

Русская графика в собрании ТХМ

М. В. Борисенко

Коллекция графики Таганрогского художественного музея является самой обширной среди всех других коллекций музея; в ней представлены работы более трехсот шестидесяти художников.

Цель же настоящей статьи - обзор музейной коллекции графики XVIII - начала XX веков. Искусство графики XVIII века представлено коллекцией гравюр, поступивших в собрание музея в основном в 1970-е годы из запасников ГРМ. Эта коллекция малочисленна - всего около десятка единиц, но калейдоскоп имен авторов этих работ: А.Ф. Зубов, Г.Ф. Шмидт, Е.П. Чемесов и др., - вошедших в созвездие лучших художников «золотого века», снискавших себе славу в области создания гравюр на металле, вызывает неподдельный интерес.

XVIII век был временем широкого и всестороннего расцвета русской художественной культуры, всех видов изобразительного искусства. Именно в это время получило развитие светское искусство. В первой четверти XVIII века роль гравюры исключительно возросла. Гравюра была призвана передавать новшества и преобразования Петровской эпохи, изображать городские виды, торжества и празднества, баталии, победы и триумфы, героев этих событий.

Наиболее яркий представитель первого отряда русских граверов XVIII века Алексей Зубов (1682/83-1751). В своем творчестве Зубов соединил опыт и традиции русского искусства XVII века с мастерством западноевропейской гравюры, открыв новые возможности для развития русской гравюры. Работа из коллекции ТХМ считается одной из самых интересных по передаче атмосферы Петровской эпохи. Речь идет о гравюре «Изображение брака Его Царского Величества Петра Первого...». Перед нами интерьерная сцена, дающая представление о роскошном убранстве большого зала, впоследствии снесенного первого Зимнего дворца архитектора Доменико Трезини. Многочисленные гости, присутствовавшие на свадьбе Петра I и Екатерины 19 февраля 1712 года, образуют, благодаря замкнутому овалу свадебного стола, своеобразный хоровод. Это чувство еще более усиливает ритм склоняющихся друг к другу голов кавалеров и дам, одетых на западноевропейский манер: женщины в открытых платьях-робах, с высокими башнеобразными прическами; мужчины - в кафтанах и париках. Все гости несколько обезличены, только Екатерине, сидящей вполборота на первом плане в центре среди дам, да Петру - в центре мужской половины на противоположной стороне стола - художник дает конкретные портретные характеристики. Рядом с Петром стоит первый губернатор Петербурга князь А.Д. Меншиков - церемониймейстер этого торжества. Через открытые боковые двери видны фрагменты других комнат дворца, заполненных приглашенными. Все стены дворца убраны шпалерами с пейзажным мотивом: тянутся ввысь деревья, клубятся облака, - потолок представлен в виде неба, с которого дуют ветры, - от чего возникает ощущение, что празднество устроено не во дворце, а на лугу. По традиции в углах зала - иконы. Многосвечная люстра украшена державой и лавровым венком. По обе стороны от нее на длинных лентах с бантами подвешены короны. Под изображением во всю длину листа автор скрупулезно вывел название и даже дал пояснение. Дело в том, что надпись была существенным компонентом художественной гравюры XVIII века. Впоследствии лучший шрифтовик Академии М.И. Махаев писал: «Много ровное письмо красы делает, а худая подпись все и хорошее дурным представит». Именно надписи на гравюрах определили формирование и развитие русского гражданского шрифта в 1-й половине XVIII века.

На протяжении всей 1-й четверти XVIII века по инициативе Петра I создавалась «Книга Марсова», посвященная событиям войны со шведами. Гравюра «Полтавский бой. Начало боя» (1724) Никола Ляремсена-ст. (1684-1755) вошла в последнее, оставшееся неза-

вершенным, издание «Книги Марсовой» (1726-27 гг.) в копии А. Ростовцева. Ляремессен отказывается от сухого чертежа сражения, не только решившего исход Северной войны, но и имевшего огромное значение для дальнейшего развития России. Он превращает ландкарту в видовое изображение. Для четкого и ясного показа баталии художник выбирает наилучшую точку зрения - с высоты. Вся работа делится на два четко различимых плана. На первом плане предстают главные действующие лица - государи воюющих держав с военачальниками. Слева, словно освещенные мощным лучом прожектора, конная группа - русское командование во главе с Петром I, уже обнажившие шпаги и готовые немедленно вступить в бой. С правой стороны: над головами солдат развевается шведский флаг с неизменным львом - символом царского дома этой некогда сильной державы. В левом углу, под сенью ветвистого дерева - трубач, готовый дать сигнал началу боя. На гравюре можно рассмотреть все особенности фортификационных укреплений, расположенных на втором плане, далеко в низине. Вдалеке, у самой линии горизонта, - Полтава с ее пригородом. То здесь, то там виден дым горящих домов.

Одну из вершин изобразительного искусства XVIII века занимает портрет. Увлечение портретом вызвало усиленный интерес и к гравюре - единственному тогда способу размножения художественных произведений, - которая явилась как бы зеркалом, точно отражающим все лучшие и наиболее популярные достижения портретистов. В 1757 году в Россию приехал крупный европейский мастер портретной гравюры Георг Фридрих Шмидт (1712—1775), ставший первым профессором в граверном классе Академии художеств. Почти одновременно с ним, по приглашению графа М.И. Воронцова, в Петербург приезжает и прославленный Луи Токе, занимавший первое место в массе современных ему французских портретистов. Оба этих художника все годы совместного пребывания в России, до 1762 года, будут работать в тандеме. К слову сказать, гравюра всей этой эпохи и понималась как воспроизведение картины или рисунка, а не как самостоятельное графическое искусство. Токе был приглашен со специальной миссией - написать портрет императрицы Елизаветы Петровны, вслед за которым художник создает множество портретов ее придворных. Среди них и портрет блистательного вельможи Елизаветинской эпохи — канцлера графа Михаила Илларионовича Воронцова, имеющийся в нашем собрании в интерпретации гравера Шмидта (1758). На фоне рустованной стены в проеме римского окна с замком - полуфигура сидящего в кресле вполоборота мужчины средних лет, в кафтане, отороченном позументами, при всех регалиях: орденской ленте и звезде Андрея Первозванного. Как и подобает государственному мужу - в руках деловая бумага. Вытянутое лицо с миндалевидными глазами и тонко очерченным носом не лишено приятности. Губы сложены в полуулыбку. Внизу, под портретным изображением, - герб рода Воронцовых, по обе стороны которого располагается текст на французском языке, дающий полное представление о значимости изображенного.

Среди учеников Г.Ф. Шмидта был один из крупных русских мастеров портретной гравюры граф Петрович Чемесов (1737-1765). Чемесов посвятил себя жанру интимного портрета, и хотя за свою короткую творческую жизнь он создал всего 14 гравюр - портреты самых известных лиц государства, - художественное чутье и виртуозная техника сделали каждое это произведение - жемчужиной русского искусства гравюры. Чемесова наиболее привлекали - и в их исполнении он достиг особого совершенства - листы небольшого формата, тяготеющие к гравированной миниатюре. На портрете графа Григория Григорьевича Орлова» (с оригинала П. Ротари. 1762 г.) (1764) помещенное в овал погрудное изображение фаворита Екатерины II далеко от парадности. Подобно Рокотову, гравер, существенно перерабатывающий живописные оригиналы, делает самым светлым пятном в портрете - лицо, все остальное погружая в тень. Прямой и ясный взгляд из-под изогнутых бровей лишен надменности, приподнятые уголки губ придают лицу добродушное выражение — портрет показывает нам скорее человека, нежели вельможу. Чемесов, как и многие художники его времени, прибегнул к использованию символов и аллегорий: по обе стороны виньетки - лавровая и пальмовая ветви, под виньеткой - известная по другим работам аллегорическая композиция.

На протяжении всего XVIII века в русском изобразительном искусстве происходит формирование пейзажного жанра. Гравюра «Вид части дворца со стороны большого озера в городе Гатчине» (1799-1800) (с оригинала С.Ф. Щедрина) Степана Филипповича Галактионова (1779-1854) представляет собой романтический вид загородного дворца правящего на тот момент Павла I в Гатчине. На первом плане, по обе стороны - два подчеркнута огромных раскидистых дерева, служащих как бы кулисами и направляющих взгляд зрителя вглубь картины, где располагается само видовое изображение: слева, на пригорке, между большими купами деревьев - очертание дворца. Оба плана связывает между собой водная гладь озера. Вдалеке тают в воздушной дымке очертания павильона, рыбацких судов, массы зеленых насаждений.

Под изображением - свойственная всем гравюрам XVIII века подпись, на русском и французском языках значит: «...Его Императорскому Величеству Павлу I...»

Завершая обзор этой части коллекции графики из собрания ТХМ, следует сказать, что XVIII век был периодом расцвета русской гравюры на металле, сумевшей за короткий срок освоить разнообразные жанры и техники и поднять их на высокий художественный уровень.

Художником широчайшего диапазона был Федор Петрович Толстой (1783-1873). В русском искусстве он оставил свой след как живописец и рисовальщик, скульптор и медальер. В 1820-1840-х годах Толстой, видимо под влиянием работы над известной серией барельефных медальонов, посвященных Отечественной войне 1812 года, в которых победы русской армии символизировались фигурами в античных одеждах, создает ряд иллюстраций к поэме И.Ф. Богдановича «Душенька». Эти иллюстрации Толстой выполнил в технике «гравюры очерком», без теней и штрихов, по собственным рисункам. Этим он отдал дань эстетике классицизма, видевшей одну из главных художественных ценностей в чистом контурном рисунке. Лежащая в основе поэмы легенда об Амуре и Психее, претворена Толстым с большой поэтичностью и теплотой чувства. Точно и выразительно художником переданы фигуры людей, архитектура, пейзаж, предметы античного быта.

В первой половине XIX века самое широкое распространение получил миниатюрный акварельный портрет. Он вошел в быт своего времени, заняв место на стенах гостиных и кабинетов, в далеком путешествии напоминая черты близких людей. В этом жанре работали многие художники, но непревзойденным мастером стал Петр Федорович Соколов (1787(?)-1848). В мужском и женском портретах из нашей коллекции, датированных 1847 годом, Соколов сумел создать образы, полные человеческого обаяния и внутреннего изящества представителей аристократического общества. Красивый, модно одетый молодой мужчина в непринужденной позе с тонкими чертами лица и задумчивым взглядом умных глаз изящным жестом руки держит трость. На женском портрете мы видим стройную молодую женщину у камина. За спиной в кресле папки с рисунками, что вполне предполагает ее причастность к миру искусства. Букет в вазе дополняет лилово-розовую гамму портрета. Работая чистой акварелью, почти без примеси белил, используя просвечивающую бумагу, художник достигает нужных ему эффектов игры света и тени.

Двумя работами представлено в нашем собрании творчество *Михаила Александровича Зичи (1829-1906)*, акварелиста, рисовальщика, первого иллюстратора «Слова о полку Игореве», «Витязя в тигровой шкуре», придворного художника трех последних русских императоров. Венгр по происхождению, Зичи большую часть жизни прожил в России. В 1850-е годы, в разгар войны на Кавказе, лишенный возможности самому поехать туда, художник, опираясь только на свои представления об этом горном крае и о войне, создает серию двух-тоновых автолитографий «Кавказские сцены». Лист из этой серии, «Команда за водой» (1852), изображает группу русских солдат в ущелье, которые под прикрытием своих товарищей набирают воду в горном ручье. Сюжет несколько романтизирован художником, не видевшим всего этого вживую. Через тридцать лет Зичи все-таки посещает Кавказ, что было связано с его работой над иллюстрированием лермонтовского «Демона». Результатом ознакомления с природой, бытом и нравами этого края стали 20 листов-эскизов. Один из них хранится в наших фондах. Как и все остальные, этот рисунок, изображающий уносящегося в безоблачную высь Демона, выполнен

угольным карандашом на тонированной бумаге в сочетании с белилами. Сама выбранная художником техника рисунка углем с растушевкой позволяет достигнуть светотеневых и фактурно-пространственных эффектов и тонко передать эмоциональную атмосферу происходящего.

Прекрасным мастером рисунка и офорта был *Иван Иванович Шишкин (1832-1898)*. Много работая в этой области, он достиг большой свободы в обобщении изображаемых мотивов, живописности и гибкости штриха, тонкой нюансировки в передаче света и воздуха. Сделанные по памяти рисунки, изображающие уголки русской природы, удивляли еще товарищей Шишкина по училищу. Офорты середины 80-х годов явились подлинными шедеврами. В 1885 году художник создает офорт «*С берегов Камы близ Елабуги*», в котором живописная красота камских берегов, неоглядные дали, могучие леса, парящая птица звучат гимном родному краю. К 1886 году относится выполненный в той же технике автопортрет художника.

Не будучи по призванию портретистом, Шишкин тем не менее дал впечатляющее изображение - лишнее свидетельство того, каких высот достиг он в этом виде графического искусства.

Родоначалник украинского батального жанра Николай *Семенович Са-мокиш (1860-1944)*, изображающий отдельные бытовые сценки и типы солдатской среды, также известен как хороший анималист. Его анималистические опыты в области изображения лошадей связаны с прекрасной профессиональной подготовкой и закреплены в 1890 году работой по заказу Бегового общества над созданием ряда картин, изображающих лошадей известных конных заводов. В 1896-98 годах Самокиш вместе с Репиным, Суриковым, Серовым иллюстрировал двухтомник «*Великокняжеская и княжеская охота*». Особенно удавались Самокишу изображения кавалерийских коней с всадниками в разнообразных формах и вооружении, сцены с определенной сюжетной завязкой. К последним относится рисунок «*Всадник*». Сцена необычайно динамична и экспрессивна: погоня, стремительный бег коней, яростная напористость всадника, наконец достигшего цели, - все передано убедительно, с непосредственностью живого наблюдателя.

К лучшим произведениям акварельной живописи второй половины XIX века относятся пейзажи Василия *Ивановича Сурикова (1848-1916)*, связанные с путешествием художника по Италии. Каждый лист итальянской серии подобен цветовой симфонии. Тонкая, светлая, синевато-сизая гамма словно мерцающих красок создает едва уловимую, зыбкую среду, пронизанную светом и воздухом. В акварели «*Помпея*» (1884) Суриков изобразил фонтан - крошечный портик, пристроенный к белой стене полуразрушенного дома. Его радостная раскраска, ярко-зеленая трава у его основания, интенсивные синие тени и солнечные блики на светлом мраморе стены, - все говорит о том, что полнокровие жизни, а вовсе не торжество смерти ощутил художник в этом древнем античном городе.

В коллекции нашего музея имеются произведения, интересные уже тем, что на родине авторов их осталось немного. К таким произведениям относится и офорт *Ивана Григорьевича Мясоедова (1881-1953)* «*Самсон и Далила*». Сын известного художника-передвижника Г.Г. Мясоедова, он, в отличие от отца, не ставил социальных задач перед искусством. Влюбленный в античность, основной темой своего творчества И.Г. Мясоедов избрал древнегреческую мифологию. Перед нами мощный, мускулистый Самсон, отдыхающий на шкуре поверженного им льва, и припавшая к его плечу тонкая хрупкая Далила. В изображении этих героев можно усмотреть портретное сходство с самим художником, обладавшим запоминающейся внешностью и огромной физической силой, и его женой - красавицей итальянкой.

Валентин Александрович Серов (1865-1911) начал заниматься гравюрой в середине 90-х годов под влиянием В.В. Матэ, профессора Императорской АХ. Замечательный портретист Серов и в технике офорта остался тонким психологом и блистательным мастером, создав особую сочную и сильную манеру рисунка широким штрихом. «*Портрет В.В. Матэ в пальто и шляпе*» (1899), представляющий учителя и ближайшего друга художника, пронизан глубочайшим чувством расположения и близости. Виртуозно исполнен и автопортрет художника. На нас смотрит усталый человек, во взгляде и позе которого нет ничего от самодовольства и успокоенности. Это портрет не мэтра с репутацией едва ли не самого знаменитого портретиста России, но труженика. С большой ответственностью Серов подходит и к работе над циклом иллюстраций к басням И.А. Крылова. Посещая зоопарки, наблюдая за поведением и повадками

животных, Серов делает многочисленные зарисовки. Офорты из собрания нашего музея «*Щука*» (1896), «*Волк и Журавль*» (1896-1898), «*Волк и пастухи*» (1899) выполнены с большим чувством и любовью к животному царству. Они лаконичны и немногословны. Желая не заглушать главного содержания второстепенными подробностями, художник делает только намеки на природу, выдвигая на первый план изображение животного.

«Серовым для бедных» называли *Николая Павловича Ульянова (1875-1949)*, так как «писать» у него было доступнее, чем у «модного» в то время Серова. Н.П. Ульянов - автор портретов деятелей русской культуры, своих современников. Один из них - «*Портрет А.А. Карзинкина*», замечательного человека, большого любителя и ценителя искусства, владельца домашнего театра и лучшей в России библиотеки. Александр Андреевич Карзинкин был знаком со многими талантливыми людьми: И.И. Левитаном, А.П. Чеховым, Ф.И. Шаляпиным и другими. Ученик В. А. Серова Ульянов заимствовал от учителя его трудолюбие - «работать, стиснув зубы, но так, чтоб не было видно труда». От Серова же перенял и манеру исполнения рисунка - точная, скупая, непрерывная линия без растушевки, фонов. Очень хорошо постиг уроки Серова в том, что первая ступень в работе над портретом - полное сходство с моделью, а затем и передача характера, душевных переживаний. «Этого человека я не знаю, но я его узнаю, я слышу его голос». Эти слова можно отнести и к данному портрету. Открытое доброе лицо, умные глаза являют нам приятного собеседника и рассказчика, увлеченную натуру.

В конце XIX - начале XX века чрезвычайно возросла роль пейзажа. В 1880-90-е годы стали распространенными промежуточные жанры: «портретно-пейзажный», «пейзажно-бытовой», «пейзажно-исторический». Причем, в них пейзаж - не просто фон, место действия, это компонент картины не менее важный, чем образ человека. Духовную жизнь своего поколения *Михаил Васильевич Нестеров (1862-1942)* раскрыл через образы природы и человека, неразрывно с ней слитого. В своих картинах художник стремился показать свой идеал человека - отшельников, созерцателей, праведников, ушедших от злого и суетного мира, живущих среди природы. («*Старец*», вариант композиции картины «*Пустынник*». 1888-89). Не случайно все возвышенное, чистое, прекрасное имеет у него такие зыбкие, хрупкие формы: деревья, дети, старики. Спасение от мелочной суеты, мук и преступлений, царящих в мире, Нестеров видел в религии. В эскизе к картине «*У креста*» «*У распятия*» (1920) - простор небес, лугов, березки в дымке первой зелени, купола собора вдаль, но посреди всей этой благодати, как укор, - мученик. Он кажется плоским, лишенным веса. Мир в картинах Нестерова предстает прекрасным и ужасным одновременно.

Одним из любимых мотивов московского пейзажиста *Леонарда Викторовича Туржанского (1875-1945)*, к которому художник обращается постоянно, открывая в нем для себя все новые и новые привлекательные стороны, являлся мотив весеннего пробуждения природы, ее вечное обновление. Вот и в акварели из нашего собрания: ранняя весна, солнце яркое, но тепла от него еще нет, а потому крыши домов городской окраины еще укрыты белыми шапками. Но на земле снег уже пропитан весенней влагой, и лошади с трудом волокут за собой сани. Рисунок очень живописен, прозрачная по своей сути акварель кладется художником плотным слоем. Это можно объяснить присущей Туржанскому-живописцу пастозной манерой письма. Изображение дано фрагментарно, от чего возникает впечатление, что изображаемое не вмещается в пределы листа. Благодаря такому композиционному построению художник заставляет нас, зрителей, активно воспринимать увиденное.

Художник огромного колористического дара, широкой, свободной темпераментной живописи, *Филипп Андреевич Малявин (1869-1940)* оставил наследие и в области рисовального искусства. Центральная тема творчества Малявина посвящена русской крестьянке. В шести рисунках этого мастера из нашего собрания запечатлены образы крестьянок: от девочек-подростков до зрелых женщин. Нельзя не удивляться искусству, с которым художник всякий раз по-иному ставит фигуру, размещает ее на плоскости лис-

та, так несхоже komponует двух- и трехфигурные рисунки, варьирует позы, жесты, наклон и повороты лица, создавая эти безмянные крестьянские портреты-типы. В осанке изображенных крестьянок, крепкой устойчивости фигур, во всем облике - достоинство, самоутверждение. Взятая несколько снизу точка зрения монументализирует образы. Своеобразны графические приемы, применяемые Малявиным при работе над рисунком. Художник употребляет карандаши различной мягкости, все время меняя их, отчего разнообразится толщина штриха и линии, а также градации их тона - от легкого, иногда еле уловимого светло-серого (когда пишет лицо и руки) до густо-черного, бархатистого (когда рисует фигуру, одежду), что и делает рисунок таким живописным. Малявин никогда не изображает своих крестьянок за работой, ни одна не написана на фоне пейзажа. Он показывает их вне окружающей среды, вне обыденности. Фон рисунка - чистое поле бумаги. Русская девушка, русская баба важна ему сама по себе.

Исторические картины о старой Руси составляют значительную часть наследия живописца и графика **Ивана Силыча Горюшкина-Сорокопудова (1873-1954)**. Работа *«Старая Русь» (1910-е)* из нашего собрания во многом перекликается с картиной *«Московская улица»* (ГРМ), изображающей Русь времен Ивана Грозного и Бориса Годунова. В наступающих вечерних сумерках последние солнечные лучи золотят крыши, сугробы рано выпавшего снега, наезженную дорогу, усыпанную опадающей рыжей листвой. Архитектурный пейзаж оживляют фигурки идущей женщины и двух бояр, смотрящих ей вслед. Несмотря на декоративность цвета, картина Горюшкина написана на основе этюдного материала, полученного во время поездок в Углич и Ростов Ярославский. Как и другие более яркие и талантливые современники (Рерих, Рябушкин), Горюшкин по-своему открывает красоту русской земли через красоту русской старины, создавая свой живописный мир «исторических реконструкций».

Русская сказка и русский эпос стали ведущей темой в творчестве **Виктора Михайловича Васнецова (1848—1926)**. Акварели *«Сирин и Алконост»* и *«Царевна Несмеяна»* написаны в 1919 году в период создания известного цикла картин *«Поэма семи сказок»*. Сила фантазии Васнецова, его замечательный дар декоратора, глубокое знание русской культуры сказались в богатстве орнамента. Молодая царевна в интерьере красочной светелки, или диковинные птицы, восседающие на ветвях древнего лавра, погружают нас в мир сказки, чуда, тайны.

Многогранен был талант **Сергея Васильевича Малютина (1859-1937)**: живописец-портретист, жанрист, театральный художник, график, - но, пожалуй, лучшие его достижения лежат в области иллюстрирования художественной литературы, где он показал себя непревзойденным колористом. Композиция на тему поэмы А.С. Пушкина *«Руслан и Людмила»* рассказывает нам о совершающемся благословении юной пары великим князем. В богато декорированном тереме с низким потолком, украшенным расписанными балками и стенами, в центре - коленапреклоненные главные герои. Серебристо-перламутровые, золотистые краски помогают передать мерцание свечного освещения, что придает еще большую загадочность, волшебство этому сюжету... *«Руслана и Людмилу»* издательство выпустило, стремясь сохранить живописные достоинства оригиналов Малютина, в виде дорогого фолианта. Вытянутые по горизонтали иллюстрации, как большие заставки, располагались в верхней части страниц. Иллюстрации Малютина к сказкам А.С. Пушкина явились новым словом в их интерпретации и во многом по яркости и значительности образного решения не превзойдены до сих пор.

Иллюстратором произведений Метерлинка, известного в начале XX века бельгийского писателя и драматурга, выступал **Николай Константинович Рерих (1874-1947)**. Метерлинка приводили как особо разительный пример непонятности упадочной поэзии, но тем не менее его пьесы обошли сцены всей земли, в том числе и Московского Художественного театра. В нашем собрании - эскиз декорации, написанный Рерихом к пьесе *«Принцесса Малэн»* (1913). Зигзаг пенного края беспокойных вод очерчивает высокий скалистый берег с крепостной стеной и вздымающейся к небу башней. «У Метерлинка много синих, фиолетовых, пурпурных аккордов, и все это мне

особенно отвечает», -отмечал Рерих. Синий стал главным цветом в эскизе, несущим ощущение загадочности, нереальности.

При упоминании имени *Ивана Яковлевича Билибина (1876-1942)* вспоминаются прекрасные иллюстрации к любимым с детства сказкам. В нашем собрании имеется «*Корнуаллийский этюд*», который художник пишет летом 1908 года, во время поездки в Англию, находясь под большим впечатлением от здешней природы. Скалистый берег с валунами, подковой окаймляющий бухту, занимает большую часть плоскости бумаги. Изображение морской глади, обрезанное краем листа и увиденное с панорамной точки зрения, предполагает безбрежность морских просторов. Четкие темные линии обводят детали пейзажа, цвет заполняет контурные очертания ровными плоскостями акварели - этот прием как нельзя лучше подчеркнул незыблемость и монументальность суровой северной природы.

Одно из самых примечательных явлений в русском искусстве конца XIX - нач. XX века - «Мир искусства»: это и журнал, и выставки, устраиваемые его редакцией, и, наконец, общество художников, круг интересов которых был необычайно широк и разносторонен. Современники называли их «ретроспективными мечтателями», так как прозаической действительности «мещанского века» воображение этих художников противопоставляет великолепию давно прошедшего времени. XVIII век воспринимается ими как век красоты. Так, главный идеолог «мирискусников» *Александр Николаевич Бенуа (1870-1960)* очарован Версалем (и этой теме он будет верен всю жизнь) и окрестностями Петербурга. Акварели «*Версаль. Водный партер*» и «*Петергоф*» написаны художником в тот период творчества, когда он отказывается от введения в свои работы человеческих фигур, целиком посвятив их памятникам искусства и знаменитым паркам. Бенуа стремится передать «душу» памятников, их живую, а не музейную красоту. Одним из средств к тому служит его техника, большей частью смешанная.

Живописец-акварелист, председатель общества акварелистов *Альберт Николаевич Бенуа (1852-1936)* исполнил многочисленные пейзажи окрестностей Петербурга и побережья Финского залива. Акварель «*Финский залив*» (1900-е гг.) относится к этой серии. По воспоминаниям его брата, Александра Бенуа, художнику «особенно удавались скоро меняющиеся эффекты... И многие из этих прославленных «закатов Альберта Бенуа», созданные в каком-то припадке восторга, были действительно настоящими перлами...». Сгущающаяся к горизонту синева воды откликается в золоте неба прохладными разводами. В глубине в ясном просвете виднеются очертания города. Ограниченной цветовой палитрой художник передает красоту вечернего залива, сообщая зрителю умиротворенное настроение засыпающего дня.

Под влиянием «мирискусников» увлекается красотой петербургских ансамблей и *Мстислав Валерианович Добужинский (1875-1957)*. Небольшая акварель «*Царское Село. Камеронова галерея*» (1914) с характерным для художника декоративно-плоскостным решением пространства представляет узнаваемый уголок в самую красивую пору года. Нарядный осенний убор привносит в архитектурный пейзаж элегичное настроение.

Четыре месяца, проведенные в 1913 году в Париже художником *Борисом Дмитриевичем Григорьевым (1886-1939)*, стали для него в творческом плане судьбоносными. В созданных за этот короткий период тысячах рисунков появились не только новые темы и образы, но и новый способ их воплощения, главным элементом которого стала линия (впоследствии в художественной критике даже стал употребляться термин - «линия Григорьева»). Работы Григорьева отличает особый, парижский шик, тонкость стилизации формы и одновременно жесткая приземленность сюжетов. Художника интересовали различные типы людей, их характерные движения, жесты, позы. Вот две посетительницы кафе в ярмарочно-крикливых нарядах и экстравагантных шляпах - то ли развлекающиеся дамы артистического beau mjnde, то ли «жрицы любви». Гибкая виртуозная линия стилизованного рисунка придает жесту затянутой в черную перчатку руки нечто змееподобное... «...настоящая жизнь и игра в придуманное ее подобие, подлинная красота и мишура сценической атрибутики, переломившись в артистическом сознании художника, породили его искусство, название которому -«феномен» (Н. Лунин).

В отличие от «мирискусников» *Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870-1905)* никогда не вкладывал в свои картины конкретное историческое содержание. Эпоха, которой

они посвящены, «изобретена» самим художником. Для него важной была не историческая достоверность, а другое - аромат грустной поэзии, лирических раздумий, возникающих в тенистом парке старых заброшенных усадеб. Муза Мусатова - обитающая в этом парке девушка, чистая, скромная, с простым русским, ничуть не утонченным лицом. Такая, как на акварели «Изумрудный шарф»: на замощенной плитками дорожке, как воспоминание о давно исчезнувшей обительнице этих мест, - девушка в старинном платье. Легкая меланхолия, усиленная безмолвием прекрасной, романтической природы: декоративного растения у ног героини, купами деревьев на дальнем плане, - выражены в чуть склоненной голове девушки, прикрытых глазах, грустно-спокойном выражении лица. В колорите этого произведения живое многообразие красок сведено к серовато-розовым и мягким желтоватым оттенкам в платье девушки и плитах дорожки, к спокойным темно-зеленым, оливковым и охристым тонам в изображении деревьев. Все увидено художником как будто через прозрачный покров... Мечтая в своих картинах о гармоничном, прекрасном мире, Мусатов воспевал отмеченные чистым раздумьем и светлой печалью образы, входившие в его своеобразные, не имеющие аналогий в русском искусстве живописные элегии.

Париж встречается и в творчестве *Елизаветы Сергеевны Кругликовой (1865-1941)*. Работа «Улица Мира. Вандомская колонна», написанная в 1914 году, очень символична. Европа 1914 года жила предчувствием Первой мировой войны, и Вандомская колонна напоминает о надвигающейся беде. Исполненная в удивительно сложной и своеобразной технике - монотипии, «Вандомская колонна» запоминается сдержанностью и тонкостью колорита, темпераментными мазками, создающими эффект движения, которым проникнута вся работа.

Коллекция в целом демонстрирует торжество тонкого и прекрасного искусства графики во всей широте и многообразии: и строгие учебные рисунки, и виртуозные наброски; классические техники карандаша, угля; и изысканные цветовые гармонии акварели, гуаши, пастели.

К сожалению, размеры журнальной статьи не позволяют более подробно раскрыть указанную тему, а потому многие имена и произведения остались в тени. Графика, не выдерживая «конкуренции» с живописью, как правило, экспонируется редко. Но надеемся, что когда-нибудь залы нашего музея на какое-то время будут отданы именно этому виду изобразительного искусства. И тогда наше собрание графики откроется посетителям с полной широтой.

ЦГТБ ИИ