

УЧЕНИКИ РЕПИНА



KGallery

KGallery

Музей-усадьба
И. Е. Репина «ПЕНАТЫ»

УЧЕНИКИ РЕПИНА

Каталог выставки
из собрания KGallery
в музее-усадьбе
И. Е. Репина «Пенаты»
05.06 – 02.08.2015
Санкт-Петербург

О ВЫСТАВКЕ «УЧЕНИКИ РЕПИНА»

На выставке «Ученики Репина» из собрания галереи искусств KGallery представлены работы художников, обучавшихся в мастерской Репина в Высшем художественном училище при Императорской Академии художеств.

Репин вошел в состав профессоров Училища после реформы 1893 года. Выделение Высшего художественного училища как самостоятельного образовательного учреждения при Академии и принятие нового устава должно было предоставить профессорам большую творческую независимость. Однако, как и со дня основания Академии трех знатнейших художеств в 1757 году, патронирование школы было оставлено за Президентом Академии. В результате реформы произошла смена состава профессоров. В качестве педагогов были приглашены и художники-реалисты – И. Е. Репин, И. И. Шишкин, А. И. Куинджи, В. Е. Маковский, А. А. Киселев и др. Свою задачу новые педагоги и Репин в их числе видели с одной стороны в сохранении объективных ценностей системы академических занятий (прежде всего в области рисунка), а с другой – в создании школы реалистического искусства. В соответствии с этим были введены новые принципы и методики обучения: уменьшена роль изучения классики в пользу изображения природы, большое место отвели бытовой живописи и пейзажу, в 1890-е годы именно в этом жанре художники экспериментировали с новыми живописными задачами. Вместо старших курсов появились мастерские, каждая из которых имела постоянного профессора-руководителя. Ученики сами могли выбрать себе педагога и записаться к нему в мастерскую. Известно, что больше всего учеников было у Репина. Вместо полагавшихся тридцати в мастерскую записывалось в среднем девяносто человек, из них до тридцати пяти вольнослушателей.

Мастерской живописи Репин руководил почти 14 лет: с 1894 по 1907 год. Он пришел в реформированную Академию художеств с убеждением в необходимости создания высшей школы для молодых талантов, в которой он мог бы поделиться своим опытом и привить новому поколению истинную любовь к искусству. Свою задачу он видел в освобождении живописи из руин литературных передвижнических доктрин и в развитии ее художественного качества.

Считается, что Репин-педагог не создал своей системы обучения, но несмотря на это, как писал И. Э. Грабарь, «великим учителем он все же был. Для воспитанников Репин являлся непревзойденным авторитетом. Они уважали его не только как большого мастера, но и как человека. Прежде всего ценили его любовь к молодежи и бережное отношение к проявлениям

таланта». Иногда он восторженно отзывался о посредственной работе лишь за ее талантливый замысел. «Сколько деликатности, простоты, человеколюбия и доброты всегда проявлял он ко всем нам», – вспоминал ученик Репина А. А. Куренной. Другой ученик, И. С. Горюшкин-Сорокопудов отмечал еще одно важное качество Репина-педагога: «он умел тонко и критически разбирать все, что касалось живописи». Этот аналитический подход Репин применял к работам учеников, что помогало им понять неверные шаги в создании работы. Не менее важным было и то, что Репин иногда писал вместе со своими учениками. Он считал, что профессор-руководитель должен с кистью в руках демонстрировать свой творческий метод и свои приемы письма, а не излагать по трактатам о живописи законы художественного ремесла. Когда Репин брался за кисть, все с восторгом наблюдали за его работой, за тем, как точно он накладывал мазки, прописывая форму, как верно брал нужный тон. Многим казалось, что кисть у него просто волшебная. Однако демонстрируя процесс работы, Репин не стремился прививать ученикам свое мировосприятие и не требовал повторять формальные приемы своего живописного языка. Самым важным в педагогической деятельности он считал развитие в начинающем художнике его индивидуальных художественных возможностей. Свобода самовыражения, взгляд на мир своими глазами и восприятие его своими чувствами – вот что являлось основой репинских принципов преподавания. Примером для учащихся было неимоверное трудолюбие педагога и серьезное отношение к работе. «И при гениальном таланте, – считал Репин, – только великие труженики могут достичь в искусстве абсолютного совершенства форм. Эта скромная потребность к труду составляет базу всякого гения».

Большое значение Репин придавал свободным беседам с воспитанниками. Раз в неделю он устраивал такие встречи – сначала у себя дома, а затем и в мастерской.

Уже первые отчетные выставки показали успехи учеников репинской мастерской. В ряде газетных обзоров отмечался высокий уровень работ, отличавшихся «бодрым чувством жизни и живописной свежестью». «Здесь ценят самую живопись» – писали рецензенты выставки. Сознательная ориентация Репиным своих воспитанников, как говорили в то время, на «художественный тон», то есть на чисто живописные задачи, было вполне закономерным, потому что, по верному выражению французского критика Луи Рео, для Репина «более, чем для других русских художников живопись существовала и сама по себе, а не только как средство выражать идеи и рассказывать истории». У консервативно настроенной профессуры репинская мастерская имела плохую репутацию, по их мнению, у Репина «царит направление, распущенность, декадентство».

Еще в молодости, во время пенсионерской поездки во Францию, работа на открытом воздухе привела Репина в область разработки колорита, цветовой гармонии и других задач пленэрной живописи.

Он единственный из русских художников, кто оценил и увидел будущее импрессионизма.

Уже в 1874 году в письме к И. Н. Крамскому, рассуждая о «засилии в русском искусстве разъедающего анализа и рассудочных мыслей, почерпнутых из политической экономии», он высказал удивительно пророческое мнение: «Далеко до поэзии при таком положении дела, а впрочем, это время переходное. Возникнет живая реакция молодого поколения, произведет оно вещи полные жизни, силы, гармонии... очень горячо, колоритно, от чистого сердца, сплеча будут написаны новые вещи». И Репин не ошибся. В русском искусстве конца XIX – начала XX века можно отметить появление блестящих мастеров-колористов, художников большого живописного потенциала, которым были интересны новые эстетические идеалы. Многие из них прошли обучение в мастерской Репина.

Для самого Репина время преподавания в Высшем художественном училище – период новых живописных исканий уже зрелого мастера. После десятилетий отражения в его творчестве острых социальных вопросов русской жизни, драматургии личности теперь Репина привлекают задачи, которые совершенно не соответствуют передвижнической программе критического реализма. Его волнует выражение в искусстве красоты и поэзии, особое значение приобретают вопросы новой живописной формы. Именно в начале 1890-х годов он писал: «живопись должна очаровывать». Пленэр в его работах вступает в новую фазу развития как метод свободной живописной трактовки формы, сильно вылепленной, интенсивной по цвету и насыщенной световыми рефлексами. Все эти изменения во взглядах на задачи искусства не могли не отразиться и на его преподавательской деятельности.

Говоря о роли Репина в развитии русского искусства, а в нашем случае – и в развитии молодого поколения конца XIX века, Александр Бенуа, достаточно объективно относившийся к достоинствам и недостаткам Репина-художника, считал, что «передвижники победили Академию, но только Репин указал силой своего таланта дальнейший путь к живописной красоте».

Репин привнес в академическую школу много свежего, эмоционально активного. Процесс работы в его мастерской был основан на изучении природы и постижении ее пластической формы в реальной световой среде. От своих учеников он постоянно требовал проверять сделанное по натуре, но не копировать ее ради достоверности, а в результате наблюдения и анализа, создавать художественный образ, наполненный живой выразительностью.

Пленэрное решение композиций стало ведущей задачей в ученических работах художников мастерской. В чисто техническом плане увлечение Репина в те годы свободным этюдным письмом, его интерес к этюду и эскизу передались и ученикам.

При всей симпатии к живописному началу, в работе с учениками Репин отводит важное место и рисунку. «Не спускайте никакому таланту относится небрежно к рисунку, в нем вся суть».

Из мастерской Репина вышли художники разных возрастов, различной подготовки и творческой направленности: и техористы, и прекрасные рисовальщики, работавшие в разных техниках графического искусства. Многие из учеников Репина проявили себя как художники театра.

В целом, экспонируемые в «Пенатах» работы относятся к периоду конца XIX – первой трети XX столетия. Выбор этого временного отрезка для показа работ учеников Репина объясняется тем, что приоритетным в процессе создания коллекции KGallery всегда был период Серебряного века.

В истории русского искусства время рубежа веков принято определять как «расцвет индивидуализма и полной свободы в проявлении духовной жизни». Сразу же хочется отметить, что одаренные репинские воспитанники действительно вошли в историю, как художники яркой индивидуальности. Их произведения отмечены своеобразием живописного языка и стилистических предпочтений. В этом есть и заслуга И. Е. Репина. «Идите своим собственным путем, ищите свой почерк, не подражайте никому, искусство не терпит трафарета. Учитесь у больших мастеров, постигайте суть их искусства, но не заимствуйте их внешнюю манеру».

В работе, считал Репин, «необходимо, чтобы была душа положена и достигнута сила выражения жизни». В какой бы манере ни была написана картина, художественная вещь должна быть эмоционально и жизненно правдивой. В достижении этого заключается тайна творчества и ценность всякого произведения.

Через мастерскую Репина прошли мастера разного уровня таланта, имена некоторых из них сейчас почти забыты или известны только специалистам. Другие, как, например, Ф. А. Малявин, Н. И. Фешин, Б. М. Кустодиев, А. П. Остроумова-Лебедева, Д. Н. Кардовский, И. Э. Грабарь, К. А. Сомов, И. Я. Билибин, О. Э. Браз, А. А. Бучкури, А. В. Скалон, П. Д. Шмаров, И. С. Куликов, И. И. Бродский, Д. А. Щербиновский, С. Ф. Колесников, К. А. Вещилов, стали знамениты, в их творчестве отразились магистральные направления в развитии русского искусства начала XX века, его стилистическое, жанровое и тематическое разнообразие.

Знакомясь с произведениями учеников Репина, можно определенно сказать, что они не стали пассивными эпигонами своего наставника, не впали в подражательство, но, усвоив экзистенциальные основы реалистической школы, нашли свои темы, выразили свои художественные взгляды и идеалы, свое понимание людей, природы, свой вкус, свои приемы технического воплощения задуманного.

На выставке представлены работы двадцати художников, завершивших обучение в Высшем художественном училище в мастерской Репина. Большинство произведений ранее не репродуцировались и не известны широкой публике. Поэтому выставка «Ученики Репина» в музее-усадьбе И. Е. Репина «Пенаты» имеет большое значение для популяризации русского искусства начала XX века. Произведения из частной коллекции

всегда позволяют познакомиться с нехрестоматийной стороной творчества художников, дают возможность расширить представление об их замыслах и художественных интересах.

Так, например, на выставке экспонируется редкая акварель Б. М. Кустодиева (1878-1927) «Странник». В 1920-21 годах он создал 23 иллюстрации на тему «Русские типы» для просветительского издания «Русь». Кустодиев хорошо известен как мастер портрета. Большое значение в развитии его искусства портретирования имела совместная с Репиным работа над этюдами к картине «Торжественное заседание Государственного Совета». Особой симпатией и популярностью пользуются созданные им яркие образы из купеческой жизни, а также жанровые пейзажи с изображением ярмарок, балаганов, народных гуляний. Но в 1920-е годы Кустодиев много работал и в области книжной графики.

О том, как писал с натуры Константин Андреевич Симов (1869–1939) дает представление ранний этюд 1901 года «Ораниенбаумский парк». Художник глубоко чувствовал природу, умел тонко передать ее состояние, цельность пленэрного ощущения пейзажной среды. Насмотренность и практический этюдный тренинг лежали в основе создания стилизованно продуманных, но не потерявших жизненную убедительность ретро-пейзажей в его будущих произведениях.

Одним из одаренных учеников Репина был Николай Иванович Фешин (1881–1955). Несмотря на то, что в 1923 году он уехал в Америку, его работы можно видеть в ряде российских музеев. Миниатюрный этюд «На базар» интересен тем, что в нем выражена самая суть метода работы художника, его мастерское владение свободным эскизным мазком, обобщенно, но точно передающим пластику форм и эмоциональное настроение сюжета. Уже в годы обучения в Высшем художественном училище у Фешина проявилось стремление к широкому письму и сложилась индивидуальная стилевая система. Приняв базовые реалистические принципы осмысления натуры, он дополнил их особым симфонизмом наложения красок мазками, сложно моделирующими объемы. Цветовые акценты приобретают особую выразительность и почти самостоятельный эстетический смысл, но при этом остаются средством пластического изображения предмета и воздушного пространства.

Вспоминая учителя, Фешин писал: «Репин никогда не подавлял своим мнением индивидуальности студента, напротив, как большой художник, он всегда ценил в нём более или менее оригинальное... Он никогда не пытался «учить», считая это ненужным для людей с техническим опытом и типом мышления, которыми студенты уже были, поступая в Академию. Однако его советы как мастера всегда имели исключительную ценность и силу логики. Казалось, что он видит не только работу, но и душу художника».

К первому году после окончания мастерской Репина относится малоизвестный рисунок Осипа Эммануиловича Браза (1873–1936) «Игра в шахматы». Браз поступил в мастерскую в 1895 году уже

сложившимся художником. До этого он занимался в Мюнхене, в частной школе венгерского художника Ш. Холлоши. Его работы, по мнению А. Н. Бенуа, «в ту пору отличали зрелость вкуса и какой-то "европеизм"».

Степану Федоровичу Колесникову (1870-1953) по характеру таланта оказался близок пейзаж и народный жанр. Композиция «В Бессарабии» является типичным образцом жанровой картины художника-пленэриста, когда сюжет воспринимается сквозь призму пейзажа, его «полихромную субстанцию», когда художнику важны, прежде всего, разработка свето-воздушной среды, светящиеся краски, солнечные рефлексy, точно согласованные по тону отношения. Раскрытие сюжета и характеристики образов подчинены этим чисто живописным задачам. Особенным успехом у публики пользовались его светлые, с большим значением неба, пространственные, наполненные воздухом пейзажи. Современники отмечали необычайный спрос на них художественного рынка. Характерным мотивом в его работах были деревья с выразительным, образным изображением ветвей. «Паганини дубовых веток» – так называли художника критики. В одном из писем своему ученику в Сербию, куда Колесников перебрался в 1919 году, Репин писал о его работах: «всегда любовался в них необычайной красотой серых, отрепанных ветрами, пустых ветвей...».

Не так часто на выставках можно увидеть работы Ольги Людвиговны Делла-Вос (Кардовской) (1875-1952). В «Пенатах» зрители имеют возможность познакомиться с ее рисунком «Внук художника П. П. Чистякова в костюме Пьеро». Известна история о том, как благодаря поощрительному отзыву Репина о работе Делла-Вос на вступительном экзамене, она одна из 25 претенденток-художниц была принята в Высшее художественное училище. Ее излюбленными жанрами в живописи были пейзаж и портрет. С 1908 до 1917 года Ольга Людвиговна руководила собственной школой-студией рисования и живописи в Царском Селе, а после Октябрьской революции открыла бесплатную школу в Переславле-Залеском, где провела последние годы жизни.

Павла Дмитриевича Шмарова (1874-1950) отличала большая работоспособность и интерес к различным жанрам живописи. Он писал портреты, создавал декоративные панно, оформлял спектакли, был автором жанровых и батальных полотен. В 1916 году ему было присвоено звание академика. В 1923 году Шмаров эмигрировал во Францию. Камерный «Женский портрет», представленный на выставке, подкупает воздушной наполненностью пространства интерьера, гармоничной цветовой композицией и яркой характеристикой модели.

Сюжет «Русский базар» часто объявлялся темой конкурсных и дипломных работ учеников Высшего художественного училища и, вообще, пользовался вниманием художников как яркая выразительная сцена. Аquareль Александра Алексеевича Бучкури (1870-1942) «На базаре», вероятно, была выполнена

как подготовительная работа для создания картины. В 1911 году эта тема в его творчестве нашла завершение в композиции «Рождественский базар». А. А. Бучкури был разносторонним мастером, писал исторические композиции, сцены из деревенской жизни. В 1911-1917 годах их часто репродуцировали в журнале «Нива». Особую известность заслуженно получили опубликованные в виде открыток, вдохновенно, с любованием написанные портреты улыбчивых, обаятельных русских крестьянок в национальных костюмах. Интересные лица, характеры, красота национального русского костюма, русская жизнь с ее своеобразным укладом, обычаями, обрядами и нравами – эти темы «мужицкого жанра», как его презрительно называли в старой академии, поощрялись в новой реалистической школе и находили своих талантливых выразителей. Одним из них был и А. А. Бучкури. «Я горжусь таким бывшим моим учеником», – писал о нем Репин.

Творчество Григория Михайловича Бобровского (1873-1942) представлено графической работой «Женский портрет». Он выразителен в характеристике личности, а в технике – интересен свето-теневой моделировкой. Графика занимала важное место и в его творчестве, и в педагогической деятельности. Бобровский долгие годы преподавал рисунок. При этом он обладал мощным живописным темпераментом. После окончания училища художник много путешествовал за границей. В его развитии можно видеть интерес к различным стилистическим направлениям от импрессионизма до модерна. По мастеровитости и пониманию формальных задач новой живописи он мог бы работать в любом из них. Однако, вернувшись на родину, Бобровский видит свое предназначение в развитии национального пейзажа и создает эпические картины русской природы – мотивы, хорошо знакомые по работам Левитана и Поленова: голубые озера, излучены рек, бесконечные дали полей с низким горизонтом, но интерпретирует их по-своему – более декоративно и романтизировано. Мастерское использование декоративных свойств цвета проявилось и в его ярких натюрмортах позднего периода творчества.

Александр Иванович Савинов (1881-1942) поступил в Высшее художественное училище в 1901 году. Уже ранние этюды свидетельствовали о его несомненном природном даре цветовидения. Савинов почти не застал преподавания Репина в Училище. Дипломную работу он писал уже под руководством Кардовского, на которого Репин оставил свою мастерскую. Окончил Савинов Училище с большой золотой медалью, представив конкурсную работу «Купание лошадей на Волге». «Очаровательно: сколько света, сколько жизни. И при этом такой своеобразный тон библейской жизнерадостности!», – так восторженно отзывался об этой картине Репин. «Портрет скульптора В. Л. Симонова» 1926 года свидетельствует об интересе художника к новым открытиям цветоформы в живописи, но в психологичности характеристики личности он остается

верен традициям реалистической школы. В целом в характере живописи Савинова преобладает графическое начало, но с изысканным гармоничным чувством цветовых сочетаний.

Пейзаж Ивана Яковлевича Билибина (1876–1942) «Зима» написан по впечатлениям от посещения северных губерний, куда художник в 1902–1904 годах был командирован этнографическим отделом Музея Александра III для изучения деревянной архитектуры. Уже в этой работе художник нашел свой декоративный стиль, в котором он продолжит работать как иллюстратор.

Особенно дружеские отношения с Репиным сложились у Исаака Израилевича Бродского (1883–1939). Он часто приезжал к своему профессору в «Пенаты». В 1912 году, в один из таких приездов, на взморье в Куоккале и был написан этюд «Подки». В создании этой работы Бродский очень свободно пользуется импрессионистскими приемами. Солнечный пейзаж смело построен на контрастных отношениях не смешанных на палитре красок с изображением цветных рефлексов в тенях. Однако для пейзажей раннего периода творчества такой чистый импрессионизм скорее исключение, свидетельствующее о потенциальных возможностях живописца, проявившихся в этюде «для себя». Тогда Бродский любил писать пейзажи, стиль которых сам художник назвал «ажур». Они были построены на красоте линии. Мотив открывался сквозь свисающие, сложно переплетенные ветви с детально выписанной листвой. Бродский был хорошим рисовальщиком и создал ряд выразительных графических портретов своих современников («Портрет скульптора Н. Л. Аронсона», 1916, «Портрет С. А. Мессинга», 1927). В графической манере выполнены и работы периода пенсионерского пребывания Бродского за границей («На реке Сене», «Италия»). Однако интерес к живописным задачам света и цвета в пленэрной живописи не уходит из его творчества.

Репин всегда горячо поддерживал одаренного «реалиста красочных вихрей» Филиппа Андреевича Малявина (1869–1940). Ему импонировала страсть молодого художника к искусству, его колоссальная трудоспособность и темпераментность живописи. Год занятий в мастерской знаменитого художника дал Малявину чрезвычайно много. Работы, выполненные им в этот период, произвели сильное впечатление на товарищей и были одобрены Репиным. Самой же большой радостью для Малявина было приобретение его картин П. М. Третьяковым для своей галереи, что приветствовал и учитель: «Я очень рад, что Вы приобрели этюды Ф. Малявина – хорошие вещи».

Иван Михайлович Грабовский (1878–1922) не является широко известным художником, хотя его произведения вошли в собрания многих музеев России и Украины. Звание художника он получил за картину «Снег выпал». Еще в годы учебы Грабовский публиковал сатирические рисунки в журналах «Пулемет», «Нива», «Лукоморье», «Солнце России». В 1905 году стала знаменитой обложка журнала «Пулемет» с рисунком «Его Величество

Пролетарий Всероссийский». Но основным жанром в его творчестве, как в живописи, так и в графике, был пейзаж. Выразительны зарисовки провинциальных городков. Для графических работ Грабовского характерен сочный контурный штрих и загруженность композиций деталями. Живописные пейзажи, напротив, тонко выписаны, нежны по колориту. Именно такой характер имеет камерный интерьерный вид «Веранда».

Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871–1955), поступив в Училище, мечтала попасть в мастерскую Репина. Ее мечта осуществилась. В дневнике тех лет она записала: «Милый Репин! Я то, люблю его, то ненавижу! Интересно его видеть, когда он работает. В блузе, лицо совсем меняется, ничего не видит, кроме натуры, чувствуется сила в нем, и вместе с тем он почему-то возбуждает во мне жалость». Именно Репин посоветовал художнице продолжить учебу в Париже. «Вы там во всем разберетесь...», — заключил он. Вернувшись на родину после двух лет посещения мастерской Д. Э. М. Уистлера, она активно участвовала в деятельности художественного объединения «Мир искусства».

Остроумовой-Лебедевой принадлежала главная роль в деле возрождения в России станковой гравюры на дереве и особенно цветной ксилографии. По ее словам, она ценила в этом искусстве «невероятную сжатость и краткость выражения... немногословие и благодаря этому сугубую остроту и выразительность». Основной темой ее гравюр был Петербург, изображению которого она посвятила несколько десятилетий большого труда. Много работала художница и в технике акварели, используя натурные этюды как подготовительный материал для будущих гравюр. Один из них – «Павловский парк» 1921 года – представлен на выставке. О таланте Остроумовой-Лебедевой прекрасно сказал А. Н. Бенуа: «В акварелях она радует глаз свободой мазка, и опять-таки эти её вещи блещут чарующими переливами и благозвучием красок, необычайно остро подмеченных на натуре». Успешна была деятельность художницы и как портретиста. Из-за обострения астмы Анна Петровна не могла писать маслом. Из немногочисленных работ, выполненных в этой технике, на выставке можно видеть мастерски выполненный «Автопортрет» 1900 года.

Павел Семенович Наумов (1884–1942) пришел в Училище при Академии в 1904 году с уже сложившимися взглядами художника-новатора. В его ученических произведениях на библейские и мифологические сюжеты явно прочитывается модернизация творческих принципов в сторону символизма. О стилистических пристрастиях художника свидетельствует и его активное участие на выставках объединений «Венок», «Звено», в экспозиции «Салон Золотого Руна», где выставляли свои произведения художники, искавшие новые формы осмысления мира и самовыражения. На фоне работ 1910-х годов, таких как «Встреча» (1913), «Девушки с фазанами» (1914), «Завтрак на воздухе» (1914), представленное на выставке произведение «Купание» (1915) выглядит

необыкновенно мистическим, в нём Наумову удалось изобразить мир грез, а в тонко разработанных мерцающих нюансах цветовой композиции – выразить столь характерный для эстетики символизма трансцендентный смысл сюжета, настроение грусти, чувственную многозначность тайны.

Большой интерес у зрителей всегда вызывают работы Юрия Ильича Репина (1877-1954), сына знаменитого художника. Основная часть его наследия хранится в запасниках музея-усадьбы «Пенаты». Несколько картин большого формата – в фондах Научно-исследовательского музея РАХ. В частных российских коллекциях его работы встречаются крайне редко. На настоящий момент состоялось всего несколько выставок художника. Его творчество еще недостаточно изучено и популяризировано. Юрий Репин в Училище при Академии художеств обучался в мастерской батальной живописи П. О. Ковалевского и Ф. А. Рубо, но инициатором занятий искусством и первым его учителем был отец. В автобиографии Юрий Ильич писал: «С семнадцати лет я по воле отца стал каждодневно и принудительно заниматься искусством, т.е. рисовать и писать днем и вечером...». Да и на протяжении всей жизни Илья Ефимович следил за художественным развитием Юрия, радовался успехам и всегда был готов помочь. В годы обучения в Училище Юрий прилежно осваивал задачи реалистической живописи. Одна из работ этого периода «Петр I. Великий вождь» (1905) получила премию на выставке в Мюнхене. В эти годы он писал строгие в рисунке, «академически» темные по колориту портреты. Репин восхищался в них и умением сына выявить характер. Не закончив Училища, Юрий с семьей поселился в собственном доме в усадьбе «Пенаты». Именно в это время он проявляет свою художественную индивидуальность. «В его живописи много новизны, импрессионизма», – говорил об этих пленэрных пейзажах и портретах сына Репин. После получения Финляндией самостоятельности и закрытия границы с Россией в 1918 году «Пенаты» оказались за рубежом. Жизненные неурядицы и тяжелое материальное положение уводят Юрия в мир религии и общения с богом. Он был глубоко верующим человеком. Библейские и евангельские темы становятся главными в его творчестве. Солнечным светом пронизано пространство картин «Поклонение золотому тельцу», «Христос благословляет детей», «Голгофа» и другие. В этих произведениях проявился большой живописный талант Юрия Репина. Солнце для него символ Христа, его божественное проявление. Однако в послереволюционный период, вероятно в силу жизненных обстоятельств и психологического состояния, творчество художника развивается очень неровно. Он часто меняет манеру письма. Многие его замыслы остаются на уровне этюдов и эскизов. И. Е. Репин стремился поддерживать сына и часто приглашал Юрия совместно писать в его мастерской. На портрете Веры Репиной (старшей дочери Ильи Ефимовича) стоят две подписи. Возможно, этот портрет

создавался совместно и является интересным образцом взаимопроникновения творчества отца и сына.

Произведения Юрия Репина, экспонируемые на выставке, дают возможность представить диапазон стилистических ресурсов художника. В «сочном по живописной лепке» (как любил говорить И. Е. Репин) портрете И. И. Бродского 1909 года ясно выражено понимание задач реалистического изображения. Портрет Веры Репиной, выполненный в 1925 году, является произведением, в котором декоративная выразительность выдержана настолько цельно, что обретает черты стиля и заставляет вспомнить о том, что поиски стильности в сторону декоративизма были актуальной проблемой для эволюции живописно-изобразительной системы начала двадцатого века.

Кроме вышеназванных художников на выставке можно увидеть пейзаж «Капри» К. А. Вещилова (1877-1945), живописную фантазию «В жизнь» А. Р. Эберлинга (1872-1951) и полотно «Антикварная лавка» А. Б. Лаховского (1880-1937). В музее-усадебье И.Е. Репина «Пенаты» собираются сведения об учениках Репина. На настоящий момент картотека насчитывает 169 имен мастеров, посещавших мастерскую Репина в Училище при Академии художеств и Школу М. К. Тенишевой, в которой И. Е. Репин также преподавал.

Были у Репина и частные ученики: Вера Аббег, Марианна Веревкина, Елизавета Званцева. Но особое место среди них занимает Валентин Александрович Серов (1865-1911). В январе 1871 года Репин впервые увидел шестилетнего Валентина Серова во время визита художника к его матери Валентине Семеновне Серовой – вдове композитора А. Н. Серова. Следующая встреча состоялась в Париже в 1874 году. Видя художественные наклонности и желание сына заниматься искусством, Валентина Семеновна попросила Репина давать ему частные уроки. С этого времени Серов впервые начал регулярно заниматься рисованием. Обычно Репин ставил ученику какой-нибудь гипс для рисунка и натюрморт для живописи. При этом давал чрезвычайно ценные указания, как вспоминал Серов, «удерживавшиеся в памяти на всю жизнь». По его признанию, он вынес из этих уроков очень много. Занятия с Репиным после некоторого перерыва продолжились осенью 1878 года в Москве. Репин считал, что у Серова исключительное дарование и оно должно получить надлежащее развитие. Репин предложил Серову заниматься у него дома. По субботам тот должен был приходиться к нему из прогимназии, ночевать и работать все воскресенье. Весной 1879 года Серов окончательно переехал к Репину и стал жить у него на правах члена семьи. Летом он вместе с Репиным переехал в Абрамцево и был его неизменным спутником в походах на этюды. Занятия продолжились по возвращению в Москву. Весь день Серов проводил в мастерской и писал натюрморты, которые ему ставил Репин, так продолжалось до его поступления в Академию художеств в 1880 году. Во время совместных путешествий они вместе писали одни и те же сюжеты и даже портреты. Серов знал

и чувствовал живописные устремления Репина и, как положено талантливым ученикам, пошел дальше своего учителя. Будучи не отягощенным, как Репин, идеями живописи XIX века, он один из первых смог по-новому выразить эстетическое восприятие и понимание природы в многообразии ее красоты и поэзии. Лиричен, полон тонкого поэтического настроения его этюд «Набережная Невы».

Произведения, представленные на выставке в «Пенатах» – это целая мозаика манер, направлений, стилей. Для учеников, вышедших из мастерской Репина, подходит определение – разношкольность. Это была важная примета времени. «С какой бы стороны ни поглядеть на русское искусство, изучаемой эпохи, какие бы факты и события русской художественной жизни этого времени ни подвергать анализу – всюду и везде бросается в глаза поразительная многоликость, разнохарактерность творческих усилий», – писал об искусстве конца XIX – начала XX века исследователь русской живописи Г. Ю. Стернин.

И все-таки есть одно качество, которое объединяет учеников Репина – это профессиональные навыки полученные в школе, «без них искусство – ремесло, дилетантизм», – считал Репин. Именно высокий профессионализм привлекал в его мастерскую столь многих и разных художников. Некоторые из них пошли по пути радикальных инноваций, считая, что «сущность живописи состоит в том, что каждая выраженная ею форма может влиять на нас и околдовывать сама по себе и не нуждается ни в какой духовной примеси, ни в каких интеллектуальных комбинациях». Другие искали себя, опираясь на традиции русской живописи XIX века.

Молодое поколение, выполняя в мастерской Репина конкурсные задания и постановки с конкретно поставленными задачами, искали подвластные им формы художественной выразительности. Призывы Репина изучать природу для многих еще не определившихся в собственной манере художников стали базой для поисков собственного лица. Уже сформировавшиеся художники вносили в свою живописную систему ту важную частичку эмоциональной и жизненной выразительности, воспринятую от природы. Но самое главное, что их привлекало в мастерской Репина, и что было важно для художественного сознания эпохи, – это атмосфера свободы живописи. Однако взгляды и педагогические установки Репина не согласовывались с усилением процесса возвращения Училища к старым академическим нормам, в стенах Академии продолжали свою деятельность адепты и передвижничества и академизма. В 1907 году Репин оставил преподавание. Каждый представленный на выставке мастер прошел свой жизненный и творческий путь. Все они по-своему пережили революцию в России и продолжали творить в совершенно другую эпоху. Кто-то из них оказался в эмиграции, (Фешин, Колесников, Сомов, Шмаров, Малявин, Браз) другие, продолжая жить на родине, «уробатив свой характер под стать духу нового времени», перешли в стилистику и тематику советского искусства и стали его признанными мастерами.

Работы из собрания KGallery, как правило, являются интересными экспонатами выставок не только в самой галерее, но и в Государственном Русском музее, а также на площадках других музеев и выставочных залов.

Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств. Музей-усадьба И. Е. Репина «Пенаты» благодарит KGallery за предоставление работ мастеров русской живописи конца XIX – начала XX века для выставки «Ученики И. Е. Репина».

Бородина Татьяна Петровна
заведующая Музеем-усадьбой И. Е. Репина «Пенаты»

УЧЕНИКИ МАСТЕРА И ПРОТИВОРЕЧИЯ ВРЕМЕНИ

Если на выставке объединены в одну экспозицию художники, обучавшиеся у одного мастера, невольно задаешь себе вопрос – представляют ли они единое целое явление?

Однако даже перечень имен, прошедших общую школу, не дает возможности определить всех вместе как художественный феномен. Можно попытаться рассмотреть учеников мастера как символ эпохи, но и подобный подход может существовать с большой натяжкой, хотя истоки творчества Серова и Фешина, Остроумовой-Лебедевой и Грабаря, Кустодиева и Бродского, бесспорно, восходят к урокам И. Е. Репина. Эпоха развела творческие дороги мастеров по разным направлениям и к различным целям. И тут приходится искать некое удивительное связующее, собравшее воедино такие разные индивидуальности выставки.

Этим связующим реально предстает коллекционер, из собрания которого исходят все экспонаты. Частное собрание, это, конечно, не музей, а значит, и уровень собранных в нем произведений далеко не равноценен. Отражается значение коллекции и от целей, поставленных владельцем, от его знаний истории русского искусства, и как ни странно от собственной привязанности к творчеству того либо другого художника. Здесь нужно признать, что составленная из произведений учеников И. Е. Репина выставка и представительна, и выразительна, и, наконец, интересна своими редкостями. Двадцать имен из нескольких десятков воспитанников Мастерской, это не много, но редкости, включенные в выставку, подчас такого высокого художественного уровня, и настолько характерны для противоречивой эпохи начала XX столетия, что это с лихвой искупает лакуны академического показа подобного явления.

Одна из исследовательниц Серебряного века Камилла Грей назвала процесс, протекавший в русском искусстве, «Большим экспериментом», и хотя сам Репин занимал промежуточное

положение между экспериментаторами, ученики мастера откликнулись на многие новшества развернутого опыта. Естественно, к лучшим произведениям выставки следует отнести работу В. А. Серова «Набережная Невы» – тонкую, легко эскизно исполненную, оставленную на стадии, когда поэтика фантазии не переступила черту законченной скучности. Серов, тяготевший и к романтике «Мира искусства», и к наивному реализму «Союза русских художников», интересен для зрителя и исследователя в любом художественном проявлении, потому что как никто умел виртуозно поведать языком живописи о своих пристальных наблюдениях.

Исповедуя реализм, такие ученики Репина, как К. А. Сомов и С. Ф. Колесников решали совершенно разные задачи, что хорошо прослеживается в экспонатах. Скромный парковый пейзаж Ораниенбаума понадобился дотошному мастеру для превращения его в фон будущих арлекинад и ретроспективных свиданий, в то время как значительные по размерам «Пейзаж с охотником» и «В Бессарабии» Колесникова исполнены хлестко, живописно, с уклоном в импрессионизм светотени, который превращает бытовые сценки в постановки. Эти самые сценки с природы больше всего перекликаются с передвижниками, но потоки солнца и живописные пятна снега бесповоротно разрывают эту связь с прошлым русского искусства.

Парковые пейзажи привлекали многих мастеров начала столетия. Они складывались в настоящие серии видов А. П. Остроумовой-Лебедевой, вновь и вновь погружавшейся в отражения реки Славянки. Все эти парковые ансамбли, мода на которые наступила как возврат петровского времени, заставляют искать в творчестве художников в пострепинскую эпоху подобных отступлений от академизма, реализма передвижников и даже мифологизма. Для анализа возьмем «Купание» П. С. Наумова – блестящего рисовальщика, тонкого мастера композиций, и даже автора исторических сюжетов. Глядя на приглушенную цветовую гамму и ритмичные движения женских фигур на фоне символического пейзажа, не в состоянии оторваться от мысли, что нечто похожее уже видел, и не у Репина, и даже не у академистов предшествующего поколения... После некоторых размышлений мысленно приходишь к полотнам Гогена с его языческими фигурами и стилизованными пейзажами райского сада. У русского художника и декоративности поменьше, и формы избранных моделей поэтичнее, но всё же ощущение символизма и первобытности не оставляет в покое. Удивительное полотно, созвучное и с картинами Павла Кузнецова, и с «Источником» Петрова-Водкина, открывавшим путь к цветомузыке.

Нащупав подход к творчеству художников, прокладывающих собственные дороги с помощью реалистического ремесла Мастера, можно свободнее истолковывать и полотна других авторов, представленных на выставке. Скажем, произведения Н. И. Фешина, особенно, «Этюд к картине «Обливание», своей

серебристой гаммой и энергичной манерой накладывая пастозные мазки тяготеет к немецкому экспрессионизму, представители которого стремились именно через движение кисти, через ритмику белил с умброй передавать и напряженность, и неповторимость происходящего на глазах исполнителя. Фешин, конечно, блестящий реалист и автор множества произведений этого направления, но его реализм синтетического склада. У него, в отличие от Наумова, превращающего реалистическую повседневность в поэтический миф, реальность обретает состояние сопереживания, собственного отношения к происходящему.

Острее всего противоречия времени и требования к художественному языку проявились в нескольких портретах, украшающих выставку. Это почти эскизный и, безусловно, театрализованный «Внук художника П. П. Чистякова в костюме Пьеро» О. Л. Делла-Вос-Кардовской, исполненный в стилистике «лицо – абрис», многократно использованной в 1910-х годах Серовым, Бакстом, Сориным и Сомовым. Реалистично и тщательно прописанное лицо, чуть намеченный театральные воротник и обрисованная фигура – этот плакатный прием придал портрету воздушность и непосредственность, так соответствующую детским образам. Не менее эскизным, одномоментным, но салонно завершенным воспринимается женский образ, исполненный Г. М. Бобровским, где буквально переливается световыми пятнами и полутонами сажа газовая, превращенная мастерством автора в многоцветное звучание. Такую изысканность и богатство моделировки мог позволить себе не просто совершенный график, но настоящий исследователь световых эффектов в природе. Привлекает своей выразительностью, но еще более редкостью «Автопортрет» А. П. Остроумовой-Лебедевой, редко обращавшейся к этому жанру. Зато А. И. Савинов, подвергшийся в мастерской мэтра скорее воздействиям соучеников, отдал дань и автопортрету, и образам своих современников в полной мере. На выставке представлен «Портрет скульптора Симонова», запоминающегося и оглушительно полыхающим красным фоном и мистическим силуэтом, выступающим из огненного марева и потоков лозунгов, букв и цифр, характеризующих эпоху наступления нового реализма с планами монументальной пропаганды и задачами перевоспитания общества. Из всех экспонатов этот портрет – наиболее запоминающийся и далее всего отстоящий от дороги реализма Репина. Он не просто декларирует искусство как инструмент воздействия на зрителя, но указывает на все составляющие элементы этого воздействия – активный, громыхающий цвет, реалистический, но стилизованный рисунок, агитационную, но легко воспринимаемую композицию. Портрет Савинова буквально протрубил о наступлении по всем фронтам эры социалистического реализма, поставившего окончательную точку на передвижничестве и реализме романтиков из «Мира искусства». Мы специально сделали акцент и на остроте

исполнения Савинова, и на театральности манеры Делла-Вос-Кардовской, потому что и то и другое выражают полярность даже не реалистической традиции, проповедовавшийся Репиным, а общего пути развития российского искусства. Сказочные пейзажи И. Я. Билибина были всегда реалистическими, но за ними остро ощущалось народное творчество и мифология. «Русские типы» Б. М. Кустодиева также отталкивались от реалистической традиции, но все они тяготели к этнографии и даже литературности. Сценки из деревенской жизни А. А. Бучкури не только не соответствовали народной тематике в творчестве передвижничества, но выступали в качестве олеографий для массовых журналов обывательского толка. А между тем все эти художники первой четверти XX столетия отталкивались в своем ремесленном творчестве от неизменно преданной реализму деятельности Мастера русского искусства.

Возвращаясь к коллекции, собравшей вместе все эти разные по значимости и уровню исполнения произведения, хочется подчеркнуть существенный момент в силе их притяжения. Коллекционер, отдавший именно этим художникам свое пристрастие и интерес, отнюдь не преследовал цели объединения вместе творений учеников И. Е. Репина, а предпочитал создать широкую палитру явлений и течений в художественной школе, приписанной к Петербургу. В этой школе помимо реалистического и романтического направления изначально присутствовали и модернисты, и декаденты, и футуристы, и абстракционисты. Все вместе эти петербургские мастера разворачивали «Большой эксперимент», о котором свидетельствуют не только экспонаты Государственного Русского музея, но редкие, а подчас редчайшие составные части частных собраний.

В силу ряда обстоятельств с частными собраниями обычно могут знакомиться только специалисты-искусствоведы, музейные работники. Одной из традиционных форм публичной демонстрации частных коллекций остается организация общедоступных выставок, на которых результаты собирательской деятельности одного или нескольких энтузиастов становятся достоянием широкого зрителя. К подобным выставкам может быть отнесена и экспозиция «Ученики И. Е. Репина», предлагающая несколько редких работ из собрания петербургской KGallery.

Гоголицын Юрий Модестович
искусствовед KGallery



БИЛИБИН И. Я.

Зима

1909

Бумага, смешанная техника

12 x 21

БРАЗ О. Э.

Игра в шахматы

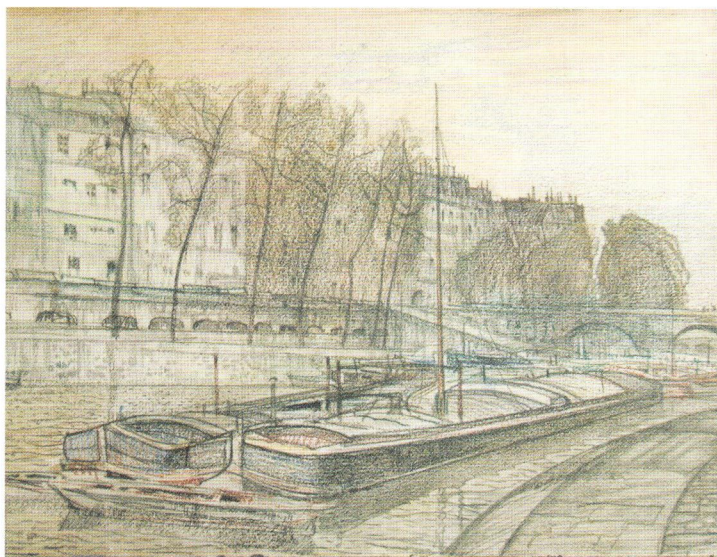
1898

Бумага, уголь

18,4 x 32



БОБРОВСКИЙ Г. М.
Женский портрет
1910-е
Бумага, уголь
44 x 39



БРОДСКИЙ И. И.
На реке Сене
1909
Бумага на картоне,
смешанная техника
24,6 x 31,3

БРОДСКИЙ И. И.
В Куоккале
1912
Картон, масло
18 x 23



БРОДСКИЙ И. И.

Италия

1911

Бумага на картоне,
акварель, карандаш
24,6 x 31,3



БРОДСКИЙ И. И.
Портрет скульптора Н. Л. Аронсона
1916

Бумага, карандаш
35 x 34



БРОДСКИЙ И. И.
Портрет С. А. Мессинга
1927
Бумага, карандаш
24 x 31



БРОДСКИЙ И. И.

Автопортрет

1910

Бумага, карандаш

21,5 x 17,5



ДЕЛЛА-ВОС-КАРДОВСКАЯ О. Л.

Внук П. П. Чистякова

в костюме Пьеро

1910-е

Бумага, пастель, уголь, мел

101,4 x 77,3



ГРАБОВСКИЙ И. М.
Провинциальный пейзаж
1900 – 1910-е
Картон, масло
51,2 x 80



БУЧКУРИ А. А.

Базар

1913

Бумага, смешанная техника
93 x 41

ВЕЩИЛОВ К. А.

Капри

1910-е

Холст, масло
70,5 x 90,5



КОЛЕСНИКОВ С. Ф.
Пейзаж с охотником
1916
Дерево, масло
45 x 55,5



ЛАХОВСКИЙ А. Б.
Антикварная лавка
1911
Холст, масло
57,3 x 89



КУСТОДИЕВ Б. М.

Странник. Из серии акварелей
«Русь. Русские типы».
1920

Бумага, акварель, карандаш
33,5 x 28,3



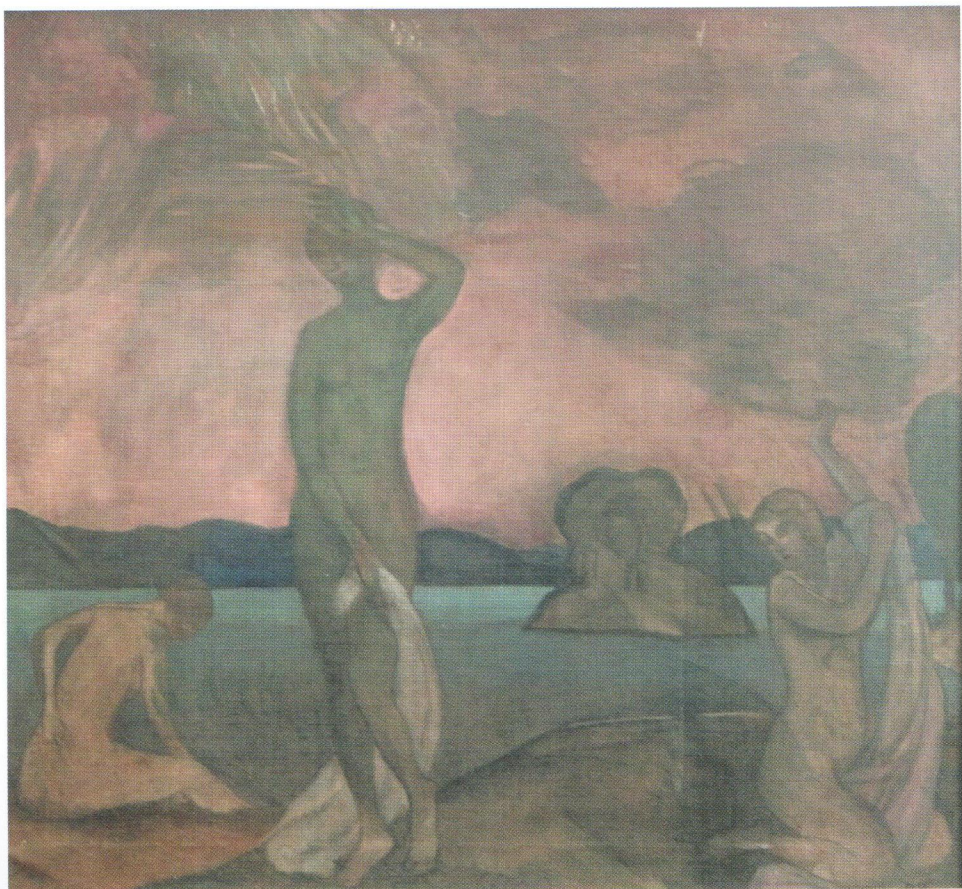
МАЛЯВИН Ф. А.

Рисунок к картине «Баба»

1910-е

Бумага, карандаш

17 x 25



НАУМОВ П. С.

Купание

1915

Холст, масло

66,7 x 71,2



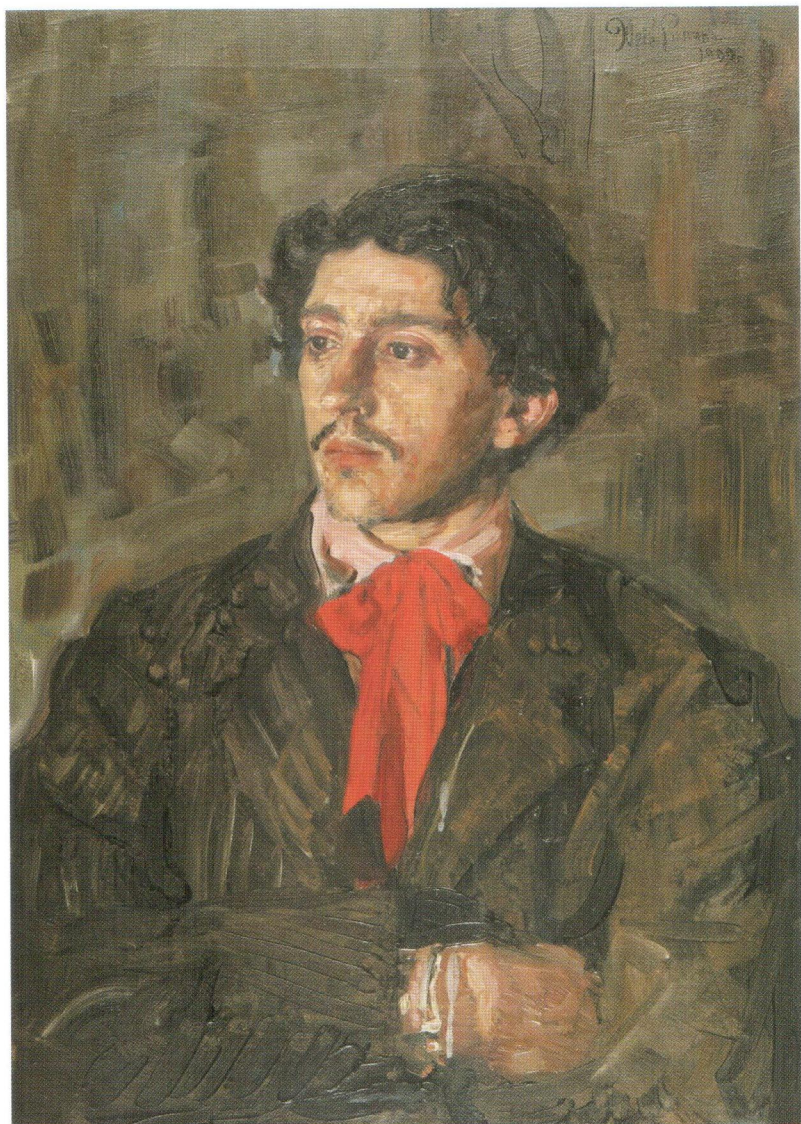
ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.

Автопортрет

1900-е

Холст, масло

65,5 x 61



РЕПИН Ю. И.
Портрет Исаака Бродского
1909
Холст, масло
72,5 x 49



РЕПИН Ю. И.
Портрет Веры Репиной
1925
Холст, масло
103 x 87,5



САВИНОВ А. И.
Портрет скульптора В. Л. Симонова
1924
Холст, масло
137 x 92



СЕРОВ В. А.
Набережная Невы. Этюд
1887
Холст, масло
18 x 16



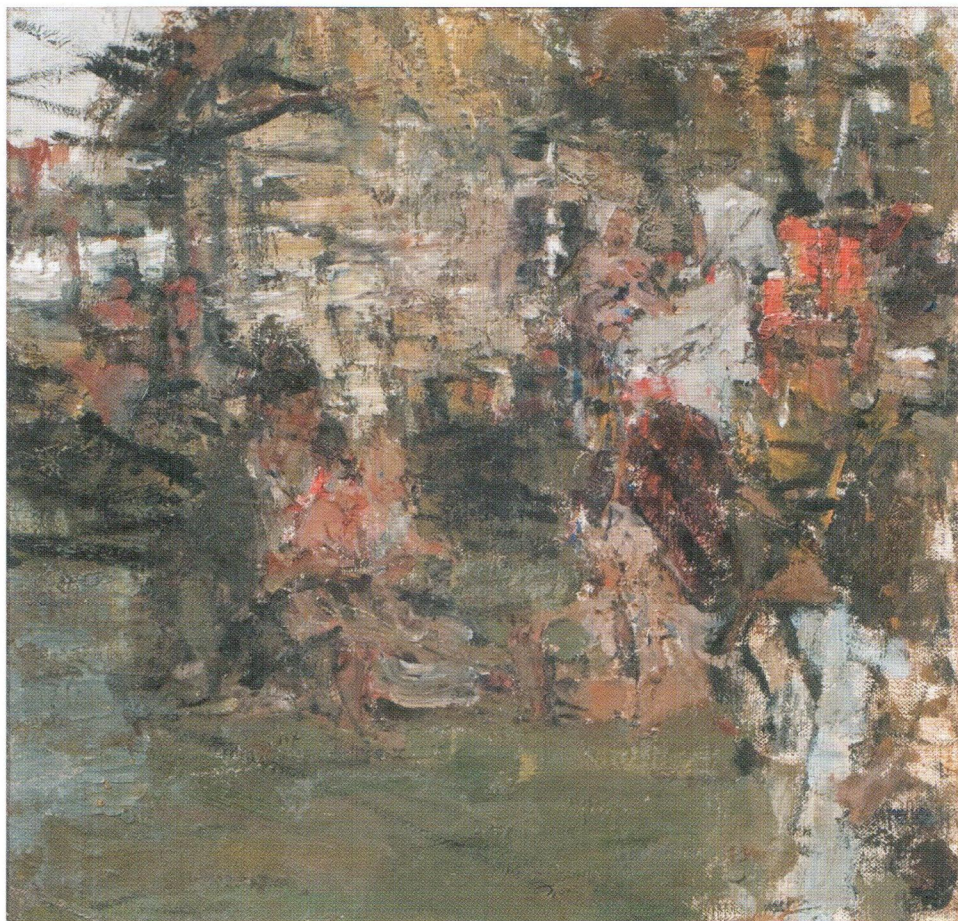
СОМОВ К. А.
Ораниенбаумский парк
1901
Холст, масло
18 x 30



ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА А. П.
Павловск. Желтые березы
1921
Бумага, акварель
36,5 x 53



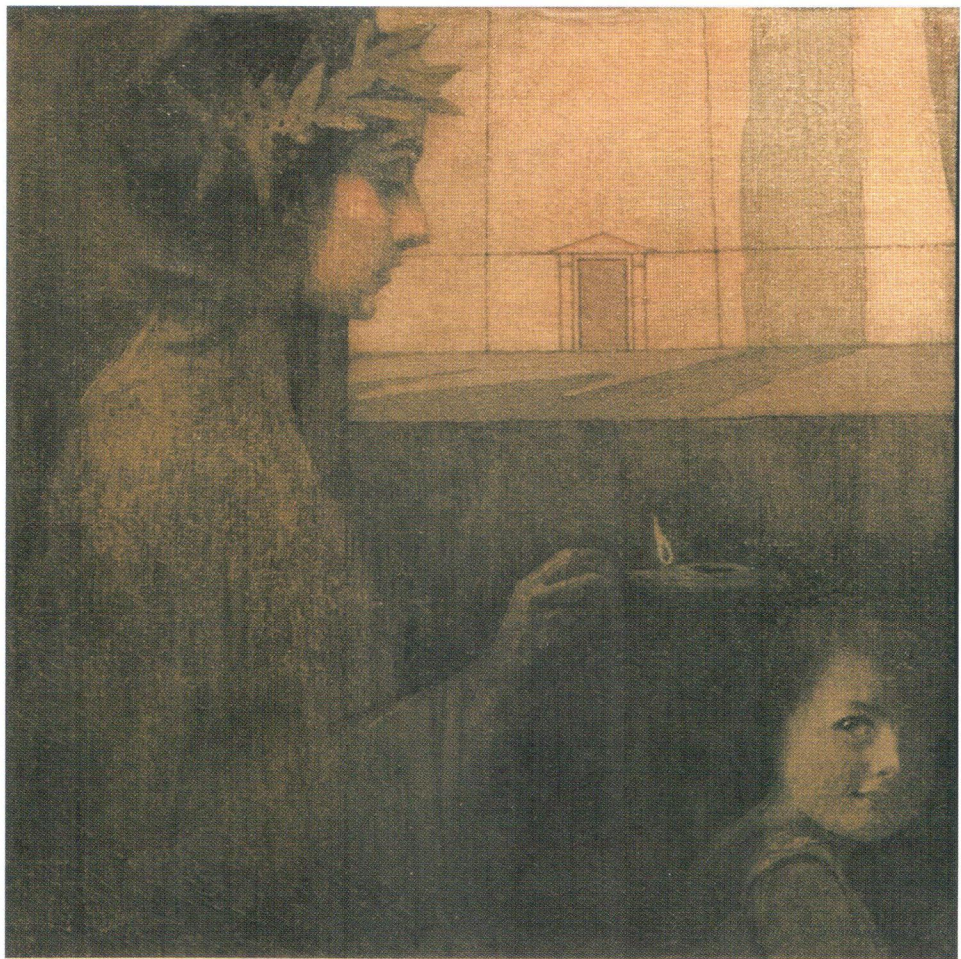
ФЕШИН Н. И.
На базар
1910
Дерево, масло
19 x 26,3



ФЕШИН Н. И.
Эскиз к картине «Обливание»
1911 – 1914
Холст, масло
47 x 48,5



ШМАРОВ П. Д.
Женский портрет
1918
Холст, масло
63 x 92,3



ЭБЕРЛИНГ А. Р.
В жизнь
1900 – 1910-е
Холст, масло
30 x 40

На обложке использован фрагмент репродукции
коллективной работы И. Е. Репина и его учеников

«Постановка природы в мастерской И. Е. Репина
в Академии художеств»

1899–1903

Собрание Российской Академии художеств

Авторы-составители: Бородина Т. П., Гоголицын Ю. М.

Редактор: Коган И. А.

Дизайн, верстка: Филиппова О. В.

Тираж 300 экз.

Санкт-Петербург, 2015

KGallery