Федеральное агентство по образованию РФ

Омский государственный институт сервиса

Кафедра СКС и туризма

РЕФЕРАТ

по дисциплине «Мировая культура и искусство»

Тема:

«РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ XIX ВЕКА

 ИСААК ИЛЬИЧ ЛЕВИТАН »

Выполнил: студентка группы 41 Тз

Ложкина Т.В.

Проверил: Кашапова Ю.Р.

Омск 2004

СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение 3
2. Акварель. Рисунок 4
3. Пейзаж настроения 20
4. Россия Левитана 21
5. Левитан и Чехов 22
6. Заключение 23
7. Приложение 24

ВВЕДЕНИЕ

ЛЕВИТАН Исаак Ильич [18 (30) августа 1860, Кибарты, ныне Кибартай (Литва) — 22 июля (4 августа) 1900, Москва], русский живописец-передвижник. Крупнейший мастер русского пейзажа конца 19 в., заложивший в этом жанре принципы символизма и модерна, создатель «пейзажа настроения», которому присущи богатство поэтических ассоциаций, мажорность («Март», 1895; «Озеро. Русь», 1900) или скорбная одухотворенность образа («Над вечным покоем», 1893-94), обретающая в картине «Владимирка» (1892) социально-критическую окраску. Раскрытие тончайших состояний природы, пленэрная, тонко нюансированная живопись.

Сын железнодорожного служащего. В начале 1870-х гг. семья Левитана переехала в Москву. В 1873-1885 будущий мастер учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где наибольшее влияние на него оказали В. Д. Поленов и А. К. Саврасов. В очерке Левитана «По поводу смерти А. К. Саврасова» (1897) сформулировано его собственное творческое кредо, то есть отказ от отношения к пейзажу «как к красивому сочетанию линий и предметов» — с целью изображать «уже не исключительно красивые места», но «те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу».

РИСУНОК. АКВАРЕЛЬ

Рисунки и акварели И. И. Левитана не только малоизучены, но даже еще не полностью известны. Всего несколько лет назад были опубликованы рисунки художника, выполненные во второй половине 80-х годов на известных шмаровинских «средах». Среди них оказались такие превосходные работы, как «Деревня. Ранняя весна», «Заросший пруд» и другие.

Юбилейная выставка работ Левитана в 1960 году в Третьяковской галерее уже кончалась, когда один из московских собирателей принес ряд очаровательных маленьких набросков — этюдов и эскизов Левитана. Тут были вещи такой значимости, как эскиз несохранившейся ранней картины Левитана «Вечер после дождя» («Салтыковская платформа») 1879 года, набросок к «Первой зелени» 1883 года и другие. Недавно обнаружился рисуночный вариант известного этюда «Мостик» (частное собрание) 1884 года. Очевидно, Левитан предполагал писать на этот сюжет картину.

Насколько неопределенно представляем мы еще саму манеру рисунка Левитана и эволюцию этой манеры, свидетельствует такой факт. Известный рисунок «Весна» (Русский музей), считавшийся работой 1890-х годов, оказался на самом деле оригиналом литографии «Осень» 1885 года.

В самом деле рисунки Левитана никогда не подвергались еще самостоятельному исследованию. В лучшем случае их приводили и о них бегло упоминали в общих изложениях творчества художника, обращаясь, прежде всего к тем, которые являются этюдами или эскизами наиболее известных полотен. Но даже в этом отношении сделано меньше, чем нужно. Рисунки Левитана далеко не использованы для анализа творческого процесса создания картин. Однако при всей значимости и интересе такого рассмотрения рисунков Левитана оно не снимает интереса и надобности их самостоятельного изучения с точки зрения мастерства и эволюции манеры рисунка и акварели художника.

Рисунки Левитана часто являются подготовительными работами. Это либо беглые первичные наброски, либо более длительные этюды с натуры, или эскизы к картинам. Хотя порой трудно установить различие между этюдом и эскизом — это не снимает вопроса о том, как брал Левитан натуру в рисунке. Дело осложняется тем, что, как известно, Левитан, особенно в последние годы жизни, любил возвращаться к старым мотивам и использовать прежние этюды для писания по ним новых картин. При этом могло быть и так, что рисунок, сделанный в свое время как самостоятельный, впоследствии использовался для создания по нему картины. Но мы знаем, что так поступали и такие блестящие рисовальщики, как И. Е. Репин или в особенности И. И. Шишкин, который более, чем кто-либо из передвижников, ценил и любил графику.

Левитан не был таким рисовальщиком, не был «графиком», как Шишкин. Его рисунок — это всегда рисунок живописца. Именно поэтому как раз самостоятельные его рисунки и акварели ближе стоят по своему исполнению к картинам. Таким образом, дело не в том, много или мало найдем мы в творческом наследии художника самостоятельных рисунков и акварелей, и даже не в том, является ли данное произведение самостоятельным или было этюдом или эскизом. Суть заключается в том, что рисунки и акварели Левитана, взятые вместе, представляют собой определенную художественно значимую и интересную часть его творческого наследия, достойную специального внимания и рассмотрения.

Когда мы говорим, что Левитан не был рисовальщиком в таком смысле, как его старший современник Шишкин или его сверстник и друг В. А. Серов, когда мы называем его рисунок рисунком живописца, то это отнюдь не означает, что Левитан слабо рисовал. Напротив, он превосходно владел рисунком в широком смысле этого слова. Его рисунок был рисунком живописца, а не графика, живописца, умевшего хорошо и умно рисовать.

Уметь хорошо и умно рисовать — это значит владеть мастерством верной передачи и меткой пластической характеристики предметов и форм. Это значит видеть и изображать предметы в их структуре и в живом движении. Вот таким мастерством Левитан, несомненно, владел. В основе его картин всегда лежит верный и крепкий рисунок. Это обеспечивает ясность и определенность форм природы и в таких картинах, где все находится в движении, кажется запечатленным мгновенно, как это представляется, когда глядишь на «Березовую рощу» или «Свежий ветер». Прекрасное знание форм и владение рисунком позволяли Левитану в поздних своих работах сохранять реалистическую верность и точность изображения при самом сильном обобщении предметов («Осень. Солнечный день», 1897; «Сумерки, Стога», 1899) и даже при известной стилизации («Поля», 1899).

Передавая предметы и формы одним-двумя как бы случайно брошенными и потому кажущимися столь живыми и трепетными мазками, Левитан на самом деле кладет эти мазки безупречно верно. В его обобщении предметов и форм нет никакой «отсебятины», никакого произвола или приблизительности. О том, что в основе самых обобщенных, «чисто живописных» поздних полотен Левитана лежит точный и верный рисунок, совершенное знание форм, наглядно свидетельствует такой рисунок, как «Летний вечер» (Третьяковская галерея), являющийся этюдом-эскизом знаменитой картины. Этот рисунок в своей широкой, динамичной и свободной манере далеко ушел не только от ранних работ 80-х годов с их подробной передачей натуры, но даже и от таких гораздо более уверенных и вместе с тем лаконичных зарисовок, которые мы находим в известном альбомчике 1890—1895 годов, содержащем зарисовки из первой поездки за границу, а также волжские виды. Но рисунок Левитана не только не стал менее точным, но, напротив, явился развитием умения одной линией очертить форму, наметить предмет. Левитан теперь гораздо лучше знает натуру и увереннее, свободнее передает ее несколькими простыми, чрезвычайно выразительными линиями.

Рисунки и акварели Левитана составляют органическую часть его творчества. В них так же, как и в картинах, выразились поэтическое восприятие природы художником, глубокое проникновение в ее жизнь, умение подметить и схватить тончайшие движения, изменения освещения — весь тот трепет живой жизни, которым дышат произведения Левитана. В своих рисунках и акварелях он также передает в образах и состояниях природы жизнь человеческих чувств, различные настроения и эмоции. Часто сама беглая набросочность рисунка, фиксирующего натуру, делает его особенно эмоционально выразительным. В движении карандаша как бы непосредственно запечатлелось живое, неповторимое переживание, очарованность художника созерцаемой природой, тем, что он сумел подглядеть и подслушать в ее жизни. Таковы из ранних рисунков набросок к «Первой зелени» 1883 года, рисунок «Разлив» 1885 года, полный очарования, наброски строений и деревьев в Бордигере 1890 года, рисунок «Решма», а из поздних такие акварели, как «Зимний день» 1890-х годов или рисунок пером «Гумно. Сумерки» и другие. Часто таким живым очарованием исполнены и его «импровизации», по памяти, какой представляется акварель «Деревня. Ранняя весна» 1888 года или композиционные наброски пером «Опушка леса» и «На опушке леса» 1896 года с мотивами то летнего вечера, то солнечного полдня с короной лучей скрытого за облаками солнца.

Этюды и эскизы к картинам, как бы вводя нас в творческую лабораторию художника, позволяют не только в той или иной мере наглядно увидеть, как складывалась композиция произведения, но и лучше понять его содержание, те переживания и мысли, из которых оно родилось и которые видоизменялись в процессе работы над образом.

Недавно обнаружившийся рисунок пером «Платформа. Приближающийся поезд» (Третьяковская галерея) можно считать эскизом для несохранившейся картины 1879 года «Вечер после дождя». До сих пор было известно лишь очень плохое ее воспроизведение в деревянной гравюре в журнале «Радуга». Сравнивая рисунок с этой репродукцией, мы замечаем, что изображение повернуто в обратную сторону. В рисунке платформа дана справа, а в репродукции — слева. Поезд только что подходит, а на картине он был изображен стоящим около платформы. Таким образом, перед нами, очевидно, один из тех набросков, в которых проходили поиски композиции. Интересна гораздо большая пространственность рисунка с его высоким небом и облаками. Рисунок представляется более «пейзажным», чем картина. В еще большей мере эта «пейзажность» присуща акварели «Вечер. Удаляющийся поезд» (частное собрание). Юный художник был, очевидно, действительно увлечен мотивом вечернего поезда, о чем рассказывает С. М. Шпицер в своих воспоминаниях, если он не удовлетворился одним изображением, но дал и второе. Оно очень поэтично в своей передаче вечернего пейзажа, темнеющих кустов и заднего вагона удаляющегося поезда с сигнальными огнями. Перед нами зарождение той лиричности восприятия, того «настроения» в пейзаже, которые станут основой основ левитановского творчества. Это тот лиризм, который отмечали современники и в другой, так же не дошедшей до нас, ранней работе Левитана — «Вид Симонова монастыря». В рисунках мы видим как бы преддверие того, что уже более уверенно прозвучит в первом значительном достижении юного художника — картине «Осенний день. Сокольники» (Третьяковская галерея) 1879 года. Эти рисунки интересны и тем, что они показывают живую отзывчивость Левитана на современность. Это — первое в русской живописи пейзажное, поэтическое восприятие железной дороги. Оно зачинает собой ту сюжетную современность в пейзажах Левитана, которую мы находим в его волжских видах с их баржами и пароходами. Недаром потом, уже в конце жизни, с других художественных позиций Левитан сделает попытку снова вернуться к мотиву железной дороги.

Сравнивая два рисунка — «Половодье» и «Разлив» (оба — Третьяковская галерея), один из которых близок к картине 1885 года, а другой представляет совсем иной пейзаж, мы видим, как Левитан, увлекшись каким-либо сюжетом, создает различные варианты его решения, делает ряд композиций. В этом отношении рисунок «Заросший пруд» (частное собрание) дополняет известные нам живописные варианты этого мотива. Можно думать, что он сделан по воображению на одной из шмаровинских «сред» в то время, когда Левитан работал над этим мотивом в живописи и был им увлечен.

Композиционному пейзажному рисунку по наброскам и по памяти Левитан обучался еще в мастерской А. К. Саврасова в Училище живописи. Эти навыки возрастали в упражнениях на вечерах у В. Д. Поленова, а затем на шмаровинских «средах». Левитан в таких рисунках приучался компоновать изображение по памяти и воображению, чему он придавал, как свидетельствуют его ученики, всегда большое значение. Об умении выбрать мотив и скомпоновать пейзаж говорят уже его рисунки 1883—1886 годов, помещавшиеся в журналах «Радуга» и «Эпоха». Но плохая техника воспроизведения в деревянном ремесленном клише и в такой же зачастую литографии сильно снижала качество рисунков, и нам трудно судить о многих из них. Насколько огрублялся рисунок даже в сравнительно хорошо выполненной литографии, показывает сравнение уже упоминавшегося рисунка «Осень» со сделанной по нему литографией. В ней он потерял всю живость и изящество линий.

Известно, что в 1885 году Левитан работал под руководством Поленова над декорациями для Мамонтовского театра. Рисунки не только сохранили нам единственные образцы этой работы, но и дают возможность приоткрыть завесу над тем, как эти декорации писались. Это рисунки и акварель, связанные с декорацией для оперы «Иван Сусанин», изображавшей ворота Ипатьевского монастыря (Третьяковская галерея и Гос. центральный театральный музей им. А.А.Бахрушина). Характеризуя работу художников над декорациями для Мамонтовской оперы, открывшую новый этап в театрально-декорационном искусстве, Н. В. Поленова усматривала ее новаторство в том, что «они бросили принятый дотоле способ вырезных деревьев с подробно написанными листьями, а просто писали талантливые картины». Это перенесение картинной пейзажности на сцену мы и видим в работе Левитана. Живя весной 1884 года в Саввинской слободе, Левитан среди других зарисовок изображает «Ворота Саввинского монастыря». По рисунку с натуры была выполнена литография для журнала «Россия». От него же, очевидно, исходил Левитан, и сочиняя первый карандашный набросок эскиза декорации. Он преобразовал композицию, заменив фронтальное изображение ворот диагональным расположением стены с башней и воротами. По этому наброску делалась гораздо более разработанная акварель, в которой дано уже действительно пейзажное решение с передачей освещения и создаваемого настроения.

Вероятно, эскизом декорации является и рисунок «Лунная ночь в парке» (частное собрание). Об этом говорят как характер композиции с явными кулисами, так и сам мотив рисунка, и наконец, то, что он разбит на клетки для перенесения его на большего размера полотно. Но по сюжету он не подходит ни к одной из тех опер, в оформлении которых участвовал Левитан. Может быть, это работа другого времени, о которой мы ничего не знаем. Вместе с тем этот рисунок напоминает те парковые мотивы, которые Левитан изображал в начале 80-х годов в Останкине Можно установить черты сходства этого рисунка и с акварелью «Лунная ночь» (Картинная галерея Армении, Ереван), приписываемой Левитану. И тут и там — сходное расположение деревьев, мотив лунной ночи в парке, одинокая фигура человека. Над расшифровкой этих произведений еще придется потрудиться исследователям.

Акварель «Ночь. Луна над лесом» (частное собрание) является редким примером обращения Левитана к иллюстрации. Это — этюд для работы маслом по мотивам стихотворения Пушкина «Ненастный день потух». Он был помещен вместе с четырьмя другими пейзажами как иллюстрация к лирическим стихам поэта для юбилейного издания его сочинений с иллюстрациями русских художников, предпринятого в 1899 году П. П. Кончаловским. Само по себе иллюстрирование лирического пейзажного стихотворения — вещь трудная и малоцелесообразная, так как оно обычно уничтожает смысл метафоры, превращая ее в реальный пейзаж. Неравноценны в этом отношении и пейзажные иллюстрации Левитана. Рассматриваемая работа удалась, в той мере, в какой она не иллюстрирует стихотворение, а скорее созвучна его настроению. Действительно, в этом изображении большая мрачная масса леса, клубящиеся в небе облака и таинственно встающая над лесом луна — «все мрачную тоску на душу мне наводит». Левитана в трудной задаче выручили и его поэтическое восприятие природы, и его любовь к стихам, понимание сущности поэзии. Об этой его любви к стихам, которые он знал во множестве и любил декламировать, неоднократно говорится в воспоминаниях современников. Цитаты из Лермонтова, Баратынского и других поэтов мы находим в письмах Левитана. Поэтому Левитан и смог понять, что надо было не столько проиллюстрировать, то есть сюжетно изобразить стихи Пушкина, сколько передать выраженное в них душевное состояние. Мастер «пейзажа настроения», Левитан в этой поздней своей работе сумел воссоздать то состояние печали, тоски, бесприютности, которым проникнуты стихи поэта. Но в силу специфики изобразительного искусства он не смог, конечно, передать той встающей перед мысленным взором поэта картины пленительной южной лунной ночи, которая противопоставляется в стихах ненастной осенней погоде, противопоставляется как мечта — мрачной действительности.

Особый интерес, естественно, вызывают у нас этюды и эскизы, дающие возможность раскрыть процесс работы над значительнейшими из картин художника. Такие рисунки мы находим на протяжении всего творчества Левитана, начиная с натурного наброска для картинки «Ветряные мельницы. Поздние сумерки» 1870-х годов и вплоть до эскиза «Летнего вечера» 1899 года (оба — Третьяковская галерея).

Две акварели 1888 года — «На реке» (Русский музей) и «После дождя» (частное собрание), являющиеся этюдами к картине «После дождя. Плес» 1889 года, показывают, как интересовала Левитана передача изменчивости летнего ненастного дня. Мало отличающиеся друг от друга по композиции и взятые на натуре, они разнятся главным образом изображением облачного неба и воды. В акварели «После дождя» состояние более спокойное, в акварели «На реке» усиливаются движение облаков и в особенности рябь на воде и колеблющиеся отражения в ней темных барж. В богатой и сложной игре светотени, в сменяющемся освещении эта последняя акварель ближе к картине. То, что обе акварели исполнены в одном, бледно-фиолетовом, нейтральном цвете, показывает, что именно светотень, изменение освещения в первую очередь интересовали здесь художника. Это еще раз говорит о роли и значении в картине передачи изменчивости освещения, игры света и тени. Именно это сообщает картине ее «настроение», является средством развертывания ее содержания во времени как смены, движения основного переживания. Когда мы следим за облаками, то темными, то светлеющими, за показывающимися в прорывах клочками неба, за сменой светлых, освещенных и затемненных частей воды — нам кажется, что облака движутся, наплывают друг на друга, что вода течет, и мы видим, как дрожит рябь на поверхности воды. Вся картина пронизана ясно чувствуемым и эмоционально переживаемым движением и вызывает у нас впечатление меняющегося на наших глазах состояния природы.

Этюды к картине «У омута» дополняют те выводы, которые можно сделать из сравнения натурного этюда маслом 1891 года (частное собрание) с картиной 1892 года. Рисунок карандашом (Третьяковская галерея) ближе к натурному этюду и, вероятно, также исполнен с натуры. Мы видим в нем, как и в этюде маслом, больше пространства спереди и слева. Компонуя большой холст, Левитан укоротил ненужное пространство на первом плане, справа и слева от плотины. Изображение стало компактнее, и внимание сосредоточилось на самой плотине. Усилилось влечение взгляда в глубину, для чего более выявлен поворот дорожки с досками за кустарник, в таинственную заросль. Сама плотина в рисунке изображена сложнее, с деталями, которые художник отбросил в картине. Небо еще без тех мрачных рваных облаков, которые появились в картине. Сравнивая картину с натурным этюдом, мы видим, как Левитан освещением неба, его контрастом с облаками, отражениями в воде, тенями в кустарнике усиливает эмоциональную выразительность пейзажа, придавая ему таинственность, нечто сказочное и соответствующее представлению о «гиблом месте». Акварель «У омута» (местонахождение неизвестно), построенная на резких контрастах темных и светлых пятен, показывает искания художника. В отличие от рисунка в этой акварели Левитана интересуют главным образом освещение, драматические его контрасты. Он исполняет акварель в широкой набросочной манере, лишь намеком давая формы и сосредоточивая внимание на эмоциональном звучании световых контрастов и на композиционном размещении пятен. Если карандашный рисунок представляет собой композицию расположения в пейзаже предметов и форм, то акварель — композицию распределения темных и освещенных мест.

В связи с этим интересно отметить, какое большое значение придавал Левитан композиционному построению своих пейзажей. Рисунки дают возможность наглядно проследить это на протяжении всего творчества художника, начиная с ранних произведений в Саввинской слободе, когда он, казалось бы, целиком был поглощен этюдированием, изучением природы и открывшейся ему в работе на пленэре прелести солнечного света. Но вот мы видим крохотный рисунок (Третьяковская галерея) — набросок композиции натурного этюда «Саввинская слобода», в котором Левитан ищет композиционную закономерность и уравновешенность. Это стремление уже при самом выборе натурного вида взять его так, чтобы он был «композиционен», развивается в творчестве Левитана с годами. Много показательных примеров дают здесь листки упомянутого альбомчика 1890—1898 годов (Третьяковская галерея). Рисуя с натуры, Левитан затем обрамляет свой рисунок, как бы «кадрируя» его, отбрасывая с боков лишнее, находя нужный формат и отношение пространства к предметам. Характерен в этом отношении рисунок «В поле. Сумерки» (Третьяковская галерея). Его можно сопоставить с уже упоминавшимися композиционными импровизациями в рисунках пером 1896 года — «Опушка леса» и «На опушке леса» (Третьяковская галерея). Даже набрасывая с натуры заинтересовавший его пейзаж озера с лесистым берегом и лодкой рыболовов, Левитан мыслит его как картину и соответственно очерчивает (Третьяковская галерея). Особенного мастерства это «композиционное видение» достигает в поздний период творчества Левитана. Этим мастерством отмечены его замечательные карандашные и перовые зарисовки деревень с их избами, сараями и стогами сена. Это делает «картиной» самый обычный натурный рисунок, такой как «Зимняя дорога в лесу» (Третьяковская галерея), изображающий совсем рядовой вид с такой простотой мотива, в которой, казалось бы, глазу художника и «зацепиться» не за что в построении композиции. Но ведь недаром Левитан так владел этим «композиционным видением», что оно проявлялось даже в самом расположении наброска на листке альбомчика, как мы это отмечаем, например, в рисунке «Развалины замка Дория» (Третьяковская галерея). Другой, очевидно, более ранний рисунок — «У подножия деревьев» (Третьяковская галерея) демонстрирует умение Левитана найти необычную точку зрения, при которой все приобретает новое неожиданное звучание, а изображаемые предметы словно видятся в первый раз. Еще более ясно мы можем это наблюдать позднее, уже в конце творчества художника, в замечательном по своей выразительности и красоте рисунке — «Стволы деревьев (Третьяковская галерея) 1890-х годов. Благодаря выбору точки зрения сверху и благодаря призрачному ночному освещению, превосходно переданному серым фоном бумаги и подцветкой рисунка мелом, изображенный на рисунке лес кажется сказочным и поэтически-фантастическим. Стоят в молчании стволы деревьев, а тени от тех из них, которые как бы находятся за спиной у зрителя, вводят его самого в сказочное царство ночного леса.

Картина «Тихая обитель» 1890 года была одним из первых не натурных, а «сочиненных» пейзажей Левитана. Этот образ долго вынашивался художником и постепенно складывался в его сознании. По свидетельству С. П. Кувшинниковой, он впервые зародился у Левитана еще в Саввинской слободе, то есть в 1886 году, когда перед ним предстал Саввинский монастырь в лучах вечернего солнца. Затем, через несколько лет, в 1890 году, во время четвертой поездки на Волгу, Левитан увидел под Юрьевцем небольшой Кривоозерский монастырь, который воскресил в нем воспоминания о впечатлении, полученном в Саввинской слободе. Здесь Левитан сделал зарисовки и по ним уже в Плесе писал свою картину. Альбомчик, о котором мы уже упоминали, содержит в себе наряду с другими и зарисовки, прямо относящиеся к этой картине. Это, прежде всего, два изображения монастыря, один в вертикальном, другой в горизонтальном формате (Третьяковская галерея). Являясь в какой-то мере изображением натуры, они вместе с тем уже содержат в себе элементы композиции будущей картины, причем композиция горизонтального рисунка очень близка к окончательному варианту. В картине сравнительно с этим рисунком будет увеличено пространство воды и уменьшен берег на переднем плане, отчего картина получит большую глубину и заречный вид отдалится. Изображение спокойной, тихой воды с отражениями в нем берега и монастыря, пересекающих реку лав, которые влекут зрителя в глубину и по которым хочется пройти туда, в заречный пейзаж, приобрели большее значение в общем образном строе картины. Вспомним, что именно ощущение, как будто сам входишь в этот пейзаж и погружаешься в его благостную вечернюю тишину, произвело такое впечатление на Чехова, что он описал его в одном из своих произведений. Рисунки того же альбомчика показывают разработку мотива берега над рекой и его отражения в воде. Таков рисунок «Монахи, плывущие за рыбой» (Третьяковская галерея), в котором само изображение лодки с рыболовами подчеркивает зеркальную гладь воды. Этот мотив, очевидно, увлекал Левитана, и в другом маленьком рисуночке (уже не из этого альбома) мы снова встречаем изображение лодки с рыбаком на реке и с чуть намеченным вдали берегом (Третьяковская галерея). Тот же мотив мы видим в рисунке «Высокий берег реки с лодкой и намеченным мостиком» (Третьяковская галерея). Довольно крутой скат берега в этом рисунке позволяет думать, что с поисками сочетания откоса берега и горизонтальной плоскости переднего плана связан и рисунок «Ветхие избушки у подножия лесистой горы» (Третьяковская галерея), так же как можно наблюдать поиски мотива одной из монастырских церквей в рисунке «Решма» (Третьяковская галерея), хотя и нет оснований утверждать, что именно она попала в картину. Сравнивая архитектурные формы церквей в обоих композиционных рисунках, мы замечаем, что если церковь, виднеющаяся справа, остается той же кубической, пятиглавой, то формы церкви слева и ее колокольни меняются. В вертикальном рисунке они ближе к тем, которые мы видим в картине,— колокольня шатровая, вместо ампирной, изображенной в горизонтальном рисунке. Это заставляет думать, что вряд ли правильно предположение, что эта церковь была внесена в картину уже в Плесе, по тамошней церкви.

Возвратимся к рисунку с мотивом берега и лодки. Он не остался без следа, и мы вспомним о нем в варианте «Тихой обители» — картине «Вечерний звон» 1892 года. Этот мотив будет связан как раз с подчеркиванием глади воды в этой картине, где представлен гораздо больший разворот пространства, нежели в «Тихой обители». Плывущая по воде лодка и мостки на переднем плане заменяют здесь изображенные в первом варианте лавы. Они стали невозможны теперь вследствие увеличения ширины реки, вызванного общим усилением пространственности изображения. Теперь их роль играет лодка.

Отразилась в рисунках и не менее сложная работа над другой, такой же «сочиненной» и «философской», картиной — «Над вечным покоем» 1894 года.

О двух набросках с натуры «Перед грозой», как исходных, писалось не раз, и здесь нет надобности повторять, что первая мысль картины зародилась у Левитана под впечатлением от надвигающейся грозы и как бы притихшей, насторожившейся природы. Но стоит подчеркнуть то обстоятельство, что Левитан снова не ограничился одной зарисовкой поразившей его воображение картины, а варьировал ее в другом рисунке, подняв горизонт и тем самым усилив впечатление грандиозности пространства и контраст между величием неба, водных далей и малостью пригорка с его церковью и рощей. Уже в этих двух вариантах началась та работа, которая завершилась в переходе от эскиза маслом к законченной большой картине. Нетрудно видеть, что композиционное различие между ними отражает поиски в том же направлении, что и различие между двумя первичными набросками. Наконец, в картине совершенно исчезает кусок берега справа, и водное пространство широко разливается, окружая утлый обрыв с церковкой и кладбищем. От рисунка к рисунку, далее — от эскиза к картине мы наблюдаем, как возрастают размах и мощь пространства и воды, стихийная сила и грозное величие природы, и их господство над уголком земли, обжитым человеком.

Прекрасные рисунки и акварели из первой поездки Левитана за границу в 1890 году подтверждают ошибочность распространенного суждения, что Левитан поэтически воспринимал и хорошо изображал только русскую природу. Разумеется, Левитан не мог в этих своих работах передавать такие глубокие чувства и идеи, как в русских пейзажах. Но отнюдь не следует, что природа Франции, Италии, Швейцарии оставляла его равнодушным. Восхищение Альпами, о котором мы читаем в письмах Левитана, и в особенности их изображения говорят совсем о другом. Небольшая картина «Берег Средиземного моря» 1890 года является одной из лучших, тончайших марин в русской живописи. Левитан подобно Поленову был очень отзывчив на незнакомую новую красоту и выразительность природы и умел ее понять и передать. Его акварель «Канал в Венеции» (Днепропетровский художественный музей) так же тонко и проникновенно воссоздает особое, сказочное обаяние этого города, его каналов и старинных домов, как и этюды маслом. Превосходно выявлено отношение зданий к узкому каналу, переходной мостик над ним, покачивание на легкой зыби стоящих на приколе гондол. Тишина, покой, чуть меланхолическая поэзия Венеции. Невольно приходят на память стихи И. А. Бунина, так плененного этой тишиной и очарованием необыкновенного города. Манера акварели широкая, свободная, чрезвычайно выразительная.

Не могут не тронуть своим лиризмом, тонким чувством красоты в самом простом, но тесно связанном с жизнью человека мотиве зарисовки скромных каменных крестьянских домиков и тонкоствольных деревцев, использованные в картине «Близ Бордигеры». Насколько полюбился Левитану этот мотив, свидетельствует повторение картины (1890) в пастели, в которой еще усилился контраст между домиками и горами за ними, между домиками и тонкими, хрупкими деревцами. Этот контраст и его выразительность начинаешь гораздо лучше сознавать после того, как просмотришь в альбомчике (Третьяковская галерея) многочисленные зарисовки на эту тему. Что-то особо нежное, лирическое, как песенка, и такое же прекрасное в своей наивной простоте есть в этих, чуть намеченных в полустертых от времени карандашных набросках маленьких деревцев.

О тонком чувстве детали, о стремлении к верности ее изображения говорит рисунок «Кормовая часть баржи» (Третьяковская галерея). Работая над картиной «Свежий ветер», Левитан не только пишет этюд с натуры маслом, делает композиционный рисунок, но и специально изучает строение барж и их оснастку. Перед нами свидетельство исключительной добросовестности художника, его чувства ответственности за свое искусство. В самом деле, ведь суть этого полотна заключается не в воспроизведении барж и пароходов на Волге, а в передаче общей пейзажной картины летнего ветреного дня на большой реке, царящего на ней оживления, которое так хорошо связывается с движением облаков на небе, с рябью воды, со всем тем веселым и задорным ритмом, который пронизывает изображение. Но Левитан не хочет и не может ограничиться только общим впечатлением, приблизительным намеком, а создает картину, проработанную и верную во всех своих частях и деталях. Сохраняя общность пейзажного изображения и свежесть как бы сразу схваченного вида, он дает проработку всех деталей — будь то баржи, их формы и пестрая раскраска, будь то пароход или, наконец, рябь на воде. И именно потому, что в основе всякой изображенной им формы лежит ее точное знание и пристальное изучение, она и может передаваться без сухости и мелочной выписанности, как бы одним-двумя мазками. Здесь стоит вспомнить то, что говорилось выше о четком и верном рисунке, являющемся основой левитановских картин. Предмет, форма в его произведениях всегда верны по существу, в своей структуре. Поэтому он может давать их лишь намеком. Художник, в особенности в своих поздних работах, передает формы так, как их схватывает глаз, но, по сути дела, они изображены, как он их не только видит, но и знает, то есть не в субъективности восприятия, а в объективности их бытия. Сравнивая рисунок (Третьяковская галерея), эскиз «Свежего ветра», представляющий композицию картины в целом, с этюдом маслом, мы снова убеждаемся, как много работал Левитан над композиционной «утряской», над приданием композиции определенной картинной тектоники и стройности.

В последние годы жизни художника очень увлекал сюжет деревни с избами, деревенской улицей, околицами и задворками, со стогами и сараями. Это увлечение, результатом которого был ряд замечательных картин, отражено и в многочисленных рисунках. Они, как и всегда, являлись штудией натуры и варьированием заинтересовавшего художника мотива. Среди этих рисунков мы найдем и такие, которые послужили эскизами для картин, как, например, рисунки «Избы», «Летний вечер. Околица» и рисунок пером «Гумно. Сумерки», в какой-то мере использованный в картине «Сумерки». Есть здесь и рисунки, оставшиеся самостоятельными и дополняющие своими образами «деревенскую сюиту» Левитана. Таков превосходный рисунок «Крестьянская изба» (все четыре — Третьяковская галерея), с тонким лиризмом изображающий окраину деревни, последнюю избу и изгородь, за которыми уже начинаются поля и перелески.

Творческая эволюция Левитана, естественно, отразилась и в его рисунках и акварелях. По ним также мы можем проследить путь развития его все углублявшегося проникновенного понимания природы, все возраставшей целостности и обобщенности ее трактовки. Можем мы проследить и то, как изменялись соответственно этому сама художественная манера, изобразительные средства художника.

Рисунок «Ствол старого дерева» (Третьяковская галерея) 1883 года относится к тому раннему, так называемому останкинскому периоду, когда юный Левитан старательно штудировал натуру, «когда он работал с огромной энергией, изучая ландшафт в его деталях с мельчайшими подробностями». И действительно, мы видим, как внимательно и тщательно воспроизводит Левитан в этом рисунке и причудливые корявые формы ствола и ветвей дерева, и их кору, и листки на ветке, и падающую от них тень. Этим задачам точной фиксации формы и фактуры предмета подчинена вся манера рисунка, основанного преимущественно на контуре и передаче светотени путем различной степени нажима графитного карандаша. Но этот столь детализированный и отдаленный рисунок уже ушел вперед от того способа трактовки форм, который можно видеть в самых первых живописных работах Левитана, таких как «Солнечный день. Весна» 1877 года с его дробной и мелкой выписанностью. Здесь уже нет той линейной «графичности», с которой там вырисованы формы, он менее сух и в нем начинает существенную роль играть светотень. В более развитом виде мы находим эту манеру рисунка в таких вещах, как «Лесная тропинка» или «Поселок» 1884 года. Это — характерная для того времени манера рисунка, основанного преимущественно на светотеневом решении изображения, в которой один и тот же, в сущности, прием линейной штриховки применяется для передачи как предметов (например, листвы, травы, еловой хвои, бревен и теса построек), так и теней. Тональные моменты этой светотеневой манеры рисунка («Поселок») подчеркиваются тем, что при воспроизведении в литографии ему был дан цветовой фон с пробелами. В обоих рисунках надо отметить, как хорошо умеет молодой художник разбираться в пространственных планах и строить их на тональной основе.

Но уже в рисунке «Первая зелень» (Третьяковская галерея) 1883 года можно заметить некоторые новые черты, в которых начали сказываться работа на пленэре, интерес к воздуху и свету. Рисуя той же, в сущности, манерой и так же намечая градации светлого и темного разной степенью нажима карандаша, Левитан самой этой светотенью стремится передать воздух, атмосферу весеннего солнечного дня. Вместе с тем он начинает колористически обогащать рисунок, внося в него то, что он находит в работе красками на натуре. Эту цветность мы ощущаем в сопоставлении серых пятен и глубоких, черных, жирно проведенных линий. Здесь мы видим тот прием рисования деревьев и промежутков между ними сильными и жирными линиями, который так красиво выступает в рисунке «Окраина деревни» (Третьяковская галерея). Очаровательный рисунок «Разлив» 1885 года полон воздуха; несколькими линиями и штрихами переданы прозрачная гладь воды, ее широкий разлив. Левитан сумел здесь использовать саму бумагу, создавая путем умелого расположения пятен ощущение простора неба и воды.

Одновременно со штриховым рисунком мы можем проследить и развитие рисунка линейного, начиная от энергично, несколькими линиями намеченного изображения облаков, леса, рельсов и досок платформы в наброске «Платформа. Приближающийся поезд» 1879 года и от таких контурных набросков, как «Деревня. Ветряная мельница» 1870-х годов или «Склон высокого берега» (оба — Третьяковская галерея) 1880-х годов. Поражает умение буквально несколькими штрихами передать и большое пространство поля, и рощицу, и кустарник в рисунке «Поле» (Третьяковская галерея) 1880-х годов, чрезвычайно тонком и каком-то даже нежном в лиризме самих изобразительных средств. Это рисование живой, беглой, очерчивающей контуры линией с легкой подтушевкой росчерком постепенно становится у Левитана все более мастерским и выразительным. В этой манере выполнены натурные беглые зарисовки уже упоминавшегося не раз альбомчика 1890—1895 годов, представляющие собой изображения видов на Волге, а также во Франции и Италии. Так, чрезвычайно скупыми средствами уверенно выполнен сложный, в сущности, вид в рисунке «Пейзаж на Волге. Жилино близ Кинешмы» (Третьяковская галерея) с его изображением и домиков внизу на первом плане, и стены леса за ними на крутизне берега, и реки, и заречных далей. А как уверенна линия, которой обозначаются хребты гор и их каменистость в рисунке «Горный пейзаж» или поросшая лесом крутизна в рисунке «Ветхие избушки у подножия лесистой горы». Достоин внимания рисунок «Шхуна в заливе» (частное собрание), не входящий в этот альбомчик и датируемый 1896 годом. В нем простейшими линейными средствами переданы не только пространство залива, не только выразительность движения накренившегося набок судна, но и сама прозрачность воды, ее зеркальность и каменистость дальнего берега.

Порой Левитан, делая рисунки в альбомах или на вечерах, придает им нарочито композиционное построение. Тогда создаются такие рисунки, как «Опушка леса» (частное собрание), смотрящийся как некая книжная заставка, и даже подпись художника вплетается в нее столь же орнаментально, как и кустарник на первом плане. При всем пленительном изяществе этого рисунка он в своей «графичности» в общем, не показателен для Левитана. Сделанные художником для самого себя наброски разных композиций на одном листе («Строения у воды. На окраине деревушки. В роще. Пейзаж. Дерево», Третьяковская галерея), эти как бы маленькие эскизы, или, вернее, «проекты» картин, более для него характерны. Они живее и непосредственнее.

Самостоятельные станковые рисунки и в особенности акварели Левитана, как уже говорилось, близки к его живописи, а порой являются ее разновидностью в ином материале. Даже в том случае, если это собственно рисунки, то есть работы в одноцветном материале, как, например, «Серый день. Речка» (частное собрание) 1880-х годов, то выполнены они в «живописной манере», с тональной растушкой и переходами тонов, как в живописи. Для усиления живописности применено процарапывание. Этот прием, как исполнение рисунка на тонированной и мелованной бумаге, вероятно, шли у Левитана от практики его ранних работ для журнальных приложений, где они воспроизводились в технике литографии с подцветкой. Такова, например, работа «Деревенька под снегом» (частное собрание), в которой превосходно использован охристый тон бумаги в сочетании с белой гуашью, изображающий снег, и растушкой, придающей рисунку воздушность. Менее тонко, но эффектно применена техника гуаши на тонированной бумаге в сочетании с жирными линиями карандаша в работе «Пейзаж с луной» (Русский музей) 1880-х годов. Если в некоторых ранних вещах мы еще чувствуем следы традиции А. К. Саврасова и в выборов мотива, и в его трактовке, то в «Деревеньке под снегом», акварелях «Заросший пруд» и «Деревня. Ранняя весна» (1888, частное собрание) перед нами уже сложившаяся левитановская манера. Она очень живописна и соответствует развитой тональной пленэрной живописи Левитана конца 1880 года. Так, превосходно использует он в акварели «Заросший пруд» крупнозернистую бумагу «торшон», чтобы создать живую, динамичную игру цвета и света, наполнить изображение светом и воздухом. Поэтична пасмурная «Деревня. Ранняя весна», также очень свободно и живо написанная. Она проникнута тонким настроением, какой-то грустной задумчивостью. Богатство и сложность ее световых переходов подобны тем, которые мы найдем в это время в подготовительных акварелях к картине «После дождя».

Чудесная акварель «Зима» (Третьяковская галерея) 1895 года непосредственностью передачи состояния зимнего дня, своим живым дыханием, чистотой и цельностью цвета заставляет вспомнить такой шедевр того же года, как «Март». Эта непосредственность передачи природы, «правда видения» с еще большей силой выступают в более поздней работе — «Зимний день» (Музей Татарской АССР, Казань) с ее экспрессивной динамикой мазка и обобщением форм.

Вся тонкая поэтичность левитановского переживания природы, мастерское владение техникой акварели сказываются в таких его шедеврах, как «Туман. Осень» (Русский музей) 1899 года и «Осень» (Третьяковская галерея) 1890-х годов. Очень разные по образам, они равны по своей художественной значимости, по богатству содержания. Тончайшими оттенками рыже-розовых и зеленоватых тонов передает Левитан осеннюю березовую рощу в туманный день. Как нежны, грациозны и лиричны эти тонкие, искривленные стволы, как тают в тумане верхушки деревьев, как пронизан сыростью воздух. Акварель в тонкости своей красочной гаммы очень музыкальна, словно беззвучно ощутимая минорная мелодия осенней тишины. На совсем ином мотиве, на ином эффекте строит Левитан акварель «Осень». Если в первой все было погружено во влажную воздушную среду, если мы как бы сами чувствовали себя в этом скрадывающем звуки, почти физически ощутимом тумане, то здесь, напротив, переданы осенняя прозрачность и ясность пейзажа. Левитан использует для выражения этой «сквозности» мотив тонких оголенных деревьев, сквозь которые мы видим реку и дальний берег. Если в акварели «Туман» воздушная среда непосредственно передавалась, была как бы предметом изображения, то здесь воздух ощущается и благодаря прозрачной сетке деревьев и в облачности неба, и в отражениях на воде. Акварель «Осень» также строится на тончайших цветовых отношениях и принадлежит к числу наиболее «живописных» поздних работ Левитана. Перед нами как бы два варианта решения обобщенного образа природы в живописи, основанной на чисто цветовом построении. В первом случае эта обобщенность дается прямо и непосредственно. Внутреннее единство и цельность картины природы выступают как обобщенность форм и цветовых пятен в широте акварельной живописной манеры. В акварели же «Осень» пейзаж, по сути дела, не менее обобщен, но мы отчетливо видим детали, листочки на деревьях, опавшие листья на первом плане, даже стволы деревьев в роще на дальнем берегу. И эти детали нисколько не мельчат и не разбивают общности пейзажа в целом, а смотрятся как оживляющие его, придающие особую игру и «вибрацию» основным большим плоскостям, на которых построен пейзаж. Первый вариант с его прямой передачей воздушности, с соответствующей мягкостью и округлостью очертаний предметов как бы «смазанностью» форм и широкой манерой работы кистью находит свое продолжение в таких акварелях, как «Ранняя весна» и «Пруд» (обе — частное собрание) 1897 года. Второй вариант со всей отчетливостью вы­ступает в работе «Вечер. Закат» (Третьяковская галерея) 1890-х годов в сочетании пятен заливок сепией с рисунком пером. Вся острая выразительность такого сочетания видна в эскизном рисунке «Закат. Опушка леса» (частное собрание) 1900 года с его поразительной экспрессией образа и изяществом исполнения. В обеих группах акварелей налицо те черты известной декоративности, которые присущи вообще многим поздним работам Левитана. Представляется, что во второй группе при этом менее затрагивается сама трактовка образа, в то время как в первой в обобщении форм присутствует момент стилизации. Особая пленительность акварели «Осень» состоит в том, что здесь зрительная натуральность пейзажа удивительно сочетается с его построенностью и декоративностью. Любопытно в этом отношении изображение в левой части акварели веток не вошедшей в картину ели. Этот срез предмета одновременно и подчеркивает «правду видения» как бы прямо из натуры выкадрированного вида, и фиксирует передний план, совпадающий с плоскостью листа. Недаром ведь и ряд тонкоствольных деревьев расположен несколько по диагонали, так что справа деревца выходят на первый план, поддерживая расположение еловых ветвей. Так, те же самые средства, которые создают пространственность и воздушность пейзажа, помогают его построению на плоскости листа, что так важно именно в рисунке.

Все это особенно бросается в глаза при сопоставлении этой чудесной, до конца реалистической акварели с такой работой, как «У реки» (частное собрание) 1890-х годов (?), в которой черты декоративной стилизованности выступают наиболее явно. Так, мы видим в поздних акварелях Левитана то же сосуществование двух тенденций, как и в его картинах: в одной он, стремясь к обобщенности изображения и повышенной экспрессивной выразительности образа, делает те или иные уступки стилизации, а в другой полностью подчиняет их своей основной реалистической направленности понимания и художественного истолкования природы.

Эти поздние поиски Левитаном обобщенности и выразительности образа, его лаконизма, как и живописная манера, основанная на светописи, отразились в характере и манере поздних рисунков. Левитан и здесь обобщает формы, как мы это видим в рисунках «Деревенька» или «Радуга» (оба — Третьяковская галерея) 1899—1900 годов, в которых изображение леса удивительно похоже в обобщенности своих форм на то, которое мы отмечаем в картине «Летний вечер». Интересен сам мотив этого рисунка, обнаруживающий, как и изображения закатов и лунных ночей в живописи, тягу Левитана в это время к особым эффектам освещения. Наряду с экспрессивностью рисунок становится все более «живописным». Но это уже совсем иная живописность, чем в ранних работах. Она заключается не в штриховке или растушевке, передающих тональные переходы, а в том, что сама линия оказывается похожей на мазок кисти. Левитан рисует сейчас очень мягким карандашом широкими линиями, которые одновременно и очень экспрессивны, и очень живописны. Это та живопись богатейшей разработки цвета в пределах малого количества цветов, колоритность при относительно сдержанной приглушенности, которые присущи таким работам, как «Сумерки», и которые также связаны с поисками высокой меры обобщенности и заостренной выразительности образа. Недаром она свойственна рисункам пером этих лет, как мы это видим в работе «Гумно», о сюжетной и образной близости которой в картине «Сумерки» уже говорилось. Рисунок этот можно сравнить с единственным офортом Левитана «Дорога в лесу», исполненным как раз в это время, в 1899 году. Близость рисунка к офорту позволяет понять, в чем тут дело. Вспомним, что В. А. Серов воспроизвел в офорте свой пейзаж «Октябрь» 1895 года, в котором он решал задачи, сходные с теми, которые ставил Левитан в таких поздних своих пейзажах, как «Сумерки» или «Стога». Пейзаж «Октябрь» с его обобщенностью образа и форм, с такой же обобщенностью колорита органично можно было трактовать в офорте, но для воспроизведения в офорте совсем не подходит пейзаж того же Серова «Заросший пруд» 1888 года. Точно так же перовой рисунок «Гумно» и офорт «Дорога в лесу» Левитана сочетаются в единстве образных и живописных решений с его картинами конца 90-х годов и никак не сочетаются с работами 80-х — первой половины 90-х годов.

Так органично от начала и до конца прослеживается по рисунками акварелям Левитана его большой творческий путь, путь создания новых образов и новых решений картин природы. Мы видели, что эти его произведения, рассмотренные как с точки зрения их связей с картинами и работой над последними, так и с точки зрения их собственного значения, представляют большой интерес и ценность. Освоение этой части художественного наследия Левитана позволяет нам лучше уяснить характер и эволюцию его творчества в целом и доставляет радость непосредственного наслаждения рисунками и акварелями. Они раскрывают нам нечто новое в знакомом творчестве художника и предстают в своей совокупности как некая новая его грань.

«ПЕЙЗАЖ НАСТРОЕНИЯ»

Жил преимущественно в Москве. Работал также в Останкине (1880-1883), в различных местах Московской и Тверской губерний; в Крыму (1886, 1899), на Волге (1887-1890), в Италии, Франции, Швейцарии и Финляндии (1890-е гг.). Художник преодолел условности классицистско-романтического пейзажа, отчасти сохранившиеся и у передвижников. Левитановский «пейзаж настроения», при всей его удивительной натурной достоверности (мастер обычно бережно сохранял исходный мотив, лишь внося в него отдельные коррективы), обрел беспрецедентную психологическую насыщенность, выражая жизнь человеческой души, что вглядывается в природу как средоточие неизъяснимых тайн бытия, которые здесь видны, но невыразимы словами. Важную роль в творчестве художника играют музыкальные, поэтические, философские ассоциации (любимым его учением был пессимизм А. Шопенгауэра), а также его собственная личность — чувственная, влюбчивая, в то же время склонная к приступам черной меланхолии, остро переживающая и собственное нездоровье (он страдал врожденным пороком сердца), и весь драматизм положения евреев в царской России. Поэтому, восприняв новации импрессионизма, он никогда не отдавался чистой, радостной игре света и цвета, пребывая в кругу своих образов, овеянных мировой тоской.

РОССИЯ ЛЕВИТАНА

Уже ранние работы художника порой напоминают маленькие лирические новеллы с открытым концом («Осенний день. Сокольники», 1879). Полного расцвета искусство Левитана как мастера пейзажа-картины, умеющего превратить простой мотив в архетипический образ России, достигает в «Березовой роще» (1885-89). Та же сила ненавязчивого обобщения возвышает произведения «волжского периода» («Вечер на Волге», 1888; «Вечер. Золотой Плес», 1889; «После дождя. Плес», 1889; а также тематически примыкающая к ним картина «Свежий ветер. Волга», 1891-95; все — Третьяковская галерея). Поэтические реминисценции ненавязчиво, без всякой литературщины, придают многим образам — например, картине «У омута» (1892, там же), написанной в основном в имении Берново (ныне Тверская область), связанном с поэмой А. С. Пушкина «Русалка», — особую одухотворенность. Левитан создает классические, непревзойденные образцы «церковного пейзажа», где здания храмов вносят в природу умиротворение («Вечерний звон», 1892, Третьяковская галерея) или, напротив, тревогу, напоминая о бренности всего земного («Над вечным покоем», 1893-1894, там же). Гражданская скорбь сочетается с религиозной в картине «Владимирка» (1892, там же), где на дороге, по которой гнали арестантов в Сибирь, видна лишь (в характерной для мастера манере сводить реальное человеческое присутствие к минимуму, либо вообще к нулю) одинокая фигурка странника близ придорожной иконки.

Жизнеутверждающее обаяние красок в полотнах «Март» (1895, там же) или «Весна — большая вода» (1897, там же) достигает апогея в предельно яркой и звучной картине «Золотая осень» (1895, там же). В последние годы жизни мастер отбирает все более простые мотивы, придавая им — лишь с помощью колорита, без всяких фантазий — подобие будничного чуда. Теперь его особенно влекут мотивы вечера («Летний вечер», 1900, там же), сумерек, лунной ночи. Варьируя тему «стогов сена в лунную ночь», пишет маленькое надкаминное панно с этим сюжетом для дома А. П. Чехова в Ялте (1900). Последняя, неоконченная картина Левитана («Озеро. Русь», 1900, Русский музей) является — наперекор смертельной болезни — едва ли не самым мажорным произведением художника. Оставил также виртуозные образцы акварельной и пастельной живописи.

ЛЕВИТАН И ЧЕХОВ

Многолетняя (с 1885) дружба Левитана с Чеховым породила целый ряд знаменательных параллелей в их творчестве. Отдельные черты личности живописца проступают в чеховской «Попрыгунье» (где отражен роман Левитана с художницей С. П. Кувшинниковой), «Чайке» (где поступок Треплева, застрелившего чайку, воспроизводит аналогичный каприз Левитана-охотника). Художник пишет другу о его пьесе «Чайка» (в 1899): «От нее веет той грустью, которой веет от жизни, когда всматриваешься в нее», — и в этих словах выражается их общее лирико-мистическое чувство природы.

Руководя с 1898 пейзажным классом Московского училища живописи, ваяния и зодчества, проявил себя и как замечательный педагог. В Плесе открыт Дом-музей Левитана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исаак Ильич Левитан выступил как достойный преемник сложившейся демократической традиции в русской пейзажной живописи, развивая преимущественно ту линию национального лирического пейзажа, начало которой положил еще Венецианов и окончательно утвердил в 70-х годах А. К. Саврасов и Ф.А. Васильев. Опираясь на творческие достижения своих предшественников, он обогатил их введением раннее не привлекавших внимание пейзажных мотивов, использованием новых приемов образного воплощения. Природа в его картинах одухотворена сложнейшими эмоциями, сквозь призму которых она воспринимается художником, а затем и зрителем.

Подобно своему современнику и другу А.П. Чехову, Левитан вносит в произведения мечту о прекрасном в жизни.

Искусство Левитана открывает нам новые аспекты не только художественного постижения природы, но и человеческого самосознания, связанные с потребностью противостоять наметившемуся в годы реакции и особенно на рубеже нового века процессу дегуманизации социальной жизни и культуры.