-либо из художников-импрессионистов. Его больше привлекала широкая манера письма, приближающаяся к технике французского художника Марке, и в этой манере он написал много прекрасных работ.

Выразительна картина «Свежий ветер», изображающая феодосийский рейд с судами осенним утром. Дует жестокий норд-ост; на море большая зыбь, ветер гонит к причалам порта крупные волны, швыряет на волнах грузовые корабли, рвёт дым из труб и брызжет пеной на причалы. Красочная гамма картины очень скупа: сочетание лилового тона воды с серым небом и коричнево-красным на ватерлиниях кораблей. Она точно передаёт состояние бурного моря в мглистый холодный день. Обобщённая широкая живопись её вызывает в памяти прекрасную картину художника Марке «Собор Парижской богородицы зимой».

Недаром картина «Свежий ветер» вызвала радостное удивление у взрослых сыновей Мориса Тореза. Во время посещения Феодосийской галереи они внимательно слушали объяснения хранителя галереи. У стенда, на котором висели полотна Латри, они очень оживились, а когда подошли к картине «Свежий ветер», один из них обратился к матери со словами: «Посмотрите, посмотрите, как это хорошо, это совсем как наш Марке!»

К этому же циклу относится очень выразительная картина «Зима». Латри, очевидно, захватило зрелище выпавшего за ночь пушистого снега, и он с удивительной выразительностью сумел передать чистоту и мягкость воздуха, красоту земли, укрывшейся первым лёгким снегом.

Живописные приёмы, какими написана картина, чрезвычайно просты. Эту работу сделан на холсте, загрунтованном светло-серым тоном; этот тон чуть прикрыт краской в небе. Постройка едва вырисована, кровля припущена снегом, на котором лёгкими штрихами намечены грани черепицы. Снег написан плотным слоем розовато-белой краски, чуть приглушённой в лёгкой, едва различимой тени от голых ветвей деревьев. Сами деревья — какого-то неопределённо-мутноватого цвета, а на коре стволов будто мерцают мягкие холодные блики от снега.

Чтобы придать материальность живописи, построенной на сочетании очень светлых тонов, Латри наметил почти чёрным цветом силуэты двух лошадей, запряжённых в повозку, и торцы брёвен, прикрытых снегом.

По точности переданных ощущений эта картина, как и коровинская «Лошадка на снегу около избы» (Третьяковская галерея), является, быть может, одним из самых правдивых изображений зимы в русской живописи. Творцы этих картин — Коровин и Латри — стоят на той грани мастерства, когда, как сказал Шарден, «пользуются красками, а пишут чувствами».

Бесхитрость, непосредственность восприятия, с какой написана латринская картина, и простота живописных приёмов напоминает рисунки очень талантливых детей. Латри неоднократно изображал природу в зимнее время, он любил снег, его блеск, голубые узорные тени от деревьев на снегу. Зиме посвящены его картины «Лес зимой» и «Деревья зимой».

Тонко подмечено им состояние сырого осеннего вечера в картине «Осень». На ней очень правдиво изображён выпавший за день снег. Ещё не схваченный морозом, разъезженный колёсами в колеях, он рыхлыми клочьями лежит на обочинах дороги. Мокрые стволы деревьев рисуются тёмными силуэтами на сумеречном небе.

Жизнь Латри протекала в неустанном труде и очень усложнялась мятущейся натурой художника. Он всегда был полон творческих планов, метался в поисках.

В искусстве, при глубокой одарённости, он остался непризнанным, а его творчество не было в полной мере оценено его современниками. Надо было любить искусство, обладать большим мужеством и верить в правильность избранного пути, чтобы продолжать работу, не участвуя в творческих объединениях, почти не выставляя своих произведений.

Первоначально, как рассказывал К. Ф. Богаевский, неудачи очень огорчали Латри, но он не мог жить вне искусства. С годами его мастерство совершенствовалось, ощущения становились всё тоньше и изощрённее, образы выразительнее, живопись более свободной, уверенной и лаконичной. Но он с прежним упорством продолжал трудиться в поисках точных и ярких образов. Писал Латри очень быстро, часто повторяя одни и те же сюжеты, лишь слегка варьируя их, пока не достигал решения, удовлетворявшего его.

Мы говорили, что в творчестве Латри большое место занимает изображение моря. Но ему, представителю нового поколения художников, был чужд романтический пафос Айвазовского; его творческая индивидуальность сложилась в противоречивых условиях русской художественной жизни начала XX века. Поэтому нельзя оценивать творчество Латри, сопоставляя его марины с произведениями Айвазовского. Они принципиально различны.

Несмотря на кажущуюся внешнюю незавершённость, марины Латри написаны с настоящим мастерством и артистизмом: в них видно подлинное творческое горение.

Минуло больше двадцати лет со дня смерти М. П. Латри. Его работы многие годы были в экспозиции Феодосийской картинной галереи И. К. Айвазовского.

Занимали они очень скромное место и не привлекали внимания. В 1962 году галерея организовала большую выставку картин М. П. Латри, на которой были представлены ос-

новные его произведения и показан весь творческий путь. Выставка имела большой успех. Её посетило свыше ста тысяч человек. Книги отзывов полны самыми восторженными записями, просьбами направить выставку в Москву, Ленинград, Киев, Ригу и т. д. И, что самое интересное, многие посетители отмечали современность его мастерства.

Творчество Латри впитало в себя лучшие достижения русского реалистического искусства. Оно жизнеутверждающе и оптимистично. Быть может, именно поэтому оно получило столь широкое и почти единодушное признание в наши дни.

В изображении природы Латри был подлинным поэтом-лириком. Его пейзажи всегда одухотворены, в основе его живописных образов заложено эмоциональное начало: он умел придать поэтические черты самым незамысловатым по сюжету пейзажам. Всё это сообщает притягательную силу искусству Латри.

Пусть Латри не овладел большими высотами в искусстве, не был новатором, открывателем новых путей в живописи, не был тем, кого называют выдающимся художником. Но искусство Латри дорого нам, так как созвучно нашим мыслям и чувствам, и в этом смысле оно по-настоящему современно. Искренняя, своеобразная, правдивая живопись Латри доставляет нам радость, и мы благодарны ему за это.

Спустя много лет после смерти Латри его творчество было собрано и изучено. В наши дни его имя справедливо заняло достойное место среди живописцев, сложившихся в мастерской И. К. Айвазовского. Он, как и другие феодосийские художники, был продолжателем славных традиций русского реалистического искусства.

---

Живя почти безвыездно в Крыму, Айвазовский оставил по себе добрую память.

Деятельность Айвазовского была разносторонней. Он занимался и постройкой торгового порта, и проведением железнодорожной линии Джанкой — Феодосия, и строительством водопровода, вёл археологические раскопки, давшие науке исключительные по научной значимости и художественной ценности находки, а несколько позднее построил здание для археологического музея на горе Митридат.

Свою мастерскую Айвазовский превратил в школу живописи для талантливой молодёжи целого края. В результате Феодосия стала очагом маринистической живописи и крупным центром русского искусства.

Своим примером, огромным творческим трудом Айвазовский сумел привить большой группе феодосийских художников глубокую любовь к родной земле.

Конечно, влияние искусства Айвазовского на русскую живопись было очень широко. Под его влиянием складывалась не только русская маринистическая живопись. Ряд крупнейших русских художников, работавших в других жанрах изобразительного искусства, в молодости прошёл через увлечение искусством Айвазовского.

Сто лет тому назад мастерская Айвазовского была объединяющим и цементирующим началом деятельности феодосийских художников. Сейчас галерея Айвазовского стала одним из самых популярных советских музеев, а художественная школа и студия, организованные при ней, растят молодую смену художников.

Вдохновляющий пример Айвазовского, его беззаветная любовь к родному городу, к Крыму были теми дрожжами, на которых поднялся и окреп интерес советских людей к этим выжженным солнцем, малопривлекательным на первый взгляд местам.

На этой, казалось бы, бесплодной для искусства почве трудами Айвазовского была создана группа южнорусских художников, открывших огромный район Крыма (древнюю Киммерию) для искусства, и Феодосия стала очагом культуры, известным во всём Советском Союзе.

# *Иллюстрации*





В Феодосийской картинной галерее им. И. К. Айвазовского





И. К. Айвазовский. Неаполитанский залив в лунную ночь



И. К. Айвазовский. Георгиевский монастырь





И. К. Айвазовский. Суда на рейде



И. К. Айвазовский. Кораблекрушение



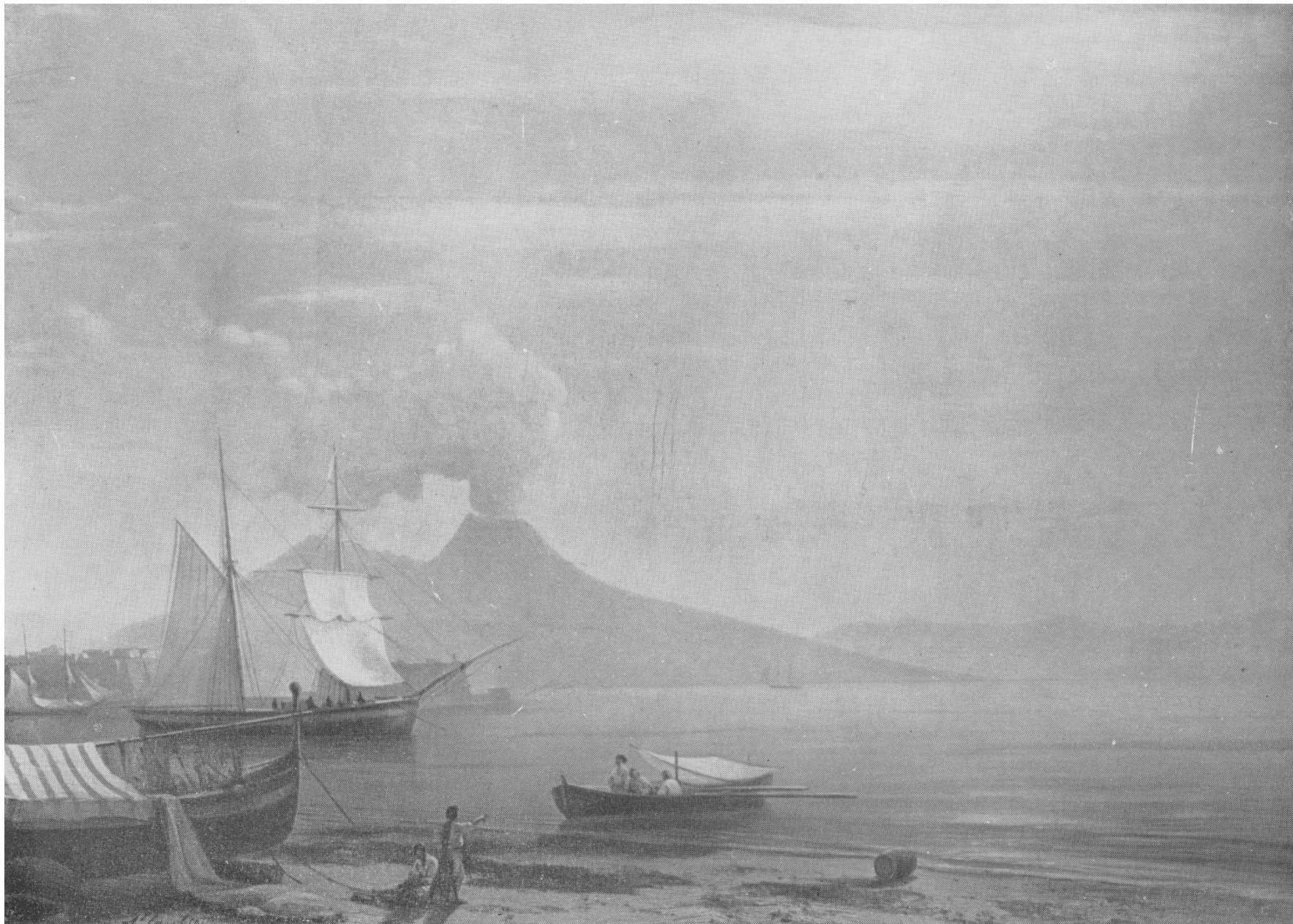


И. К. Айвазовский. Ледяные горы





И. К. Айвазовский. Море



И. К. Айвазовский. Неаполитанский залив





И. К. Айвазовский. Гондольер





И. К. Айвазовский. Морской залив



И. К. Айвазовский. Чесменский бой





И. К. Айвазовский. У маяка



И. К. Айвазовский. Буря ночью (деталь)





И. К. Айвазовский. Дарьяльское ущелье



И. К. Айвазовский. На острове Крит



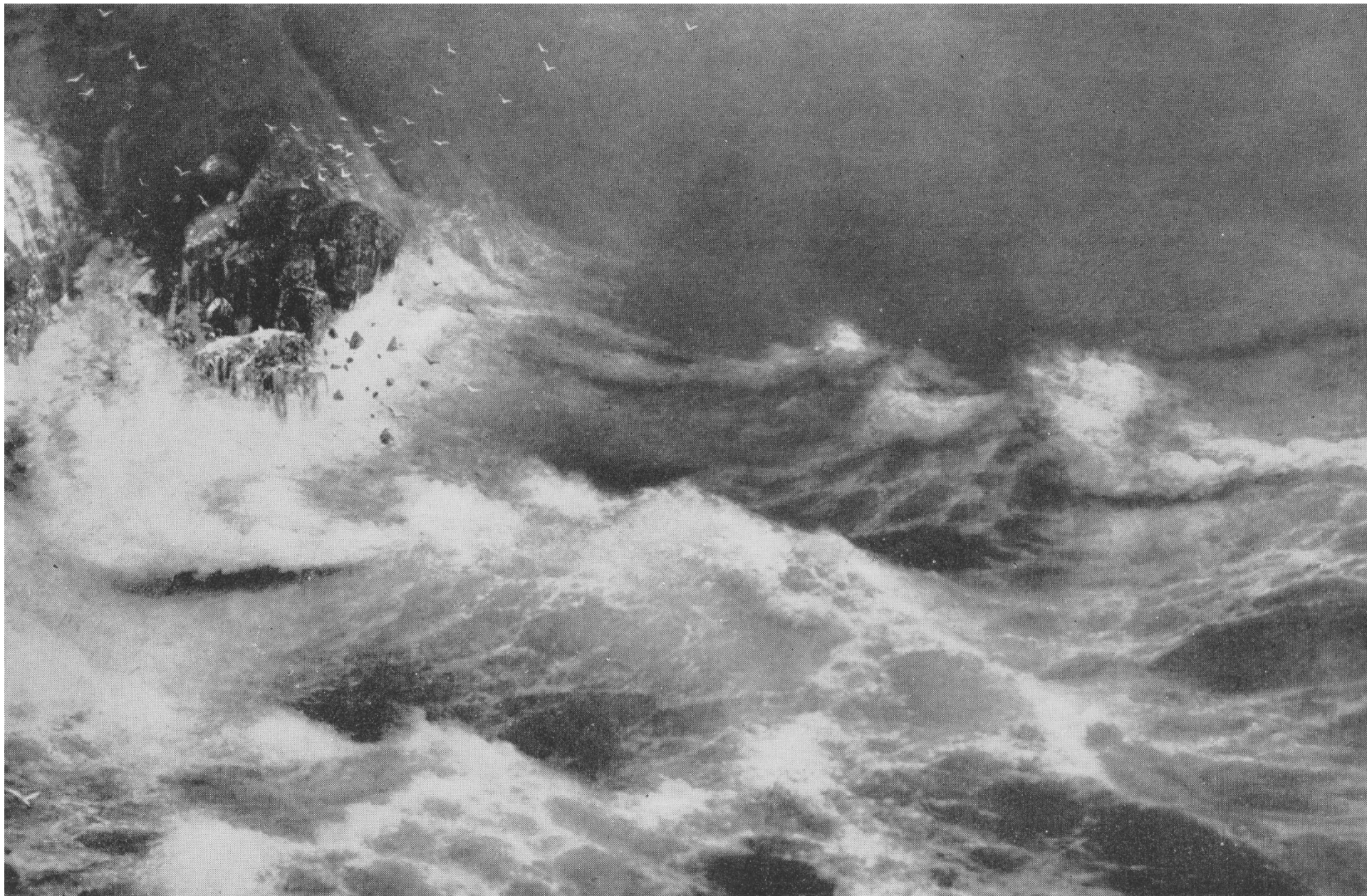


И. К. Айвазовский. Бу́ря



И. К. Айвазовский. Феодосия в лунную ночь





И. К. Айвазовский. Обвал скалы





И. К. Айвазовский. Бой брига «Меркурий» с турецкими судами





И. К. Айвазовский. Корабль «Мария» во время шторма



И. К. Айвазовский за работой (фото)



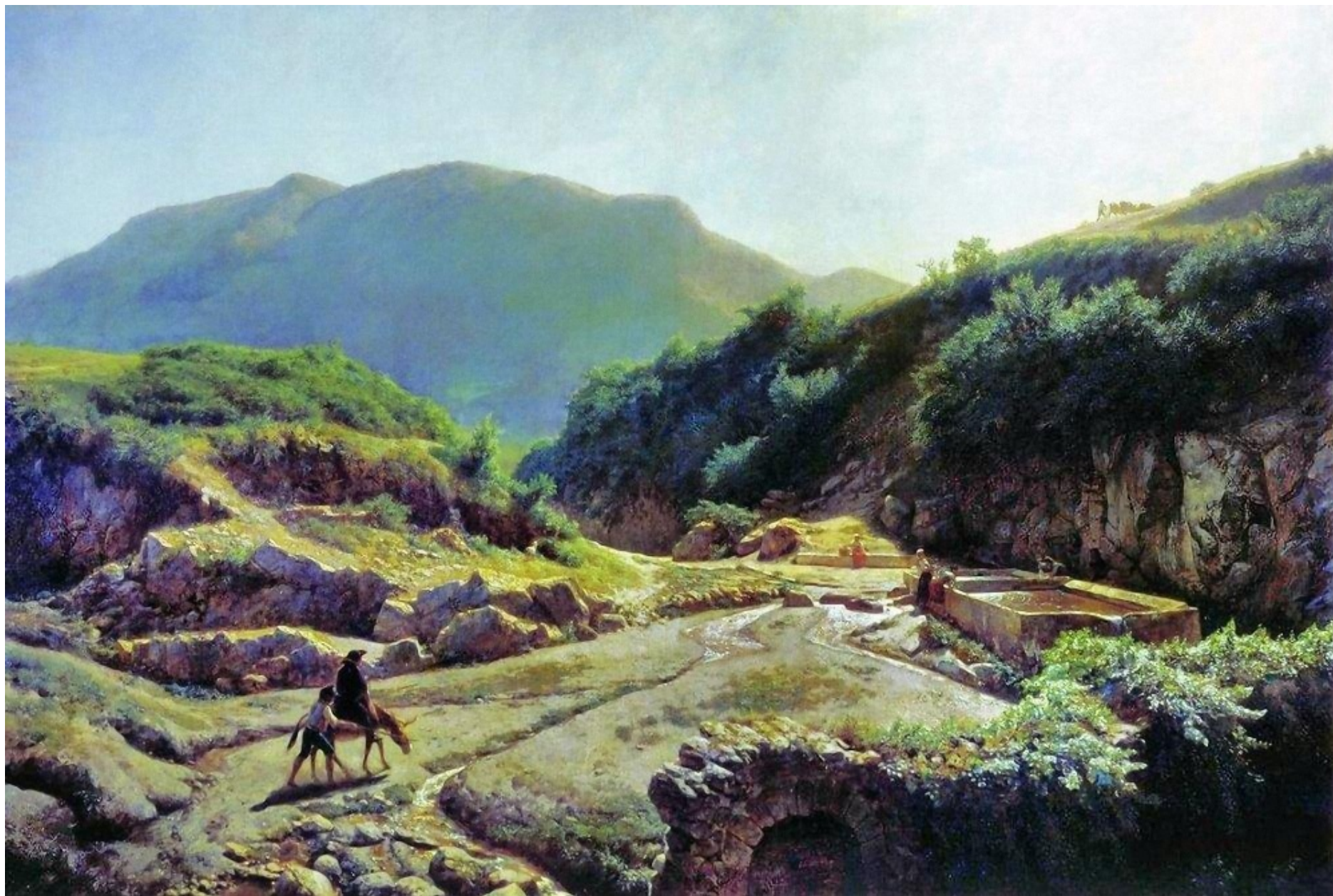
Л. Ф. Лагорио. Алушта





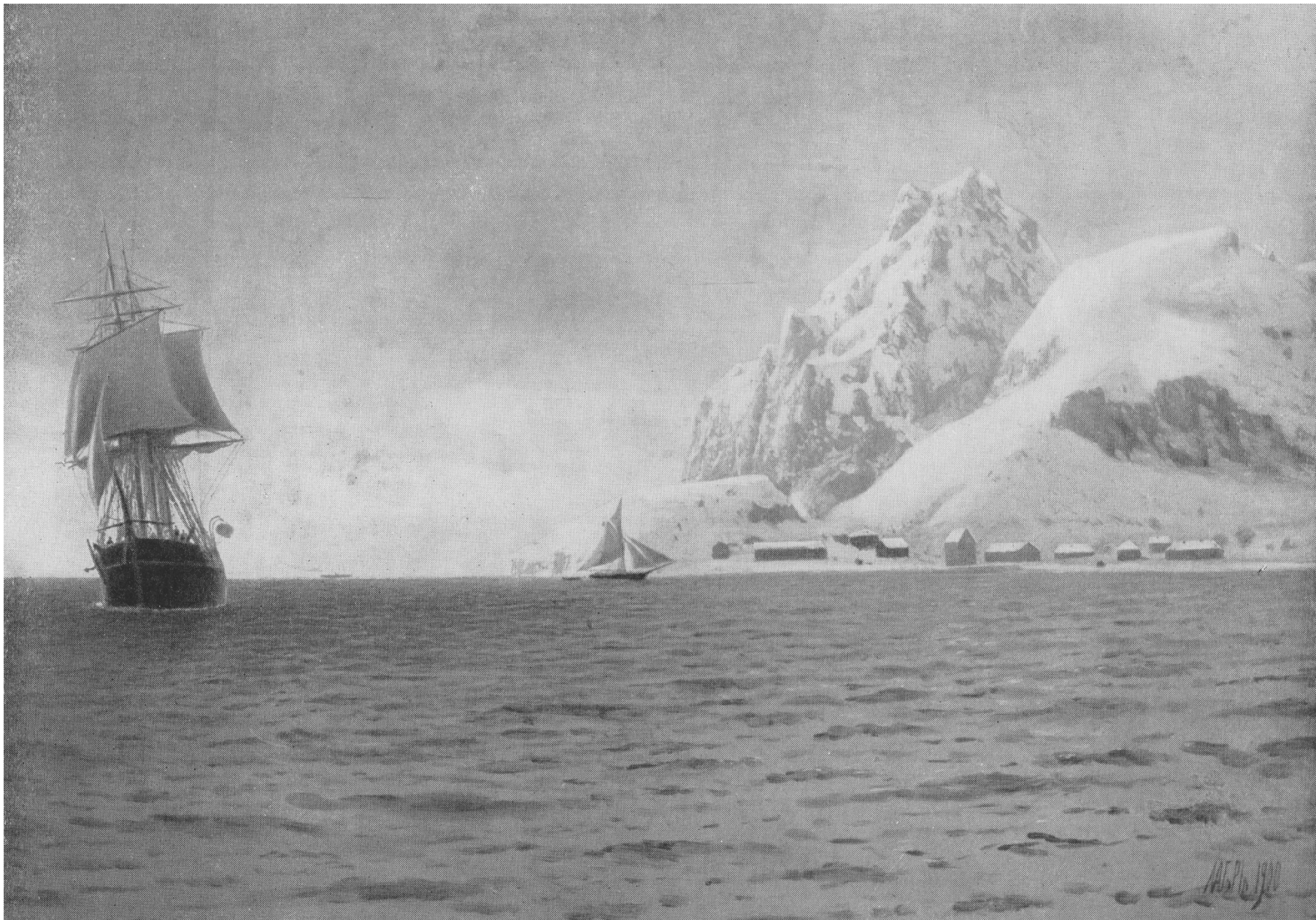
Л. Ф. Лагорио. Переправа через Терек





Л. Ф. Лагорио. Фонтан Аннибала в Рокка-ди-Папа





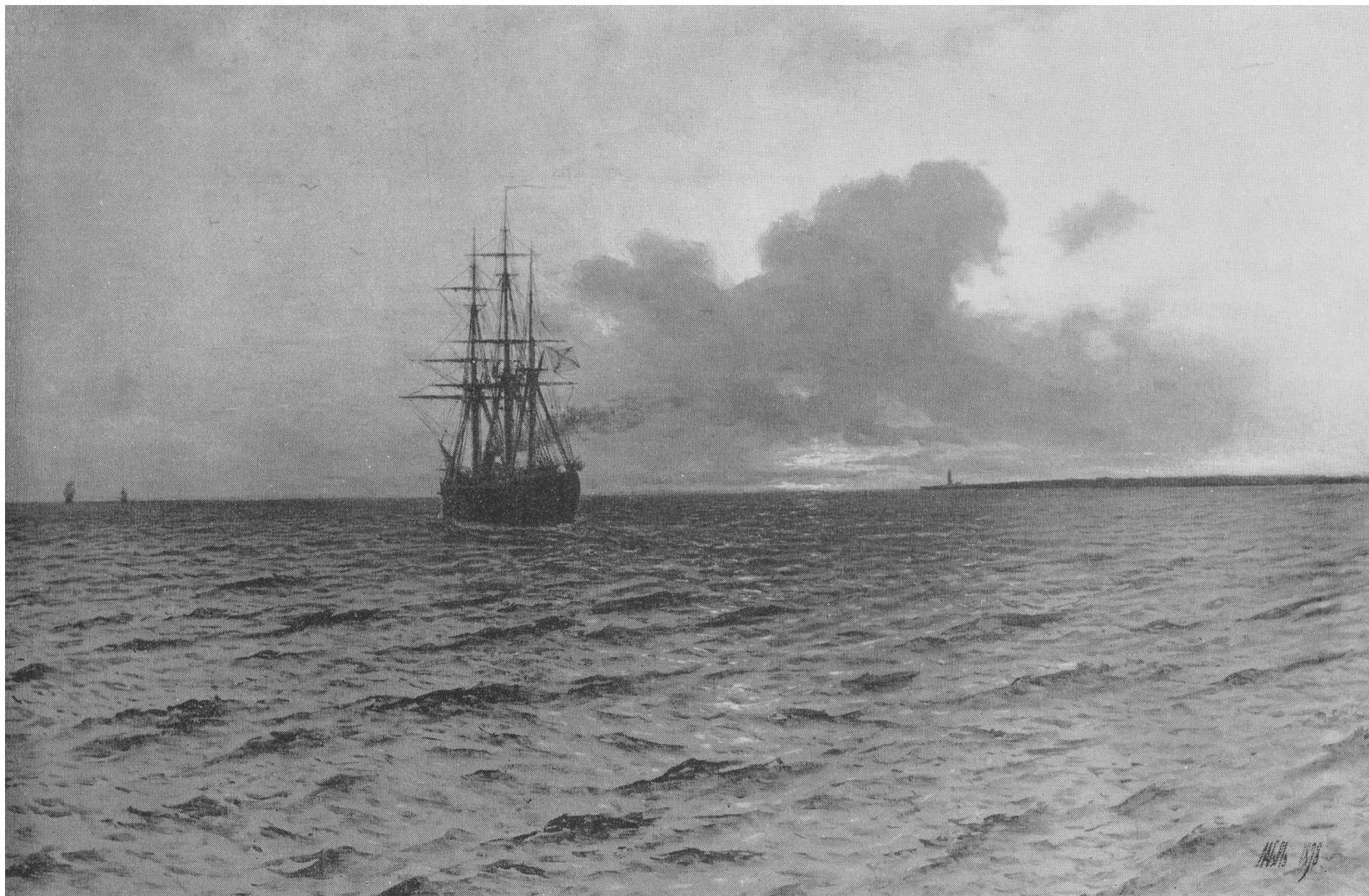
Л. Ф. Лагорио. У берегов Норвегии





Л. Ф. Лагорио. У мыса Айя



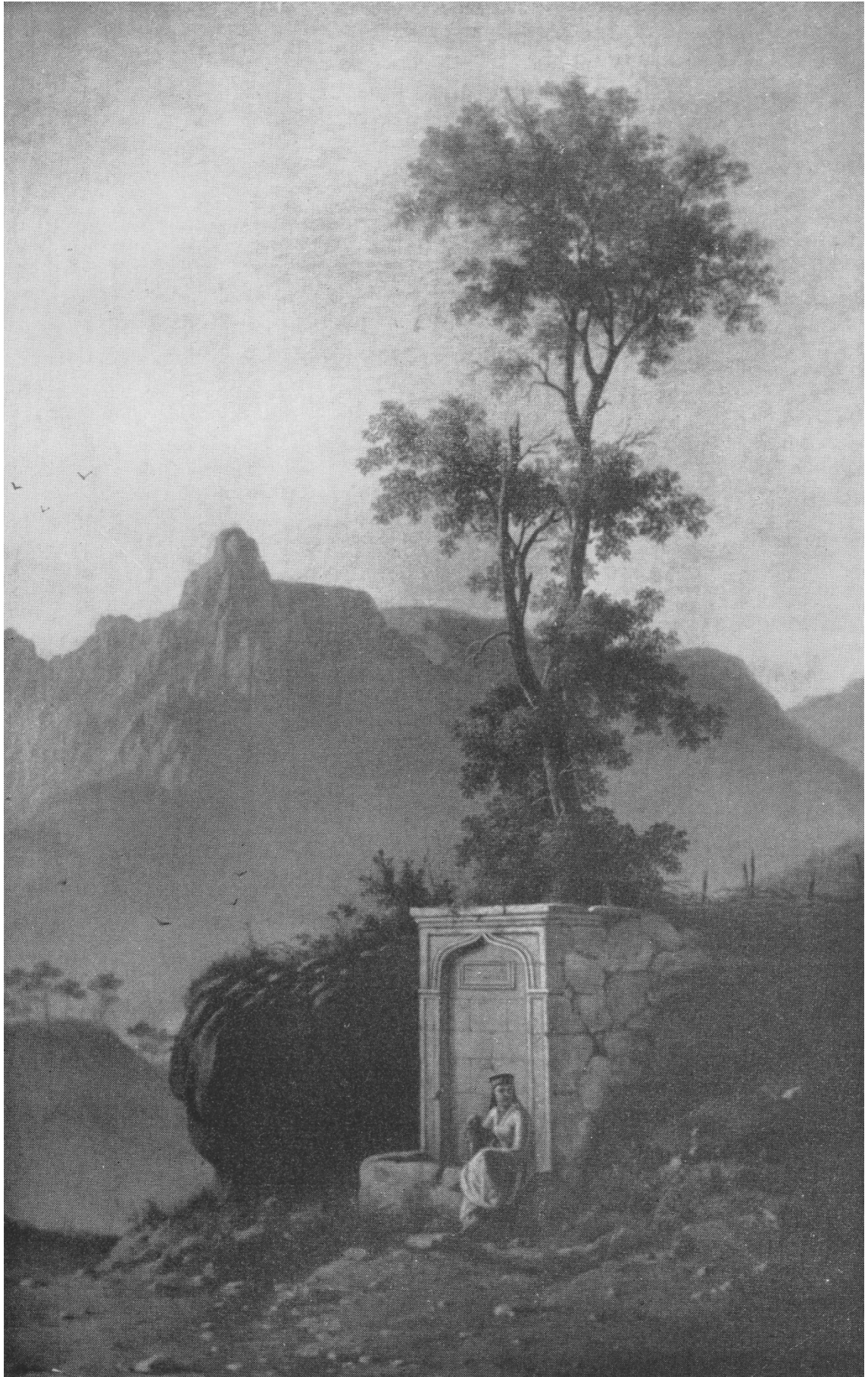


Л. Ф. Лагорио. Корабль в море



А. И. Фесслер. Феодосия



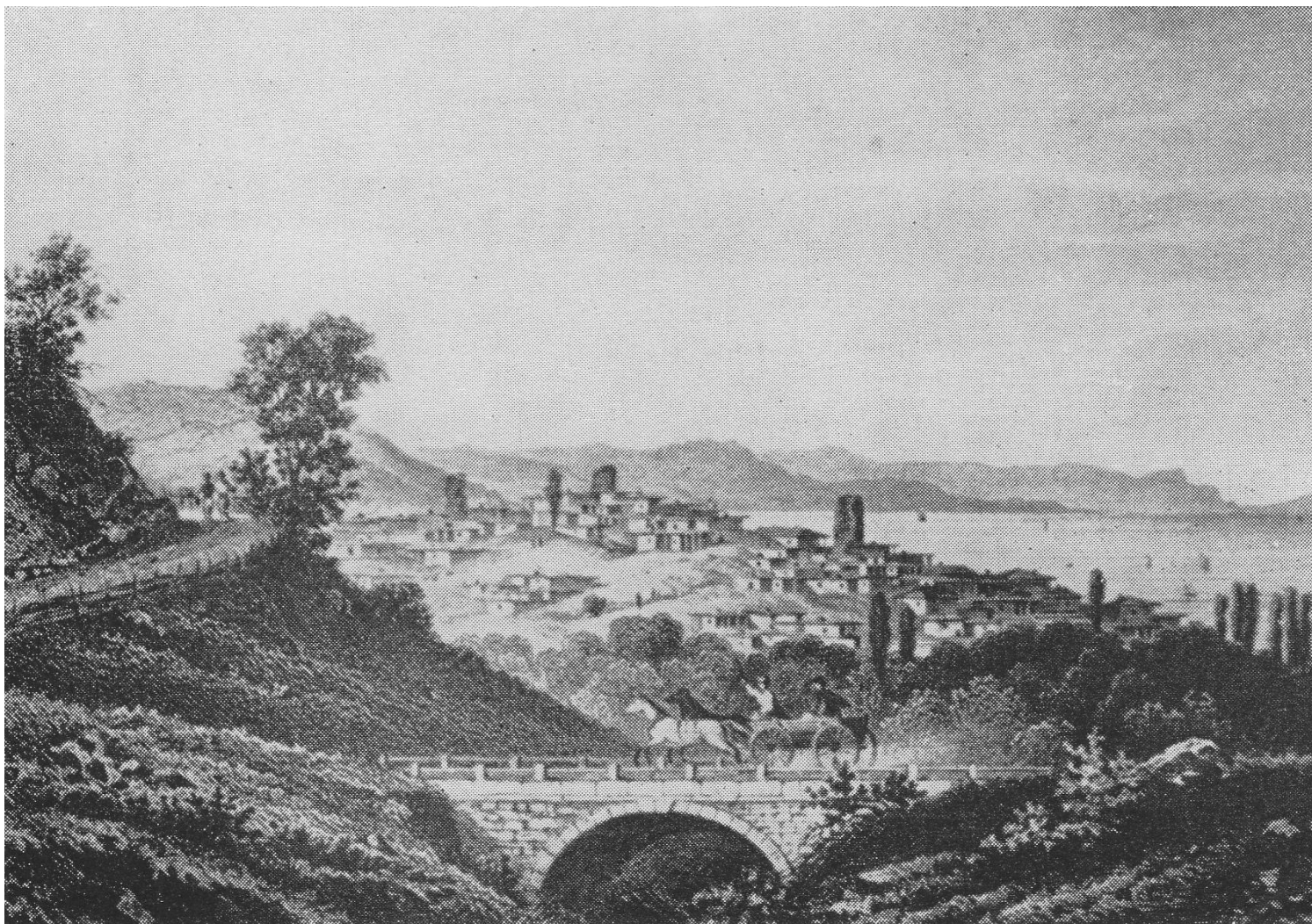


А. И. Фесслер. Пейзаж



А. И. Фесслер. Симеиз





А. И. Фесслер. Алушта (гравюра по рисунку художника)



А. И. Фесслер. Ялта





К. Ф. Богаевский. Горный пейзаж



К. Ф. Богаевский. Горный Крым





К. Ф. Богаевский. Воспоминание о Мантенье





К. Ф. Богаевский. Эскиз панно



К. Ф. Богаевский. Берег моря





К. Ф. Богаевский. Крымский пейзаж





К. Ф. Богаевский. Феодосия (фрагмент)



К. Ф. Богаевский. Горы (эскиз)





К. Ф. Богаевский. Пейзаж (эскиз)

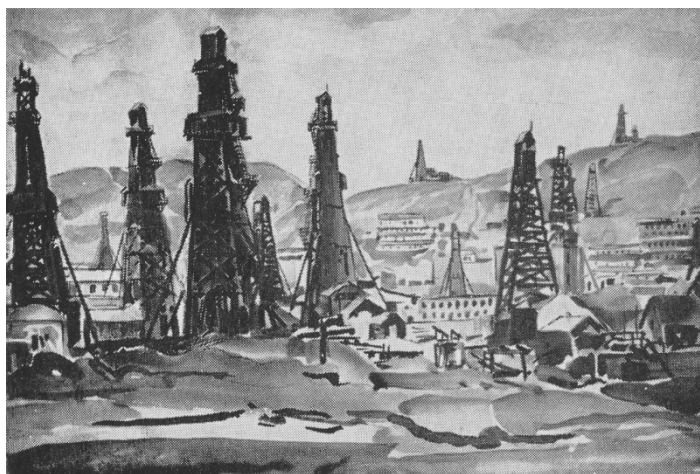


К. Ф. Богаевский. Феодосия (эскиз)

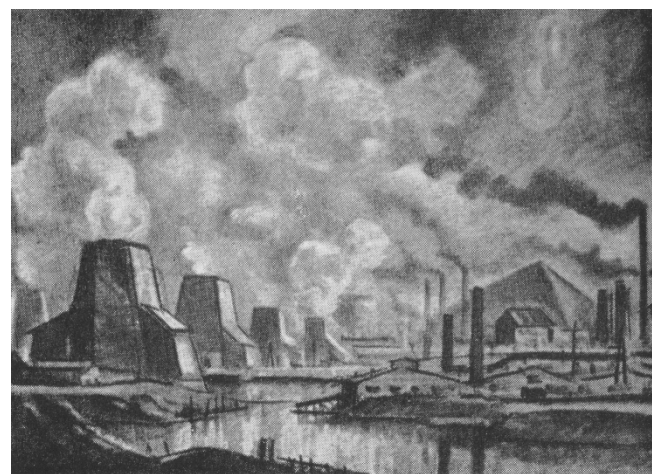




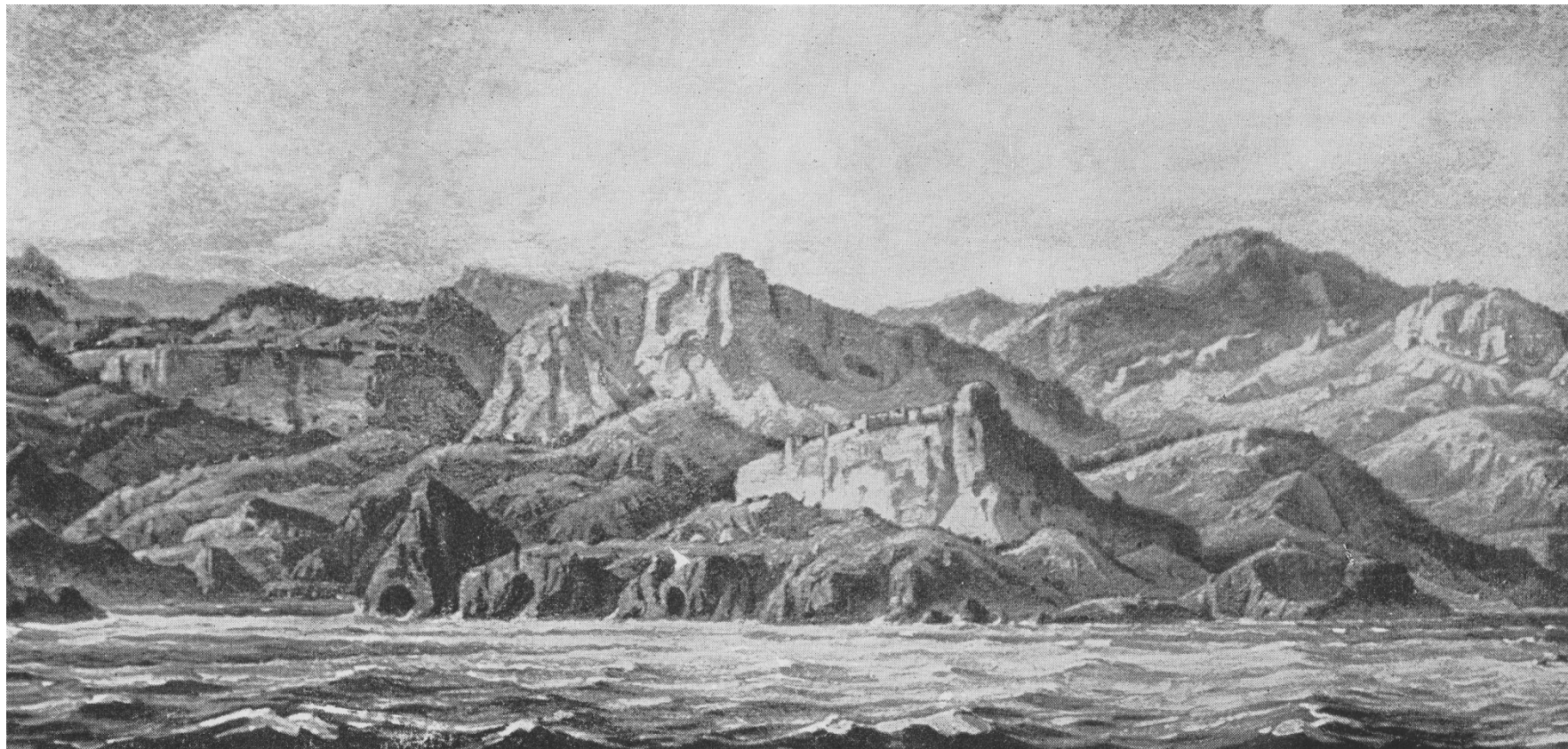
К. Ф. Богаевский. Днепрострой



К. Ф. Богаевский. Баку



К. Ф. Богаевский. Донбасс



К. Ф. Богаевский. Тавроскифия





М. А. Волошин. Волна шумит о коктебельский берег



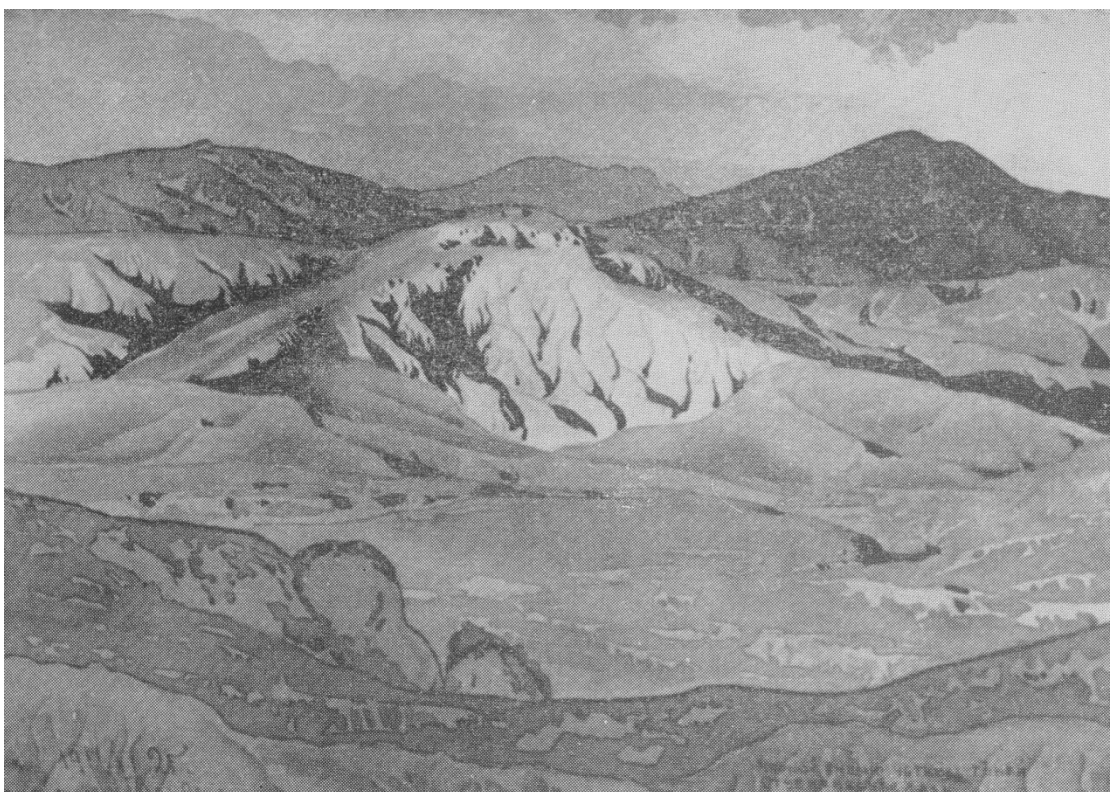


М. А. Волошин. Кастилия

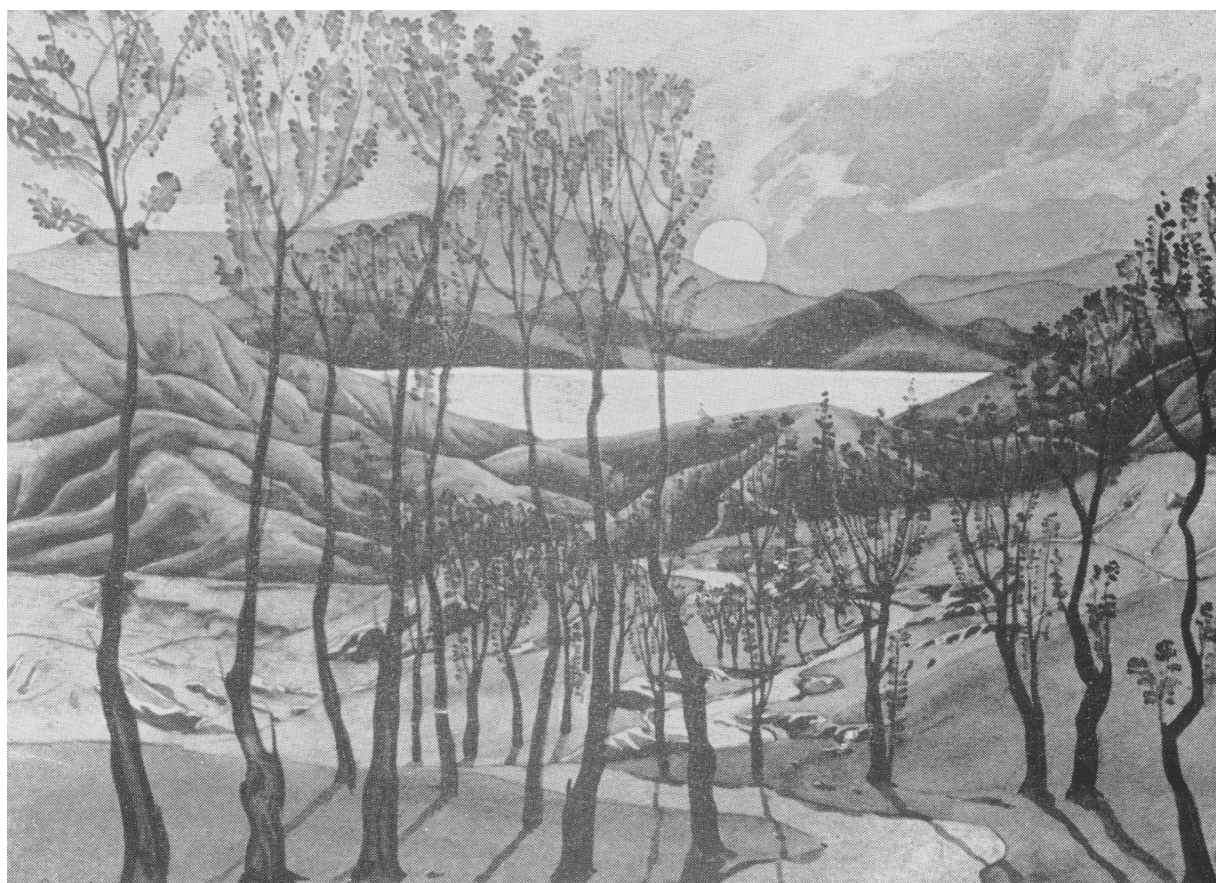


М. А. Волошин. Коктебель





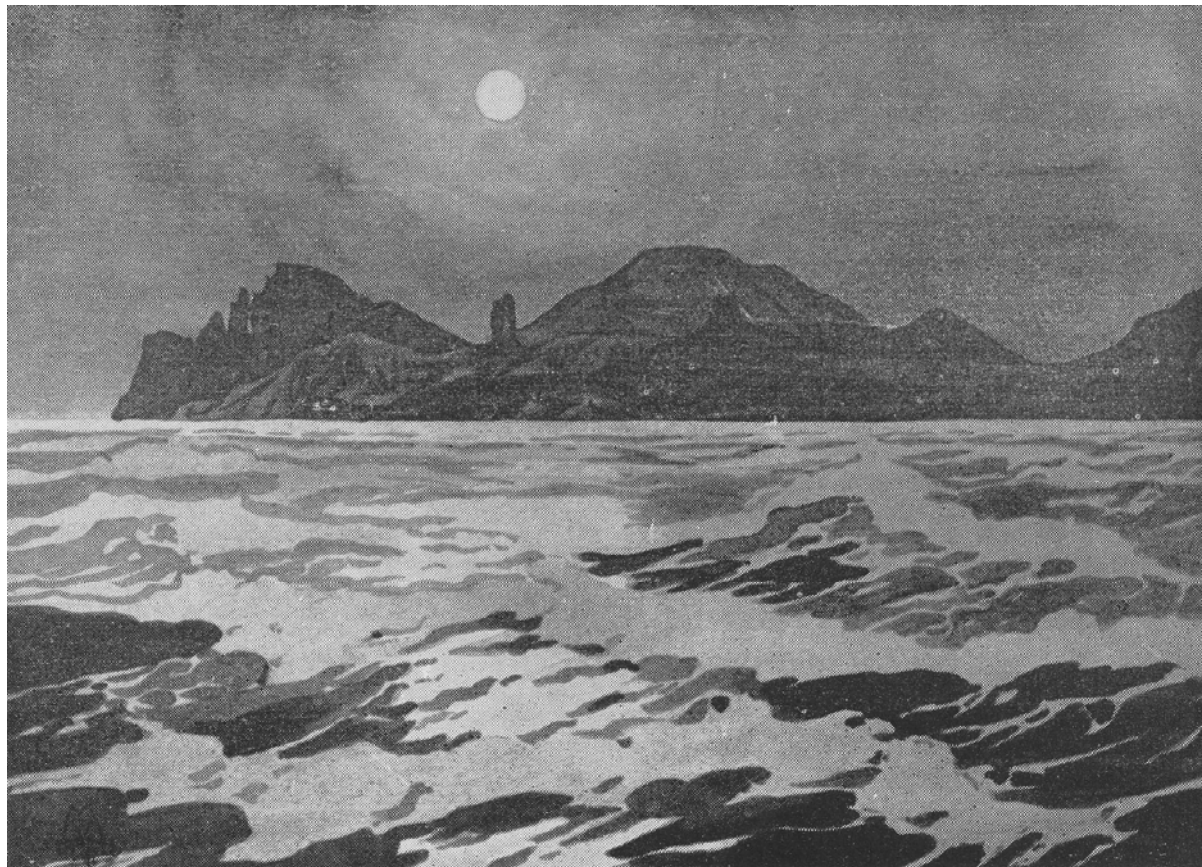
М. А. Волошин. Чёрной тушью чётких теней  
Отчужденная даль



М. А. Волошин. Луна восходит над заливом



М. А. Волошин. Всё замерло — холмы, деревья, тучи —  
В лиловом олове осенних вялых вод



М. А. Волошин. Заливы гулкие земли глухой и древней





М. А. Волошин. Узоры облаков

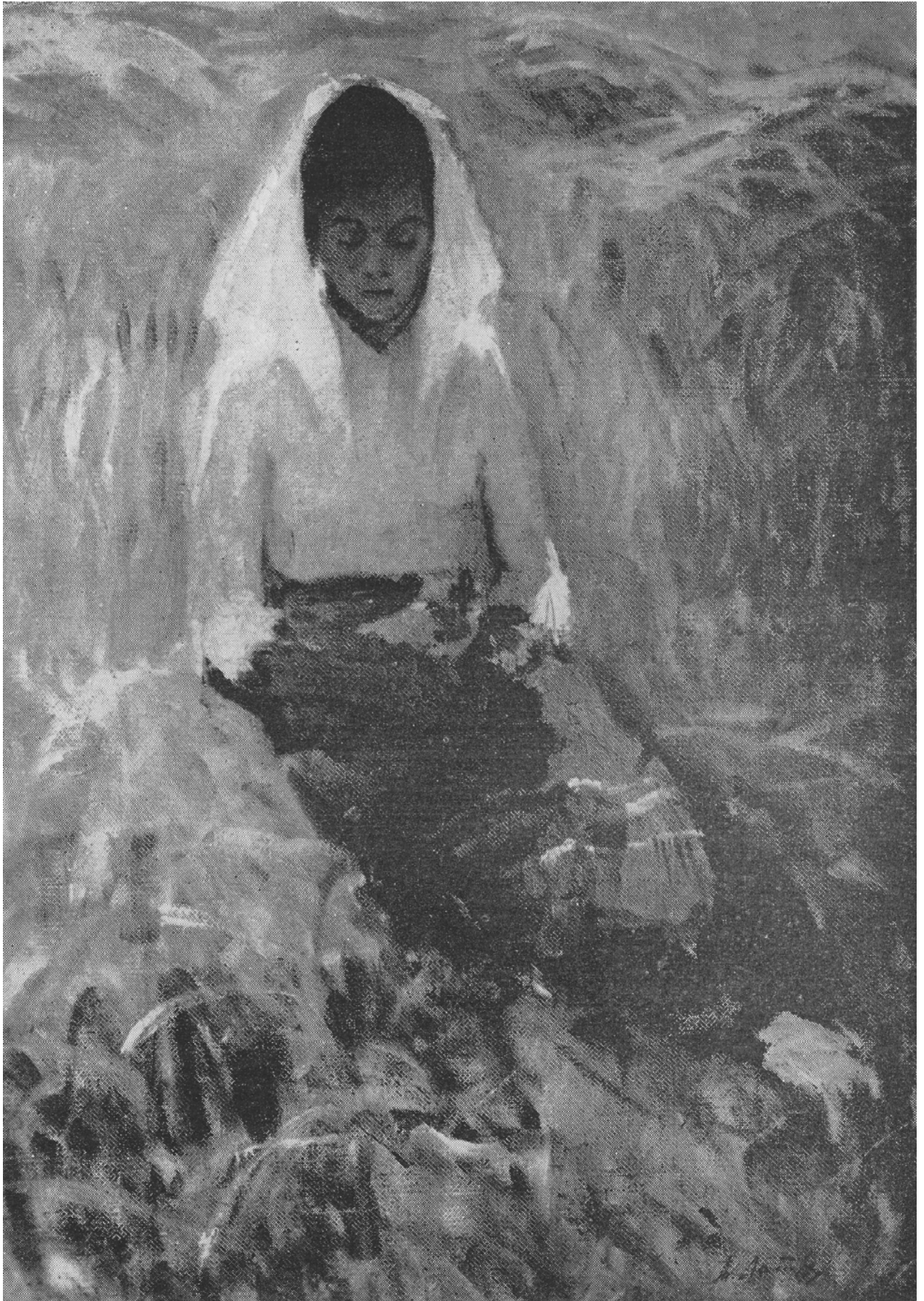


М. А. Волошин. Пепельный свет





М. А. Волошин. Акварель

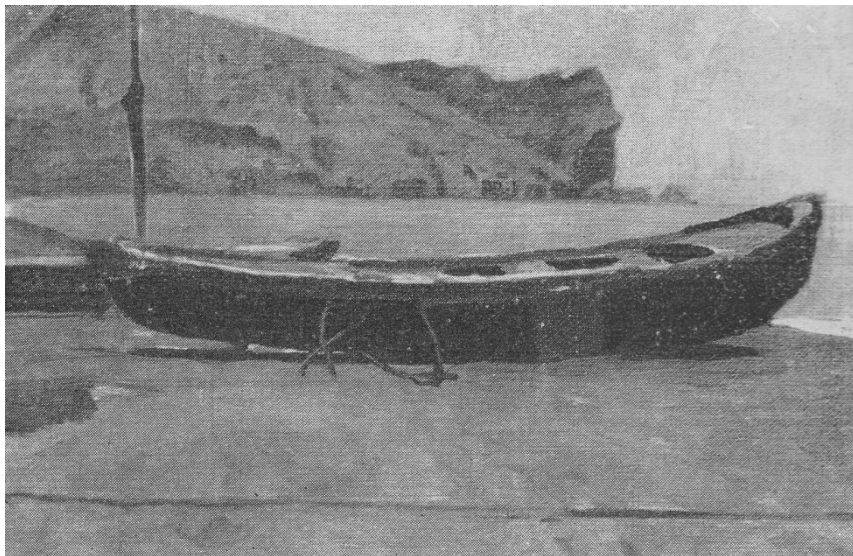


М. П. Латри. Эюд





М. П. Латри. Серые облака над зелёным полем



М. П. Латри. Лодки у мыса Алчак

# СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Иван Константинович Айвазовский

Лев Феликсович Лагорио

Адольф Иванович Фесслер

Константин Фёдорович Богаевский

Максимилиан Александрович Волошин

Михаил Пелопидович Латри

*Барсамов Николай Степанович*

АЙВАЗОВСКИЙ В КРЫМУ

Очерки

Редакторы *П. И. Косяченко, А. С. Щеглова*

Художник *Р. Н. Голяховский*

Художественный редактор *В. В. Купчинский*

Технический редактор *Н. Д. Крупская*

Корректор *А. Ф. Чевычалова*.

Сдано в набор 29.I.1970 г. Подписано к печати 15.IV.1970 г. БЯ 02613. Бумага 84 × 108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем: 9,5 физ. п. л., 15,96 усл. п. л., 13,02 уч.-изд. л. Тираж 45 000 экз. Заказ № 36. Цена 1 руб. 10 коп.

Издательство «Крым», Симферополь, Горького, 5.

Цветные иллюстрации выполнены Киевским полиграфическим комбинатом

Комитета по печати при Совете Министров УССР, г. Киев, ул. Довженко, 3.

Типография издательства «Таврида» Крымского обкома КП Украины,

Симферополь, пр. Кирова, 32/1.

*Сканирование, OCR — Айвазьян Владимир*

*При создании электронной версии книги ряд чёрно-белых репродукций заменён цветными*



Гр. 10 кст.