

МАРИНА ПЕТРОВА

## “ПЕВЕЦ ПРОСТОРОВ И СВЕТА...”

*(К 100-летию кончины А. И. Куинджи)*

Архип Иванович КУИНДЖИ по всем статьям был человек оригинальный. Сразу бросалась в глаза необычность его внешнего облика, отличавшегося странным, несоразмерным сочетанием его “прекрасной, благородной головы на очень некрасивом, но крепко сколоченном теле без шеи, с короткими кривыми ногами” (1). Оригинальной была и его речь, растянутая, медлительная, где паузы перемежались с бесчисленными “ну то... это...” (2). А между тем сквозь эту речь, угловатую, в чем-то даже косную, в которой не хватало порой слов для выражения мысли, так и сквозила “страстность и горячность” (3) его натуры. Он был от природы мягким человеком, с нежной душой, способной откликнуться на чужое страдание. И в то же время в нем вдруг пробуждалась бурная энергия, когда речь заходила о его художественных принципах и убеждениях, которые он отстаивал властно, твердо и непримиримо. Будучи уже известным художником, чьи произведения были нарасхват, скопив миллионный капитал, жил он более чем скромно, буквально на 50 коп. в день, но считал: “Это вот так, чтоб денег много было и их дать тем, кто нуждается, кто болен, кто учиться хочет” (4). Ему, родившемуся в семье сапожника, очень рано вкусившему и сиротство, и нищету, пробывавшему и в жизни, и в искусстве без всякой поддержки, были, может быть, больше, чем кому-либо, понятны те жизненные трудности, с которыми сталкивается молодое дарование, и на преодоление которых уходит столько физических и душевных сил. Отсюда это стремление помочь, создать условия для естественного и полноценного развития таланта. Потому, будучи с 1894 г. профессором Академии художеств, он на собственные деньги отправлял сво-



*А. И. Куинджи. Фото. 1905 г.*

их учеников и на курорты, кто слаб здоровьем, и за границу для ознакомления с классическим и современным европейским искусством. Наконец, он вносит в Академию художеств в качестве основного капитала 100 000 руб. “с тем, чтобы проценты с них шли на уплату премий за лучшие ученические работы” (5). И объяснял все это очень просто: “С детства привык, что я сильнее и помогать должен” (6). Вот уж поистине, “где сокровище Ваше, там и сердце Ваше...”.

Ну и, конечно, более чем оригинальным было само его творчество, развивавшееся не на основе полученного системного профессионального образования, а на почве каких-то своих ощущений, интуиции, своего обостренного от природы чувства цвета, способности видеть его малейшие градации, нюансы, которыми будет так богата живопись Куинджи.

В Третьяковской галерее картин этого замечательного художника не так уж много, но зато в свое время каждая из них, появившись на очередной передвижной выставке, сразу становилась событием в художественной жизни обеих столиц. Являясь подлинной жемчужиной галерейного собрания, коллекция произведений Куинджи, созданных в 1870-е – начале 80-х годов, охватывает, за некоторым исключением, ранний период его творчества. Тем не менее она дает достаточное представление о своеобразии творческого пути мастера, его поисках и новациях, его откровениях в искусстве. К слову сказать, периодизация творчества Куинджи достаточно условна и определяется не столько ростом мастерства, его совершенствованием, сколько внешними обстоятельствами, весьма существенно скорректировавшими жизнь художника.

Грек, родившийся в 1842 г. в деревне под Мариуполем, он впитал в себя жаркое дыхание южной природы, богатство ее красок, густых, насыщенных, блистающих в ярких лучах полуденного солнца. И потому не случайно для Куинджи свет – не просто фиксация того или иного времени суток, но – условие бытия цвета. Свет для него – будь то солнечный или даже лунный – своеобразная палитра, на которой только и оживает цвет, выявляя каждый раз богатство, многообразие всё новых своих оттенков, звучности и состояний.

Правда, в Академию художеств, хоть и с третьей попытки, Куинджи все же поступил, но проучился недолго, дойдя лишь до натурального класса. Одна из причин – общее критическое отношение к Академии, которую нещадно ругали на всех перекрестках за ее рутинность, ложноклассические идеалы, ее отрыв от современности и национальной тематики. При этом в общем потоке уничтожающей критики никто не вспомнил о прочной художественной школе, которую давала Академия, к тому же воспитывая в своих питомцах мыслящую личность, почему русское классическое искусство всегда находилось в прямом диалоге со своим временем. А другая причина, не менее существенная, – природа самого Куинджи, его творческая энергия, переполняющая, бьющая через край. Эта мощная стихия не умещалась в академические рамки, не вписывалась в строгий распорядок последовательного, скрупулезного освоения профессиональной грамоты. Недаром современники называли его “гениальным дикарем, не признающим никаких традиций” (7). Получив звание некласного художника – самого низшего, которое давалось всем тем, кто не прошел полного курса обучения и не писал “программу” на медаль, Куинджи покидает Академию. И хотя он как-то сразу, можно сказать, с первых шагов очень громко заявляет о себе как художник, по словам Крамского, “интересный, новый, оригинальный” (8), тем не менее практически все исследователи творчества Куинджи единодушно отмечают, особенно в ранних работах, его слабый рисунок. Но вместе с тем этот серьезный художественный недочет не бросается так прямо в глаза. Его как-то и не замечаешь, подпадая сразу же под необычайное эмоциональное воздействие его живописных образов, в которых одновременно и почти вселенский масштаб, и тонкая поэзия, и возвышенная красота.

Куинджи вступает на самостоятельный творческий путь, когда ему уже под 30, – довольно поздно, по сравнению с Саврасовым, Шишкиным и др., чьи имена в этом возрасте были уже на слуху. И не только потому, что их произведения радовали глаз, а потому, что они принесли с собой новое понимание, новое отношение к пейзажной живописи. Их произведения, пронизанные мыслями, чувствами, состоянием художника, рождались как откровение души. Отсюда эта доверительная интонация русского пейзажа, его исповедальность. Отсюда же заявленная его самоценность как самостоятельного жанра и

потому сознательное отстаивание его права и места в общей иерархии искусств. В связи с этим рубеж 60–70-х годов – крайне важный период в истории становления самого жанра, образный строй которого, рожденный поначалу впечатлением от увиденного, все более и более преобразуется в образ-настроение, а затем и



*На острове Валааме. Х.м.1873. ГТГ*

образ-состояние, обогащенный личными переживаниями самого художника, определяя внутренний масштаб пейзажа-картины. И молодой Куинджи как-то очень быстро проходит эту “науку”, приобщаясь к новейшим достижениям в ней. Даже в самых ранних его полотнах, как, например, “На острове Валааме” (1873, ГТГ), нет присущей начинающим художникам неуверенности и в выборе натуры, и в компоновке, и в колористическом решении. Как опытный художник, он знает, чего он хочет, чего добивается, к какой цели стремится. Более того, здесь уже довольно ощутимо его стремление к передаче глубинности пространства, его огромности, масштабности, что будет столь характерно для зрелого Куинджи. И вместе с тем – внимательное отношение к природе, пристальное всматривание в нее. В отличие от Саврасова, воспевавшего природу в ее переменчивости, или Шишкина, в пейзажных образах которого природа предстала как раз в своем постоянстве, молодой Куинджи, напротив, абсолютно в духе времени еще воспринимает ее как жизнь в борьбе, как извечное противостояние столь разных и столь мощных сил.

Болотная тина приблизилась к берегу и уже наползает на него, стремясь завладеть этим новым обширным жизненным пространством. Но чудом пробившиеся из скальной породы березы отстаивают свое право на жизнь. А на дальнем плане поднялся дремучий, непроходимый лес, вставший сплошной черной стеной во свидетельство той силы, с которой берег отстоял свою независимость от болота, не дал размыться, разорвать скалистый берег, хотя и изъеденный трещинами и разломами. Их сумбурный ритм – как отражение этой борьбы, жертвой которой стала павшая, словно подкошенная, береза. Пастозный и вместе с тем сочный, цветоносный мазок в живописи скальной породы тут же перебивается едва намечаемыми желтыми мазками неброских, скромных цветов, пробившихся в хаотическом ритме, как своеобразная пульсация жизни, борющаяся за самое существование свое. Усугубляя этот беспорядочный ритм, пишет художник болотные заросли, камыши, согнувшиеся под холодным северным ветром, а кое-где сломавшиеся, не выдержав его силы и натиска. Густая мрачная синева неба непроницаемой чернотой отражается в темных водах болота. Казалось бы, обыденный, ничем особо не примечательный мотив, но художник придает ему особый масштаб, в котором обыкновенное, повседневное воспринимается не как простое явление природы, но как ее внутренняя жизнь. В дальнейшем эта жизнь стихий, как главный предмет изображения, и станет отличительной чертой искусства Куинджи.

Вместе с тем в ранних произведениях мастера, созданных в самом начале 1870-х годов – в эпоху процветания критического реализма с его стремлением к социальной заостренности образа, палитра молодого художника еще достаточно сдержанна, порой даже аскетична, а избранные им мотивы – будничные, серые, полные тоски и безысходности. Даже сами названия картин этого периода – “Осенняя распутица” (1870, ГРМ), “Забывтая деревня” (1874, ГТГ), “Чумацкий тракт” (1875, ГТГ), – усиливают эту грустную, печальную ноту повествования. И в этом смысле они довольно органично вписывались в общую критическую направленность искусства того времени. За картину “Осенняя распутица” Академия даже присвоила ее автору в 1872 г. звание классного художника 3-й степени. Правда, в тогдашней прессе она была отмечена исключительно как “самобытная вещь, обнаруживающая большое чу-

тье к явлениям северной природы” (9). Иначе восприняли творчество Куинджи тех лет передвижники, которым был необычайно близок его страдательный пафос. Потому и предоставили молодому художнику в 1874 г. возможность участвовать на выставках Товарищества, на которых Куинджи дебютировал созданной в том же году картиной “Забытая деревня”. В ней, пожалуй, сильнее всего, по сравнению с другими его работами, и выражен этот обличительный дух, которым была пронизана идеология передвижничества.



*Забытая деревня. Х.м. 1874. ГТГ*

Художник пишет по-осеннему пасмурный день, красно-бурую, проржавевшую, словно от истощения землю, глухие, темно-коричневые силуэты покосившихся домов под соломенной, полусгнившей крышей. К одному из них бредет тощая корова и виднеющаяся невдалеке одинокая фигура человека, растворившаяся словно тень в вечернем сумраке. Над нищенской безлюдной деревней зависло затянутое облаками небо, будто впитавшее в себя эту “ржавчину”, исходящую от земли и пропитавшую собой, кажется, и сам воздух, которым дышит эта деревенька, живущая заурывной, безрадостной жизнью. Даже небесная голубизна, засветившаяся было на горизонте, тут же поблекла, подернутая серой пеленой клубящихся облаков, привнося в атмосферу картины ощущение какой-то безнадежности, неизбывности. И эта беспросветность как печать судьбы на неприкаянной, забытой Богом и людьми деревне, потерянной в огромном пространстве жизни. Даже дорога обходит ее стороной, как символ разорвавшейся связи с большим миром, который где-то там, далеко, неизвестно где.

Наряду с другими работами, созданными в эти годы, “Забытая деревня” сыграет свою немаловажную роль в том, что уже через год Куинджи будет принят в Товарищество передвижников.

Как известно, в силу идеологической направленности искусства передвижничества, развернутого к повседневности, реалиям окружающей действительности, бытовизм со всей его откровенной правдой, будничностью, неприглядностью оказывается в центре художественного внимания. Именно поэтому, встречая живой отклик у публики, особенно демократически настроенной, начинает очень быстро набирать силу “жанр” как таковой. И уже вскоре он становится не только, пожалуй, самым популярным среди других направлений в искусстве, но и начинает оказывать на них свое непосредственное влияние. Не стала исключением и пейзажная живопись. Уже в произведениях А. Саврасова, а чуть позже у Шишкина и др. появляются в пейзаже разные по характеру сценки из бытовой жизни. Правда, не будучи главным “действующим лицом” в композиции, они, соподчиненные пейзажу-настроению, тем не менее влияли в известной степени и на стилистику художественного повествования, и на его образный настрой. В конечном итоге именно в эти годы появляется качественно новое явление под названием пейзажно-бытовой жанр, в котором природа и разворачивающееся в ней действие живут как бы в унисон, дополняя друг друга, что, в свою очередь, определялось и художественной задачей, и идейной направленностью самого произведения. Последнее, разумеется, играло решающую роль. В этом смысле картины Куинджи начала 70-х годов не только не выпадали из общей художественной тенденции, но даже обуславливались ею.

И все же социально-ориентированная живопись, сосредоточенная на обличении общественных язв, на серых, тоскливых буднях, сужала жизненные рамки искусства, сдерживала тем самым выход на другие темы, на решение других художественных задач. Монотонность и однообразие жизни с ее убогостью, безрадостностью и царящим в ней злом находило выражение в соответствующем колорите, столь же мрачном и унылом. Такая картина бытия,

протокольная и прозаическая, подавляла присущее искусству эстетическое видение мира, закрывала возможность отражения в поэтических образах красочного многообразия природы, богатства форм ее самопроявления. Иными словами, все более и более начинает ощущаться



*Украинская ночь. Х.м. 1876. ГТГ*

узость рамок народной эстетики, в основе которой исключительно — простота, обыденность и национальность сюжета. Тому в немалой степени способствовало изменение и общественных настроений, вызвавших, как справедливо отмечает Ю. С. Манин, “переориентацию народнического движения, сменившего бунтарские призывы к переустройству общества, на мирное хождение в народ” (10). И то, что еще вчера было столь популярно у публики, столь привлекательно в среде самих передвижников, начинает постепенно выявлять свою ограниченность, почему многие “птенцы гнезда Крамского” пытаются искать себя в других художественных сферах, позволяющих более полно выявить свои возможности, реализовать творческий потенциал.

В 1875–1876 годах появляются, казалось бы, совершенно разные работы Куинджи: “Степь” (Ярославский художественный музей), в которой впервые царит яркий солнечный свет, словно вырвавшийся на волю из беспросветной серой мглы, и “Украинская ночь” (ГТГ), название которой говорит само за себя. День и ночь, свет и тьма — взаимоисключающие мотивы. Между тем именно этими произведениями художник заявлял о направленности своего искусства, главным героем которого отныне станет стихия света, представленного в самых разных своих ипостасях: солнечной, лунной, закатной или даже радужной.

В картине “Украинская ночь” (1876) художник, сохраняя верность реалиям природы, прописывает темной синевой небо. Но и живопись земли также пронизана этой синевой, в которой растворилась зелень деревьев и трав. Укрывая мир ночным покровом, художник наполняет атмосферу картины покоем и тишиной. Но сквозь этот ночной покров земли прорывается освещенная лунным светом дорога, идущая вдоль склона холма. Окаймляя его справа, она бежит дальше, вглубь, но при этом продолжая свое ритмическое восхождение. Тонально соединены с дорогой и белые хатки на его вершине, впитавшие в себя ночные тени, пропущенные сквозь лунный свет, источник которого нам не виден. Лунный свет словно завораживает художника своим действием на цвет, на фактуру, на форму. И хотя свет не конструирует ее, да и в дальнейшем этот аспект будет мало интересовать художника, но уже здесь проявилось какое-то особое внимание к свету, его воздействию на представление об окружающем мире. И в этой картине ему важен свет, который и в ночи не пропадает, но под влиянием которого природа открывается нам наново. Привычное днем, обретает в ночи какую-то свою новую жизнь. Именно это и интересует художника: изменение мира и нашего восприятия его в зависимости от характера светила. В картине “Украинская ночь” какой-то особый тон — мягкий, теплый, своя фактура письма — матовая, бархатистая. И хотя художник сохраняет естественный контраст светлого и темного, но не обостряет его, а как бы сглаживает теплым тоном живопись мазанок. Они в картине — то ли мистические глаза ночи, которыми она всматривается в мир, погруженный в сон, то ли призрачное видение в этом сне. И в этой работе точно так же, как и в предыдущих, присутствует тот масштаб, которым художник будет измерять изображаемый им мир, огромный, бескрайний. Типичный украинский хутор, он точно так же, как забытая деревня, кажется затерявшимся в этом огромном пространстве, выстроенном новым для Куинджи членением планов: не один за другим, но в восходящей ритмике: один над другим. Взгляд недолго задерживается на неширокой реке первого плана, а сразу же перекидывается на ее противоположный берег. Подхваченный здесь высоким камышом, он

и на втором плане продолжает свое движение по восходящей и опирается в хутор, расположенный на самой вершине холма. А третьего плана как бы нет, там – непостижимая глубина, бездна, там – небеса. “Украинская ночь” занимает свое, очень важное место в эволюции творчества художника, выявляя, кроме всего прочего, его потенциальное стремление осваивать пространство не только через постижение его глубины, но и объемности. А в дальнейшем такая выстроенность планов по вертикали позволит художнику привнести в его композиции совершенно иной настрой. По своему характеру он будет гораздо ближе самой природе мировосприятия художника, способствуя ее более точному и более полному выражению.

Уже в этих ранних работах проявилась отличительная особенность искусства Куинджи, его содержательная основа, в которой два начала: земля и небо. Их стихия и определит в конечном счете все тематическое разнообразие его полотен: будь то “Радуги”, озарившие послегрозовое небо, или зимние пейзажи с удивительной игрой света, или его многочисленные “Березовые рощи”, предстающие каждый раз, в зависимости от времени суток, в своем новом световом облачении, или мощные громады Кавказских гор, по-разному днем и ночью выявляющие свою величественную красоту, или вечерние закаты, полыхнувшие на небосклоне. Но независимо от того, про что будут пейзажи зрелого Куинджи, их главные герои: земля и небо уже не будут, как раньше, активно противостоять друг другу. Художника будет интересовать уже не борьба этих мощных стихий, а их взаимовлияние, взаимодействие, в которых развивается жизнь природы как гармоничного, целостного, огромного мироздания. Так изначально заявила о себе особенность поэтических пейзажных образов Куинджи – их монументальность.

В 1878 г. за картины “Вид на о. Валааме”, “Степь”, “Чумацкий тракт” и “Украинская ночь” Академия художеств присудила Куинджи звание классного художника 1-й степени, тем самым признав высокий уровень и его профессионализма, и мастерства. Вместе с тем само присвоение столь высокого звания как бы подытожило ранний период его творчества. Зрелый Куинджи не только развивает идеи, заявленные о себе в начале творческого пути, но и идет дальше. Недаром А. Н. Бенуа назвал его “великим и вечным искателем новых колористических задач” (11). Но сам поиск им “новых колористических задач” все же не был самоцелью, хотя современники порой и упрекали Куинджи в увлечении световыми эффектами, видя в этом даже его “действительное призвание” (12). В отличие от Бенуа, гораздо более проникательным оказался И. Н. Крамской, считавший Куинджи “человеком глубоким, увлекательным... Он всегда идет вглубь, до бесконечности”, – писал он в одном из писем Репину (13).

Много позже, став уже профессором Академии, Куинджи не раз повторял своим ученикам: “Художник есть тот, кто умеет уловить и воссоздать ВНУТРИЕННУЮ, единое, – ту жизнь и тот смысл жизни, которые как бы рассыпаны в частностях, раздроблены в них...” (14). Следовательно, и постижение “внутреннего”, и осмысление его было для Куинджи столь же значимо, как и его художественное воплощение. Именно поэтому для него пейзаж никогда не был портретом с природы, к чему усиленно призывал, в частности, Стасов. Недаром Куинджи не уставал повторять: “Надо уметь выстрадать картину” (15). И хотя он считал, что “вся окружающая действительность, за небольшим исключением, может быть объектом художественного творчества” (16), тем не менее свою задачу пейзажиста понимал не узко, не как протокольное списывание природы, а гораздо шире: и мысль, и образ должны быть выношены, “выстраданы” художником.

В 1879 г. Куинджи создает сразу три полотна: “После дождя”, “Березовая роща” и “Север” (все три – в ГТГ). При всем тематическом и даже стилистическом разнообразии они отличаются все же единым духом миросозерцания.

Картина “После дождя” на первый взгляд воспринимается еще как своего рода отголосок раннего Куинджи с присущим ему тогда несколько романтическим восприятием мира как противоборства стихий. Но это темное, беспроекторное небо, тяжело нависшее над землей, не воспринимается как предвестник надвигающихся каких-то страшных, трагических катаклизмов. Художник сознательно снимает этот присущий романтизму патетический пафос, передавая совершенно конкретное, реальное состояние природы, когда одна грозная волна отошла, а вторая уже здесь, грозя залить эти холмы и

долы новым проливным дождем. Рваные, грязные облака в вихревом потоке наглухо закрыли, кажется, всё небо, погасили большей частью яркую зелень травы, подавили черными тенями заболоченную речку, заросшую тростником. Но проявившиеся светотеневые контрасты интересны художнику уже не как способ обострить атмосферу. И потому сами эти кон-



*После дождя. Х.м. 1879. ГТГ*

трасты здесь уже не самодовлеющи и в этом смысле не первостепенны для художника. И хотя переданное общее состояние природы вызвано скорее надвигающейся грозой, но предпосланное название картины свидетельствует о совершенно иной задаче, которую решает здесь художник. Прорвавшийся сквозь грозовое небо солнечный луч, падающий откуда-то слева, оживил и луг с пасущейся лошадью, и холм с жилыми и хозяйственными постройками. И этот едва пробившийся свет, хоть еще робкий, не яркий, и эта лошадь, что мирно, неторопливо щиплет траву, и посвежевшая после дождя земля, засиявшая чистотой своего обновленного зеленого покрова, приносят в атмосферу картины ощущение покоя и даже тишины, подавляя возникшее было чувство тревоги, обостренное напряженным светотеневым контрастом. “После дождя” – пожалуй, первое произведение Куинджи, где свет наделяется силой, способной противостоять тьме, что и приподнимает образ над обыденностью, будничной повседневностью, тем самым выявляя позитивное, жизнеутверждающее начало искусства художника. Вместе с тем этот мало примечательный вид, в котором и глазу зацепиться-то не за что, оказался способным вместить в себя масштаб мировидения Куинджи, для которого бытие природы – в ее постоянном обновлении, движении, развитии, что и составляет “смысл жизни”. Отсюда этот обостренный интерес к свету. Не к световым эффектам с их декоративностью, а именно к свету, под воздействием которого раскрывается красота и богатство красок в природе, их цветоносность. Жизнь цвета в свете начинает занимать Куинджи больше всего, определив в конечном итоге отличительную особенность его искусства.

Одно из самых известных полотен Куинджи – “Березовая роща”. Но к окончательному варианту художник пришел не сразу, постепенно освобождаясь от дробности, детализации, нарочитой цветовой насыщенности, рельефности пастозного письма. Умеряя свой живописный темперамент, художник постепенно отходит от первоначального замысла, порожденного впечатлением от поразившего его вида, в котором солнце как бы забавляется игрой света: то ослабляя, то обостряя контрасты, то растворяя в его сильном потоке цвет, меняя привычную окраску деревьев, неожиданно обретающих в тени



*Березовая роща. Х.м. 1879. ГТГ*

красно-коричневый оттенок. В окончательном варианте уже нет безудержного порыва фантазии в колористических построениях. Его композиция становится собраннее, письмо – строже, обобщеннее. Но при всем том сохраняется то главное, что объединяет самую картину и предшествующие ей эскизы и этюды – пря-

мая и нескрываема зависимость цвета от потока солнечного света, теплого, яркого, в котором и сам цвет начинает выявлять свою светоносность. Если в эскизах Куинджи сосредоточен на выявлении материальности березовых стволов, их объемов, которые лепит сочным, фактурным мазком, то в самой картине использует уже несколько иной живописный прием. Солнце бликами прошло по деревьям и засветилось на них. При этом ярким до остроты светом, очищенным до белизны, художник то сплошной линией, то как бы “пунктиром” очерчивает силуэты берез, не смущаясь явным разрушением при таком освещении их объемов, низведенных до плоскостного построения. Полученный эффект показался очень интересным. Открытый неожиданно принцип сочетания объема и плоскости стал даже основой построения всей композиции.

И стволы берез, и стена леса – словно аппликации, которыми художник членит пространство, вызывая ассоциации с кулисным оформлением сцены. А на переднем плане, как на авансцене, – хоровод берез, очерченных солнечными бликами. Просвечивая сквозь ажур листвы, солнце засияло яркой зеленью травы на поляне. А по контрасту с ним в водах лесного ручейка, подернутого тиной, отражается не голубое небо, а темень ставшего стеной лесного массива. Свету в картине вообще отдана главная роль, под действием которого цвет то высветляется и даже горит, то теряет свою насыщенность, естественную окраску. И всё это “светопредставление” как бы пронизано мыслью художника о том, что цвета в чистом виде нет. О том, каков он на самом деле, неизвестно, так как оживает он, а главное, преобразуется и существует только в зависимости от света. И как бы в доказательство разводит зеленый на полюса: от светлого, сочного до темного, доведенного почти до черноты. Эта светопис и интересует, занимает здесь художника, выступая главным организатором развернутого на холсте природного действия. А художник, как режиссер, создает разные мизансцены в жизни природы, творит их состояние: то радостное, ликующее, то таинственное, хранящее в себе что-то сокровенное. Вместе с тем они как мгновение, схваченное художником. Это – еще не импрессионистическое видение природы, но его предтеча. Вместе с тем это – дальнейшее развитие характерного, в частности, для Саврасова восприятия природы как чего-то переменчивого, непостоянного. Но если у Саврасова эта переменчивость определялась действием стихий, как, например, гроза, которая нагрянет и пройдет, то у Куинджи ее происхождение определяется в данном случае светом, который лишает природу застылости, однообразия, но привносит движение внутри цвета, привносит жизнь. Именно она и поразила тогда современников, которые поначалу не могли объяснить самим себе в чем сила притягательности картины и даже упрекали Куинджи в чрезмерном увлечении световыми эффектами. Много позже Репин писал по этому поводу: “Все тонкие эстетические упреки Куинджи в бестактности: брать такие резкие моменты в природе, от которых больно глазам. Но никто не думал о своих глазах – смотрели, не сморгнув: не оторвать бывало” (17).

Примечателен в картине избранный художником принцип организации ее пространства, в основе которого не противостояние, не откровенная борьба, а чисто структурное преодоление плоскостного освоения пространства объемом, горизонтального ритма – вертикальным. Эти структурные изменения развиваются не постепенно, а начинаются сразу: с формата картины, вытянутого по горизонтали, которой вторит выдвинувшийся почти до половины холста лесной массив слева и справа, оставляя посередине просвет для ручейка. Подчеркивая горизонталь плотными тенями, распластавшимися на первом плане, Куинджи, в пандан к ним, пишет и темную гладь воды, трактованную не объемно, а так же, как и тени, плоскостно. Но при этом перспектива ручейка, устремляя вдаль наш взгляд, стелющийся по земле, выявляет глубину пространства, постепенно подавляя приоритет плоскости. Тому в не малой степени способствует и диагональная постановка берез по обеим сторонам ручья. Подхваченные его перспективой обе диагонали также оказываются вовлеченными в освоение трехмерности пространства, придавая одновременно всей композиции внешне сокрытое, нарождающееся изнутри движение. Эта внутренняя динамика, ненарочитая, почти незаметная, не только лишает фронтальную композицию внешней статичности, но и помогает преодолевать чисто плоскостную организацию пространства.

Выявляя объем через плоскость, художник для поддержания найденного



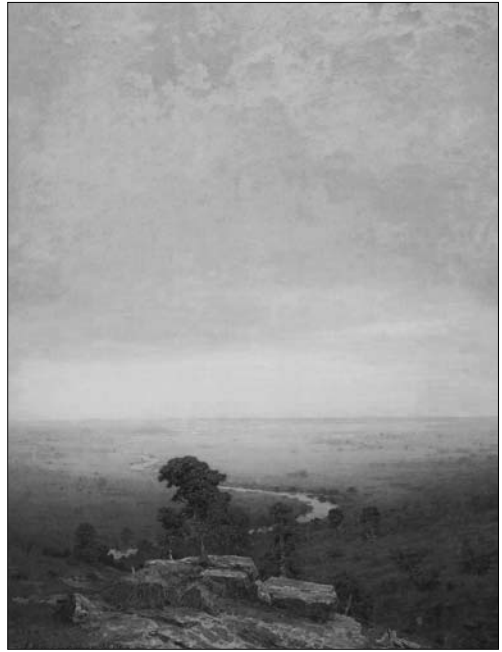
решения активно вводит ритм вертикалей. Но ему важно не просто графически перекрыть горизонталь, а задать этому ритму определенный вектор: не вглубь, а ввысь. И начинает он свое восхождение проложенными вдоль берега ручья темными линиями зарослей камыша, мелко прописанных в учащенном, суетном ритме. Но стоящие здесь же березы, крупные и стройные, старые и молодые, прямые и чуть склоненные, не столько вкоренившиеся в землю, сколько возвышающиеся над нею, разрежают, снимают эту хаотичность ритма, придавая ему спокойную размеренность и даже некую торжественность. Зазвучавшую новую, возвышенную ноту подхватывают, унося к небу, роскошные зеленые кроны березовой рощи, поднявшейся невдалеке.

Эта высокая нота повела за собой и череду планов, в которой темный сменяет светлый, затем опять темный и вновь светлый. Идя при этом не один за другим, но поднимаясь один над другим, они сохраняют и удерживают ритмику восхождения. Постепенно именно она становится доминирующей в картине, вовлекая в свое движение и наш взгляд, устремляющийся к небесам. Взгляд, преисполненный восторга и упоения той красотой, что открыл нам художник в простом, ничем особо не примечательном пейзаже, но пронизанном жизнерадостным мироощущением художника, для которого эта картина как признание в любви к природе, к миру, к самой жизни.

Для Куинджи «Березовая роща» стала первым откровением его души и потому надолго оставила свой след в его художественном сознании. На протяжении последующих 30 лет мастер не раз и не два будет возвращаться к этой теме. Правда, чаще всего это будут небольшие, камерные работы, скорее даже этюды, в которых варьируется по сути один и тот же мотив – уголок леса или в солнечных бликах, или в лучах вечернего заката, или в ночной мгле, в которой крохотным огоньком таинственно зависла луна. Много позже, уже в 1901 г., Куинджи почти повторит свой первоначальный вариант, правда, в вертикальном формате (Национальный художественный музей Республики Беларусь. Минск). Но там, равно как и в этюдах, не будет той внутренней монументальности, той широты дыхания, что отличает «Березовую рощу» 1879 г.

Этот год был вообще очень плодотворным для мастера. Дело, разумеется, не в количестве созданных им работ, но прежде всего в их качественной новизне. И картина «Север» не только не выпадает из этого ряда, но существенно его дополняет. Именно здесь изначально присущая искусству Куинджи масштабность пластического образа перешла как бы в новую свою стадию, обрела новую истинность, которой еще не знало отечественное искусство.

В этой картине примечательна прежде всего сама интерпретация пейзажа, увиденного с вершины скалы. Открывшееся глазу огромное, без конца и края, пространство представлено во всем своеобразии северной природы с ее скудной растительностью, редкими деревьями, прорастающими прямо сквозь камни, мелким кустарником, извилистой рекой, убегающей вдаль, зелеными просторами, окутанными прозрачной дымкой летнего дня, в котором так мало солнца и тепла. Но даже в этих условиях природа не утрачивает своей естественной красоты, в которой нет экзотики, нет вычурности и эффектности, но есть сдержанность, скромность, простота. И как бы вторя этой негромкой тональности, наделяет художник колорит картины мягким, плавным сочетанием зеленого и сиреневого, низводя их по мере сближения до бледно-голубого, растворенного в нежной дымке там, на самом горизонте. Прозрачная, тонко прописанная дымка словно столп света падает на землю,



*Север. Х.м. 1879. ГТГ*

прорвав плену клубящихся облаков. Она вбирает, впитывает в себя зелень земли, смягчает очертания редкого кустарника, снимает зеркальный блеск водной глади. Этим же светом художник тонально собирает цвета, согрвая их теплом своего сердца, своей любви к природе, преклонением перед ее силой и размахом. И атмосфера картины наполняется какой-то неожиданной, непонятно откуда взявшейся величавостью, торжественностью повествования, в котором небо, занимающее 2/3 холста, и земля выступают его главными героями. Выступают не в противоборстве, не в противопоставлении, но в каком-то космическом единении, неотъемлемости, сопричастности друг другу, рождая грандиозный образ, исполненный доселе невиданного – планетарного, вселенского масштаба.

Наконец, есть еще одно важное обстоятельство, определившее значимость этой картины для самого Куинджи. Раскрыв пейзажную панораму, но организованную в восходящем ритме, при приподнятой точке зрения, художник добивается того, что будет отличать его лучшие работы. Поначалу характерное для него чувственное восприятие природы впервые сменяется ее созерцательностью, свидетельствуя о явном подъеме искусства Куинджи. Вообще созерцательность – в самой природе русского человека, его национальной стихии. Именно в ней находило свое наиболее полное выражение русское сердце, русская душа. Впервые это национальное своеобразие получило свое отображение в искусстве Венецианова. Но в его крестьянских образах, в его пейзажах созерцательность предстает уже не только как стихийное проявление ментальности народа, но прежде всего как особое, ОДУХОТВОРЕННОЕ состояние его души. Состояние, которое зарождается только в симфонии, только в единении человека и Бога, открывающего духовные очи, которыми созерцается окружающий мир как Божье творение. И потому она – наивысшая ступень лестницы, т. е. духовного восхождения человека. И не удивительно, что к ней так будут стремиться вообще русские художники, независимо от того, в каком жанре они работают. Но именно в пейзаже созерцательность раскрывается не опосредованно, а прямо, выявляя свою духовную высоту. Это то, к чему будут так стремиться и Саврасов, и Шишкин, и Васильев, и другие. Не всегда и не каждому удавалось достичь заветной цели, наивысшей точки творческого взлета, но стремиться к ней они будут все. И Куинджи – не исключение, поскольку все эти художники на подсознании, интуитивно понимали, что пейзажная живопись – это не только портрет природы и не только эмоциональный отклик художника на родные просторы. Пейзаж – это прежде всего сама душа народа, его дух, его мирозерцание, что и придает ему, как жанру, характер национального. Духовная созерцательность русского пейзажа и определяет его принципиальное отличие от своего европейского аналога, несмотря на внешнюю – стилистическую и формальную – близость.

“Глубокомысленный грек”, как называл Куинджи Крамской, родился и вырос на русской земле, жил и мыслил как православный человек и уже одним этим оказался приобщенным к тем духовным корням, тем живительным сокам, что питали и русскую душу, и русскую мысль. “Предки мои греки, – свидетельствовал о своем происхождении Куинджи, – которые еще при императрице Екатерине переселились с южного берега Крыма и основали г. Мариуполь и 24 деревни. Я – русский” (18). И потому его выход на отображение созерцательного мирозидения является вполне естественным и даже органичным. В созданных художником в этот период произведений, начиная с самых ранних, никогда не было дробности, акцентирования частных. Напротив, их отличали в большей или меньшей степени и обобщенность, и масштабность воссоздаваемого им пространства, и постоянный прорыв в его глубину, и внутренняя монументальность образа. Но все это были лишь подступы, точнее, накопление той творческой энергии, что и позволила ему по-особому увидеть мир, не обозревая его ширь, не рассматривая его пристальным взглядом, но созерцая его внутренним оком, душой, воспарившей к небесам. Впервые это произошло в том же 1879 г. в картине “Север”.

И эта созерцательность, и этот планетарный масштаб будут отличать в дальнейшем композицию Куинджи, даже если они небольшие и полуэпюдного характера, как, скажем, “Пейзаж” 1890–1900-х годов (ГТГ) с его внешней простотой и незамысловатостью.

Легкий, еле уловимый оттенок голубого в живописи неба проникает, на-

чиная от самого горизонта, в живопись зеленого покрова земли, от которой исходит мягкая дымка утренних испарений. Благодаря возникшей тонкой колористической связке, обусловленной этим сугубо естественным явлением, земля и небо как бы соединяются в гармонии мироздания. Даже в



*Пейзаж. Х.м. 1890–1895. ГТТ*

малом Куинджи умеет почувствовать и передать огромность этого мира, его необъятность и бесконечность. Фронтально решенная композиция не утрачивает своей масштабности, а заключенное в ней пространство, как бы выхваченное из общей панорамы, продолжает существовать, длиться, выходя далеко за пределы самой картины. Это одна из отличительных особенностей искусства мастера, который выстраивает композицию так, чтобы она и воспринималась зрителем как часть целого. Вот эту целостность огромного окружающего нас мира и подчеркивает всегда художник, независимо от избранного мотива и даже характера освещения.

Да и сам этот характер освещения, как мы уже отмечали, никогда не был для Куинджи исключительно самоцелью. Его интересовали не световые эффекты как таковые, а жизнь света, его воздействие на окружающий мир, который меняется в нашем восприятии в зависимости и от силы света, и от времени суток. Мир, преображенный светом, – вот по сути главный объект художественного внимания Куинджи. Но современники не сразу поняли, про что было искусство этого мастера, полагая, что “передача световых эффектов” и составляет его “действительное призвание” (19). А самого Куинджи называли даже “специальным изобразителем световых эффектов в природе” (20). Эту мысль подхватил и известный художник и педагог П. П. Чистяков, доведя ее до логического конца: “Эффект хотя и сильно действует на публику, но зато скоро и надоедает...” (21). Полагая, что Куинджи стремится лишь удивить публику, Чистяков вынес свой критический вердикт: “Искусство, которое удивляет, при всей своей удивительности недолговечно” (22). Пожалуй, первый, кто почувствовал эту поразительную новизну Куинджи, был Крамской. Хотя и он не мог объяснить ее самому себе, но, не отвергая ее с порога, осторожно заметил: “Что-то в его принципах о колорите есть для меня совершенно недоступное; быть может, это совершенно новый живописный принцип, быть может, эти краски суть наиболее верные, с научной точки зрения...” (23). Лишь спустя много лет в профессиональных кругах пришло, наконец, понимание тех “световых эффектов”, что некогда были преданы анафеме. “Иллюзия света была его Богом, – писал в своей книге “Далекое близкое” И. Репин, – и не было художника равного ему в достижении этого чуда живописи” (24). А художник, ничуть не смущаясь критикой в свой адрес, продолжал идти дальше, возделывая художественную целину, расширяя горизонты отечественной пейзажной живописи.

Не успела тогдашняя публика пережить изумление от “Березовой рощи”, как Куинджи преподнес ей новое потрясение, открыв выставку всего одной картины “Лунная ночь на Днепре” (1880, ГРМ). Все так и стремились заглянуть за подрамник: нет ли там специальной подсветки, настолько поразила всех необычайно точная в своей естественности и правдивости иллюзия лунного света. “Что это такое? Картина или действительность? – как бы от имени изумленной публики вопрошал тогда Я. Полонский. – В золотой раме или в открытое окно видели мы этот месяц, эти облака, эту темную даль, эти “дрожащие” огни печальных деревень и эти переливы света, это серебристое отражение месяца в струях Днепра, огибающего даль, эту поэтическую, тихую, величавую ночь” (25). “Это было целое откровение”, – признавался тогда же В. В. Стасов (26).

В собрании Третьяковской галереи представлено авторское повторение

этой картины, созданное двумя годами позже по просьбе П. М. Третьякова. Великий собиратель был просто вынужден просить автора о повторении, поскольку “Лунная ночь на Днепре”, приобретенная вел. кн. Константином, сопровождала его в длительном морском путешествии. Таким образом,



*Лунная ночь на Днепре. Х.м. 1880. ГТГ*

изъятая из художественного обихода картина, имевшая грандиозный успех, перестала быть доступной публике. И для того, чтобы вернуть ее в общую панораму русского искусства, открытую и зрителям, и сообществу художников, Павел Михайлович и обратился к Куинджи с такой просьбой. Обычно при повторе даже самим авторам не всегда удается сохранить тот душевный настрой, ту взволнованность чувств и переживаний, из которых рождался первоначальный вариант. “Ночь на Днепре” из собрания ГТГ – счастливое исключение. Правда, незначительные отличия все же есть. Галерейный вариант более лаконичен, и асфальта в красках уже нет, что и придало картине большую воздушность по сравнению с оригиналом. Но никаких корректив ни в общий замысел, ни в композиционное, ни в колористическое решение автор не внес. В этом смысле она – полное повторение художественных идей, воплощенных в картине 1880 г., и в хронологическом ряду принадлежит именно данному времени. Эта справка имеет отнюдь не протокольное значение. Она очень важна для выявления не спонтанного, а последовательного развития искусства мастера.

В ночной мгле еле видимы лишь слегка освещенные лунным светом дороги, тропы и тропинки, что ведут к хутору, а от него к реке, что величаво несет свои воды. Диск луны, прорвавшийся сквозь густое, почти пастозное письмо облаков, затянувших небо, освещает все это открытое ночное пространство глухим, мягким светом. И широкий Днепр, утратив свою голубизну, обретает в ночи, теплой, бархатной, странный зеленоватый отлив. Прописанный лессировочно, вплоть до маленьких, крошечных мазочков, он все время меняет свою насыщенность. По мере удаления от прямого попадания лунного света возникают все новые оттенки, отмеченные неприметной на первый взгляд синевой. Ночь не уничтожила природные цвета, но погасила их звучность, заглушила их сочность. И белые мазанки на первом плане, утратив свою белизну, обрели какой-то новый, рожденный лунным светом, призрачный цвет. А красные цветы, с которых начинается этот пейзаж, лишь при самом приближенном рассмотрении открывают свой подлинный цвет. На расстоянии он сливается, растворяясь в ночной темени, накрывшей это необъятное пространство, без конца и края. Фрагмент бесконечного мира – излюбленный прием Куинджи, порожденный умением изобразить его как неотъемлемую часть общего и вместе с тем сохранить его масштаб.

При этом в живописи картины черного цвета не так уж много, а создается ощущение ночной мглы благодаря тому, что художник берет цвета в нижних регистрах. Отсюда эта их единая тональность. И потому даже сам диск луны, обретая особую светоносность от контрастного сопоставления с чернотой ночи, не выпадает из общей тональности картины, но как бы организует все это живописное поле, собирая его, пронизывая собой всю живопись холста, определяя и глубину ночи, и жизнь самой этой ночной мглы. При этом художник не акцентирует, а снимает остроту контраста, и поэтому луна хоть и является собой главное лицо в этом ночном действе, но она не доминирует, не подавляет собой общий колорит. Даже напротив, придает ему удивительную органичность, а всему пейзажу ощущение гармонии земли и неба. И потому сам пейзаж воспринимается не констатацией природы, увиденной в ночное время, но царством ночи: глубокой, теплой, густой, насыщенной. И в этой картине художник точно так же, как и в “Березовой роще”, раскрывает жизнь

света. С той лишь разницей, что там это – Солнце, свет дня, а здесь – Луна, ее особый, завораживающий свет. И если там раскрывается богатство цвета, который или оживает в солнечных лучах, или растворяется в тенях, то здесь цвет как бы засыпает. Скрадывая свою насыщенность, он вместе с тем как бы обретает свою новую ипостась, в которой больше намека на цвет и даже



*Дарьяльское ущелье. Лунная ночь. Х.м. 1890–1895. ГТГ*

некой призрачности его. Художник не размывает цвет, не подавляет его, а дает ему как бы новую жизнь, словно потустороннюю. Это новый мир, мир теней, недосказанностей. Словом, мир ночи. Стихия ночи. И именно как стихия она захватывает художника, которому она интересна в самых разных своих проявлениях. И этот интерес со временем не только не ослабевает, но даже усилится, способствуя выявлению огромного художественного потенциала мастера, о чем свидетельствуют находящиеся в разных музеях страны произведения, появившиеся у него много позже: “Лунная ночь” (1890), “Сумерки” (1890–1895), “Ночное” (1905–1908). В этом же ряду и ночные горные пейзажи из его “Кавказской серии”. Созданная на рубеже XIX–XX веков, она станет мощным гимном природе, ее величю и совершенству. Именно здесь планетарность мировидения, заявленная еще в его “Севере”, проявится с особой силой (“Эльбрус”. Этюд, 1898–1908; “Эльбрус. Лунная ночь”. Этюд, 1890–1895).

В собрании Третьяковской галереи находится, в частности, одна из лучших картин этого цикла “Дарьяльское ущелье. Лунная ночь” (1890–1895). Художник пишет могучие горы подчеркнуто фактурно, материально, весомо.

Лунный свет, прошедший по крутым горным склонам, заблиставший особым блеском на зеркальной поверхности горного озера, привносит собой некую таинственность в атмосферу этого пейзажа, придавая ему какой-то новый, необычный, сокрытый днем колорит. Горные массивы наплывают, надвигаются, тесня друг друга, создавая ощущение неведомой, непостижимой ночной жизни гор, когда они воспринимаются особенно могучими. Их массивный рельеф, скалистую фактуру, леса, словно укутавшие горные склоны, художник погружает в глубокие тени, в которых прячется, таится какая-то неведомая жизнь. И даже, кажется, сама луна пасует перед этими тенями, подавившими собой яркость небольшого костерка на дальнем берегу. В них утопают и красные цветы, и даже камни, разбросанные на первом плане. Но при всем том в этом величественном природном строении нет хаоса, нет противостояния. Напротив, все здесь находится во взаимодействии, как части одного целого. А небо – не черное и не синее, а словно, поменявшись с водой, обрело цвет морской волны, и лунный свет связывает их в единое, неразрывное целое. Небо, горы, земля, вода – не дополняют здесь друг друга, а кажутся нераздельными, выступая взаимосвязанными стихиями природы, передавая масштаб мироздания, огромного, могучего, величественного.

И наконец, последняя картина из Третьяковского собрания – “Днепр утром”. Созданная в 1881 г., она вобрала в себя все то мастерство, те достижения, которыми было отмечено к тому времени творчество мастера. Его особенность, кроме всего прочего, определялась еще и тем, что, идя своим путем в искусстве, Куинджи “непрестанно вырастал из рамок господствующей реалистической эстетики” (27). Его “религиозная душа” (28) протестовала против чисто мирского восприятия жизни, не позволяла ему цепляться, держаться за землю. Она же и продиктовала ему восходящую ритмику в его ком-

позициях, как подспорье для его взлета. “Он ведь... всю жизнь фактически “летал” — в своем творчестве — над просторами земными, по необозримым просторам небесным, которые передавал с такой любовью и мастерством” (29), — писал о художнике один из первых исследователей его творчества М. П. Неведомский. Отсюда это преобла-



*Днепр утром. Х.м. 1881. ГТГ*

дание “небесных просторов” в его картинах, этот взгляд с небес и на “просторы земные”, которые не просто обозреваются художником. Они им созерцаются. Отсюда это своеобразие, этот эпический размах его полотен, но и та особая атмосфера, царящая в них, — яркая, волшебная.

“Утро на Днестре” — еще один вдохновенный взлет Куинджи: его мастерства, его души. Тонким, возвышенным слогом ведет он рассказ о том мгновении в жизни природы, которое еще не произошло, но должно вот-вот произойти — ее пробуждении. Художник увидел, почувствовал это переходное состояние природы, представшей на полотне в блеклых тонах, потухших, скрывающих свой подлинный цвет, но который откроется, заиграет всеми цветами радуги, как только небосвод озарится, засияет первыми лучами солнца. Пред его посланником — светом, исходящим от самого горизонта, уже отступили ночные тени, но природа еще не облачилась в свой наряд, по-летнему яркий, красочный, благоуханный. Это предчувствие, ожидание великого чуда — пробуждения природы — Куинджи передает с присущим ему художественным тактом, выстраивая колористическую композицию в восходящем ритме. Не быстром, медленном, почти незаметном. Отчетливо прописанная зелень на первом плане постепенно, по мере удаления, высветляется, тонально сближаясь с белыми, подсвеченными легкой желтизной головками полевых цветов на втором плане. Но его общий светло-охристый тон при ближайшем рассмотрении оказывается соткан из самых разных, лишь точно намеченных цветов. В художественной образности картины он как хранитель и вместе с тем предвестник того многообразия красочного разнотравья, которым расцветет, заиграет под живительным солнечным светом этот высокий берег Днестра. А затем почти незаметный переход на дальних планах к нежно-сиреневому тону, которым художник тонко прописывает утренние тени, залегающие на земле. И хотя солнце еще не взошло, но ночь уже отступила, и потому тени уже не густые, не плотные, а мягкие, ослабленные. Поэтому нет резких контрастов, тон светлый, но не теплый, а словно пронизанный легкой утренней прохладой. Очертания трав и цветов, по мере их перспективного удаления, все более сглаживаются, растворенные в утренней дымке. Накрывшая землю, она растворилась в себе не только зеркальное свечение водной глади, но и небольшой кораблик, тихо плывущий в этом мареве летнего утра. Течение реки, тихое, размеренное, выявляется тончайшей прописью просветленной голубизны мягких волн. Лишь слегка намеченные художником, они как бы слегка подхватывают, лениво подгоняют друг друга. Движение реки, поначалу неприглядное, художник затем усиливает резкими угловатыми изгибами речного русла, зигзагом уходящего вдаль и теряющегося там, на самом горизонте, сливаясь с небом, царящим в этом бескрайнем просторе. Художник наполняет его той великой тишиной, что водворяется в мире в преддверии нового дня, оживления, обновления природы. Это как шестой день творения, когда все замерло в ожидании той жизни, которую Господь преобразил, одухотворил землю. И эта одинокая птица, что парит над пространством, что не охватить ни взглядом, ни мыслью, словно тот самый Святой Дух, от которого и новый свет, и новая жизнь, и Божья благодать.

К сожалению, эта картина осталась, на мой взгляд, недооцененной. От нее ждали импрессионистических откровений Куинджи. Ждали, что он, так близко подошедший в своих прежних работах к созданию свето-воздушной среды, наконец-то соединит цвет, свет и воздух. А для его “религиозной души” было гораздо важнее создать не просто вдохновенный, но одухотворенный образ окружающего мира. Именно здесь, в этой картине, свершилось то, к чему он так стремился все время. Отсюда это своеобразие, эта особенность мировидения в его вселенском масштабе. Отсюда же созданные уже на рубеже веков горящие закаты, полыхающие словно очистительным огнем. Отсюда же присущая в большей мере ночным пейзажам Куинджи какая-то особая, возвышенная, молитвенная тишина, к которой так тянулась его “религиозная душа”. И неудивительно, что Куинджи, пейзажист и по творчеству, и по самой созерцательной природе своего мировосприятия, “певец просторов и света...” (30), как называли его современники, человек, отличавшийся бескорыстной, поистине христианской добротой, любовью к людям, несмотря “ни на какое лицо”, говоря словами апостола Павла, художник с его религиозным отношением к своему искусству как служению не мог не прийти к теме Христа. Уже в конце жизни он пишет картину “Христос в Гефсиманском саду” (1901). И хотя она находится в собрании Алушкинского музея, но не упомянуть о ней нельзя, даже при том, что подобного рода композиции не характерны для Куинджи. Лишь в самом начале в его пейзажах появляются люди, а впоследствии, впрочем, так же, как и Шишкин, он будет писать только самую природу в чистом виде, без присутствия в ней человека. Потому появление такой картины несколько неожиданно и вместе с тем вполне естественно и даже закономерно. Рожденная потребностью души, она — как откровение его не замиравшей никогда духовной жизни, что своим покровом осеняла творчество этого замечательного художника, поэта, творца.

С 1882 г. Куинджи закрывает доступ в свою мастерскую для всех, кроме жены, и новых произведений никому не показывает и не продает, живя на деньги, вырученные от продажи недвижимости. Успешный художник, заставивший с самого начала громко говорить о себе, привлекая сразу внимание и публики, и своих собратьев по цеху, Куинджи порывает с Товариществом передвижных выставок и уходит в затвор, длившийся долгих 30 лет, до самой его смерти.

Поводом к такому демаршу послужила бесцеремонная статья М. К. Клодта, который в непристойных выражениях обвинял художника чуть ли не во всех смертных грехах: и в отсутствии профессионализма, и в странной, непонятной манере письма и т. д. И здесь же с бахвальством и высокомерием выражал готовность поучить недоучку-Куинджи, как надо правильно писать пейзажи. Примечательно, что, например, Шишкин и по своему мироощущению, и по характеру своего искусства, его направленности принципиально отличался от Куинджи, тем не менее высоко ценил его талант. А Клодт и вместе с ним, менее даровитые, судя по всему, испугались “отрицавшего и затмевавшего их, — по признанию современника, — нового явления” (31), каким было искусство Куинджи. Но в защиту его выступил тогда только один Н. А. Ярошенко. В своем письме к Клодту он обнажил главную причину нападков — элементарную зависть к “художнику, обладающему гораздо более свежим и сильным талантом” (32). Все остальные коллеги по цеху промолчали. Официально никак не отреагировало и само Товарищество, что и послужило причиной выхода из него А. Куинджи, хотя со многими передвижниками у него продолжали оставаться хорошие, дружеские отношения.

Так исторически сложилось, что почти все произведения “затворнического” периода попали в Государственный Русский музей. В Третьяковской галерее этот период представлен лишь созданными уже в 90-е годы этюдом “Эльбрус. Лунная ночь” и двумя картинами: “Пейзаж” и “Дарьяльское ущелье. Лунная ночь”, о которых мы уже говорили. Разумеется, эти работы не позволяют судить о широте тематического охвата, характерного для позднего Куинджи, равно как и о самом его творчестве в эти годы, но они все-таки свидетельствуют прежде всего о внутренней связи, о дальнейшем развитии тех художественных идей, что зародились у него прежде, в период становления, обретения себя. И хотя продолжался он недолго — всего 11 лет, но даже этого времени хватило Куинджи, чтобы состояться и как человеку, и как художнику и создать свои лучшие произведения. Всего 11 лет, но как много

он успел сказать за такой короткий срок, как много успел открыть, как много нового он привнес в русскую пейзажную живопись, раздвинув ее горизонты, открыв новые возможности, новые грани, новые пути ее развития.

#### **ПРИМЕЧАНИЯ:**

1. Ростиславов А. Куинджи. СПб., 1914, с. 1.
2. Там же.
3. Там же.
4. ОР ГТГ, ф. 35, е. х. 9.
5. Там же.
6. Неведомский М. П. и Репин И. Е. Архип Иванович Куинджи. Ростов/Дон, 1997, с. 13.
7. ОР ГТГ, ф. 35, е. х. 9.
8. Крамской И. Н. Письма. Т. 1, М., 1937, с. 241.
9. Цит. по кн. М. П. Неведомского и И. Е. Репина. Архип Иванович Куинджи. с. 23.
10. Манин В. С. Архип Иванович Куинджи. М., 2001, с. 12.
11. Неведомский М. П. Указ. соч., с. 246.
12. "Московские ведомости", 1882, № 213, август.
13. Крамской И. Н. Переписка в 2-х томах. Т. 2. М., 1954, с. 274.
14. Неведомский М. П. Указ. соч., с. 238.
15. Там же, с. 219.
16. Там же, с. 220.
17. Репин И. Е. Далекое близкое. М., 1960, с. 330.
18. "Мир искусства". Хроника. 1904, № 3, с. 73.
19. "Московские ведомости", 1882, № 213, август.
20. Там же.
21. Чистяков П. П. Письма. Записные книжки. Воспоминания. М., 1953, с. 111.
22. Там же.
23. Крамской И. Н. Переписка в 2-х томах. Т. 2, с. 369.
24. Репин И. Е. Указ. соч., с. 332.
25. Цит. по кн. М. П. Неведомского и И. Е. Репина. Архип Иванович Куинджи, с. 63.
26. Стасов В. В. Избранное в 2-х томах. М.-Л., 1950, т. 1, с. 221.
27. Неведомский М. П. Указ. соч., с. 137.
28. Там же, с. 139.
29. Там же, с. 156.
30. Там же, с. 262.
31. Там же, с. 86.
32. ОР ГТГ, ф. 69, е. х. 177.