

Киммерийская школа живописи. Константин Богаевский и Михаил Латри

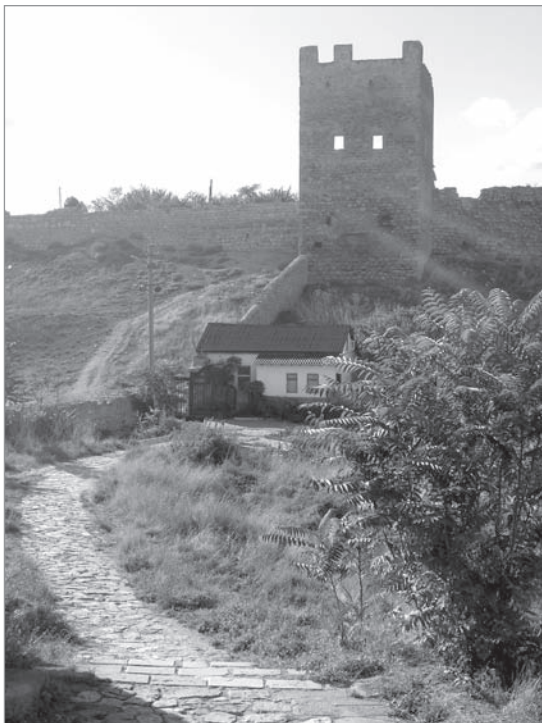
Анастасия Сиренко

Крым – неисчерпаемая кладовая сюжетов для многих поколений русских художников. Наиболее известны широкому кругу любителей живописи великий маринист И.К. Айвазовский и его последователи А.И. Фесслер, Л.Ф. Лагорио, А.В. Ганзен. Они вдохновлялись красотой Черного моря, воспроизводя его стихию в своих произведениях. Художники Киммерийской школы живописи К.Ф. Богаевский и М.П. Латри, опираясь на искусство предшественников, обратили свой взор на землю древней Киммерии. Их пленила ее суровая красота и многовековая история, впитавшая в себя культуру многих народов, ее населявших. Статья посвящена творчеству К.Ф. Богаевского и М.П. Латри как ключевых фигур Киммерийской школы живописи, сложившейся на рубеже XIX–XX веков в восточной части Крымского полуострова.

Ключевые слова: Киммерия, Киммерийская школа живописи, К.Ф. Богаевский, М.П. Латри, русское искусство рубежа XIX–XX веков, героико-исторические пейзажи, немецкая школа живописи, Мюнхенский Сецессион, «Салоны» В. Издебского.

Художники К.Ф. Богаевский и М.П. Латри, как и М.А. Волошин, работали на рубеже XIX–XX веков, в эпоху кардинальных политических изменений и необычайно активного развития художественной жизни в России, посвятив свое творчество загадочной стране Киммерии¹. Время и место их творческой деятельности, тематика произведений позволяют говорить о школе – Киммерийской школе живописи. Данная тема, развиваемая в основном в научном творчестве сотрудников музеев Крыма, в целом недостаточно изучена. Монографические издания, освещающие творчество вышеназванных художников, немногочисленны. В основе статьи лежит информация, почерпнутая из архивов и документов, находящихся в фондах музеев Москвы, Санкт-Петербурга, Симферополя, Феодосии и Коктебеля. Целью данной работы является анализ творчества художников Киммерийской школы живописи в контексте художественной культуры рубежа XIX–XX веков.

С раннего детства Богаевский и Латри интересовались историей своей земли. Они с увлечением читали греческие мифы, произведения Геродота, Овидия, Горация, поэмы Гомера. История Шлимана, открыв-



*Феодосия. 2011.
Фото автора*

шего Трою, проводившиеся в Причерноморье раскопки, где находили целые города – Ольвию, Херсонес Таврический, Пантикапей. Детские впечатления, безусловно, отразились в творчестве будущих мастеров, для которых родной Крым стал неисчерпаемым источником вдохновения. Поэтому для понимания творческого наследия художников крайне важно обратиться к истории восточного берега Крыма и его центра – Феодосии.

Судьба Крыма тесно связана с античным миром и великой эллинской культурой. Феодосия за многие века пережила свое возвышение и полное забвение, безмолвными свидетелями чему являются развалины древних поселений, зданий, монеты и эпиграфика. Старая часть города лежит на северных склонах и отрогах хребта Тепе-Оба с обрывами к морю у скалистого мыса Святого Ильи. Это оконечность главной крымской горной гряды, тянущейся от Мраморной балки близ Балаклавы вдоль всего южного берега. Бурная история города началась с поселения древних греков, обосновавшихся в этих прекрасных местах предположительно с VI века до н. э., принесших с собой вели-

кую античную культуру. В IV веке до н. э. возвеличилось Боспорское царство со столицей в Пантикапее и при помощи скифов завоевало Феодосию. Во времена Римской империи был повержен понтийский царь Митридат VI Евпатор, и города Пантикапей, Феодосия стали окраиной великой империи. Следующим этапом в жизни Феодосии было нашествие во II веке аланов, основавших Судак, в III веке – готов, назвавших город Ардабда² («Город семи богов»), но их в свою очередь завоевали гунны. XIII век принес Феодосии новое возвышение под звучным генуэзским названием Кафа. Город стал опорным пунктом Генуи в Крыму и одним из центров мировой торговли. Но самой популярной и прибыльной была работорговля. Генуэзцы возвели мощные крепостные сооружения, развалины которых мы можем видеть и сегодня – это остатки стен и башни Константина, Климента VI, Криско, Доковая. В это время в городе были построены католические, армяно-григорианские, православные церкви, мечети, синагоги, кенасы. Генуэзцы на протяжении всего своего владычества в этих землях теснились татаро-монголами, с которыми с переменным успехом пытались договориться. В конце XV века Кафа попала под власть турков-османов и переименовалась в Кефе. Город потерял свое значение как центр международной торговли и стал центром турецких владений в Крыму. После долгих и мучительных русско-турецких войн во времена Екатерины II город присоединился к России, и ему было возвращено волей императрицы первое название – Феодосия.

Константин Богаевский – ключевая фигура в Киммерийской школе живописи. Его интерес к изобразительному искусству обнаружился с ранних лет. В детстве он брал уроки у известного феодосийского художника А.И. Фесслера, ученика и последователя И.К. Айвазовского. Иван Константинович в то время был, по выражению Максимилиана Волошина, «отцом города», которого все почитали. В Феодосии он создал Музей древностей, где были представлены археологические коллекции. Здание, выстроенное в неоклассическом стиле и напоминающее Парфенон, находилось на горе Митридат, возвышающейся над Феодосией. В своем доме, построенном в стиле итальянских палаццо, Айвазовский открыл картинную галерею, которую впоследствии по завещанию подарил родному городу. Он активно содействовал в постройке порта и в проведении железной дороги, способствовал возведению первого городского концертного зала. Один из самых важных его вкладов в благоустройство своего города, постоянно испытывающего трудности с водоснабжением, – это открытие источника пресной воды на территории его имения Субаш. Богаевскому посчастливилось присутствовать на вечерах и занятиях, устраиваемых великим маринистом, и запомнить ряд важных творческих рекомендаций, которыми он руководствовался и в дальнейшем.

К.Ф. Богаевский учился в Императорской Академии художеств в классе А.И. Куинджи. Его однокурсник Н.К. Рерих записал в своем дневнике: «Мощный Куинджи был не только великим художником, но также был великим Учителем жизни»³. Архип Иванович, удивительной доброты и простоты человек, содействовал тому, что его студенты жили одной семьей. После окончания Академии в 1898 году молодые художники во главе с учителем отправились в заграничную поездку (в группу входили Богаевский, Вроблевский, Зарубин, Калмыков, Маньковский, Столица, Рылов, Пурвит, Вальтер и Розенталь, учившийся в мастерской профессора Маковского). Они посетили Германию, Францию и Австро-Венгрию, побывали в музеях и мастерских Берлина, Дрездена, Кёльна, Парижа, Мюнхена, Вены, где познакомились с произведениями как великих мастеров, так и современных им художников.

Конечно, огромную роль в приобщении молодых живописцев к творческому наследию западных мастеров играл Куинджи. Он обратил внимание своих учеников на картины немецких художников конца XIX века, таких как Арнольд Бёклин, Макс Клингер, Франц фон Штук. Потом в полотнах многих «куинджистов» были заметны влияния их творчества. Внимание русских живописцев привлекли и Джованни Сегантини, Освальд Ахенбах, Людвиг Кнаус, Беньямин Вотье...

По возвращении из этого удивительного путешествия К.Ф. Богаевский еще больше увлекся историей своего родного края – загадочной Киммерией, пытаясь воплотить ее в своих полотнах. Просторы Восточного Крыма пережили разные эпохи. Картины Богаевского словно погружают в древние времена; «суммарный» образ, созданный живописцем в его ранних произведениях, – легендарная страна Киммерия, суровая, мрачная, воспетая Гомером.

*Там Киммерия печальная область, покрытая вечно
Влажным туманом и мглой облаков; никогда не являет
Оку людей там лица лучезарного Гелиос, землю ль
Он покидает, всходя над звездами обильное небо,
С неба ль, звездами обильного, сходит, к земле обращаясь:
Ночь безотрадная там искони окружает живущих...»⁴*

Во многом этот интерес к древней истории был обусловлен переходным этапом, стыком веков, когда художники пытались переосмыслить прошлое и создать свое, новое. Максимилиан Волошин в статье про К.Ф. Богаевского пишет о горе Опук⁵, которая послужила мотивом при выборе сюжетов для его картин: «Он родился среди камней древней Феодосии, стертых, как их имена; бродил в детстве по ее размытым холмам и могильникам; Кенегезские степи приучали его взгляд разбирать созвездия и наблюдать клубящиеся облака. Опук была горой посвящения, — с которой ему был указан путь в искусстве; зубцы коктебельских гор на горизонте были источником его романтизма...»⁶.

С 1900 по 1904 год художник создал ряд картин, посвященных теме «Трагедии Земли». Вернувшись из поездки по Европе, он много путешествовал по Крыму, зарисовывал пещерные города и скалы. Большую часть времени проводил в окрестностях Бахчисарая, в Чуфут-Кале, Мангупе и Тепе-Кермен. Сохранилось несколько его рисунков с изображением древних городов, сделанных графитным карандашом на бумаге, хранящихся сейчас в различных музеях России и Украины. Позже эти рисунки послужат рабочим материалом при написании больших полотен. Богаевский всегда начинал с небольшого карандашного эскиза, где намечал будущую композицию. Затем писал акварель, большего размера, которая чаще всего становилась законченным произведением. И только после этих двух этапов художник приступал к масляной живописи. Данная система работы восходит к методу старых мастеров Академии XVIII и начала XIX веков. Он свято следовал принципу преобразования природы, который исповедовал его учитель Куинджи: «В композиции не все правда, – писал Богаевский, – не все натура... В работе над картиной художник часто принужден прибавлять и убавлять то, что ему кажется необходимым для наиболее яркого выявления образа»⁷. Художник никогда не писал картин каких-то определенных мест, он создавал собирательные образы.

Полотно «Древняя крепость» (1902) было написано одним из первых на сюжет «Трагедии Земли». Говоря о данной картине, нельзя не вспомнить немецкого художника Арнольда Бёклина с его вариациями на тему «Остров мертвых», с которыми, несомненно, был знаком Богаевский. Константин Фёдорович переосмысляет здесь тематические искания и творческие находки в области живописи немецкого художника. В композиции Богаевского представлен скалистый берег с крепостной стеной, омывающийся со всех сторон бушующим морем. Передний правый угол затемнен, далее светлая полоса, а на заднем плане бескрайний горизонт, уходящий в темную мглу. Погружение в таинственную бесконечность – вот что автор предлагает зрителю. Искусствовед О.П. Воронова в своей книге «Над Понтом Эвскинским. К.Ф. Богаевский»⁸ отмечает интересный композиционный метод художника, заключающийся в одновременном выборе двух точек зрения: одна из них – фронтальная, другая – вид сверху. (На мой взгляд, это в целом характерно для цикла «Трагедии Земли»; постепенно этот прием исчезнет из творчества художника). Колористически полотно решено в темной гамме с вкраплением светлых контрастов. Автор делает акцент на силе бушующей стихии. Оригинален элемент дороги внутри крепости, уводящий взгляд зрителя в невидимое пространство. Невольно вспоминаются строчки из статьи Волошина об описании скалистых холмов Восточного Крыма: «Широкие каменные лестницы посреди скалистых ущелий, с двух сторон ограниченные пропастями, кажется, попираются невидимыми ступнями Эвридики. И хребты, осыпавшиеся как бы от землетрясения, и до-



*К.Ф. Богаевский. Старый Крым. 1902. Холст, масло. 100х135.
Государственный Русский музей. Санкт-Петербург*

лины, подобные Иосафатовой в день Суда, и поляны, поросшие тонкой нагорной травой, и циклопические стены призрачных городов, и ступени, ведущие в Аид...»⁹

К.Ф. Богаевский всю жизнь стремился к легкой пленэрной живописи, но ему это редко удавалось; он прибегал к наложению нескольких красочных слоев, что делало его картины пластически тяжеловесными, и это в целом характерно для раннего цикла произведений мастера. Художник писал в письмах друзьям о трудностях в работе маслом: «Приходится все время принаравливаться... Масляная краска у меня покрывает точно дряблым телом скелет замысла, из-за нее уже не увидишь крепости и силы костей... Масляную краску я все-таки никогда не брошу. Все мне кажется, что ею при умении можно будет больше сказать, чем офортом. А затем я очень люблю большие, свободные пространства холста, такой простор я в них чувствую для себя. Большой холст для меня как степь широкая, по которой без конца хочется скакать на коне вдаль...»¹⁰.

Следующая работа, написанная также в 1902 году, называется «Ночь у моря». Многие критики и исследователи считают Богаевского художником, пишущим исключительно землю. Это не совсем верно; море как объект изображения занимает важное место в его творчестве, и это отмечал еще Н.С. Барсамов¹¹. Море Богаевского – это суровая, мощная, динамичная пучина, отличающаяся по манере исполнения от других

живописцев, и его предшественников, и наставников. В картине «Ночь у моря» зрителю представлены бушующие волны, разбивающиеся о прибрежные камни, за ними тропинка, ведущая в лес, слева от которого находятся дома. И только плывущий корабль говорит о существовании жизни на земле. Данный мотив напоминает лодку Бёклина в «Острове Мертвых» и сражающиеся со стихией корабли из картин Айвазовского. Деталь – тропинка, присутствующая на нескольких полотнах Константина Фёдоровича, – направляет глаз вглубь картины. Полотна Богаевского не охватываются одним взглядом целиком, зритель рассматривает их долго, находя всегда что-то новое, не замечаемое сразу. Мотив развешивающихся ветвей деревьев, слегка приземистых, напоминает пейзаж Франца фон Штука «Шторм». У Штука деревья стилизованные, у Богаевского более натуралистичные. Экспрессия, воспринятая у немецких мастеров, переосмыслена художником и передана в собственной манере, характерной только для него. Интересен метод наложения красок локальными пятнами с тонкими переходами из одного цвета в другой. Важно отметить, что Богаевский в своих картинах всегда выделяет смысловой центр композиции. Здесь бушующие волны, как доминанта, изображены светлыми красками, остальное поглощено темным мраком ночи.

В это время К.Ф. Богаевский увлекается творчеством Врубеля. Михаил Врубель – один из самых загадочных художников рубежа веков. Его произведения отличаются необычайным трагизмом, героическим духом и декоративностью стиля. За разрыв с принципами академизма кто-то им восхищался, кто-то его порицал. Интересны слова Богаевского, отражающие его отношение к творчеству художника: «...картина Врубеля “Демон поверженный” сияла точно драгоценными камнями, и все остальное на выставке рядом с нею казалось таким серым и незначительным... От самой картины, от полотна из-за рамы, точно из окна, веяло свежим воздухом горных пространств... Эта картина по величию своего замысла, по живописи своей и новому разрешению формы остается исключительной»¹². И некоторые приемы, характерные для пластики произведений Михаила Врубеля, найдут отражение в работах К.Ф. Богаевского.

В 1903 году художник пишет, в несколько иной для него манере, картины «Последние лучи» и «Пустыня. Сказка». Они перекликаются с циклом «Звезда. Полярный», созданным живописцем в последующие годы. Картина «Пустыня. Сказка» стала отражением впечатлений художника от прочитанных им в те годы легенд, мифов, романов его любимых писателей. Богаевский сосредоточен на теме одиночества человека (он отзывается на нее, читая Ф.М. Достоевского). На картине изображены бескрайние просторы и одинокий всадник. Здесь уже нет динамики и экспрессии, знакомой нам по композициям предыдущих работ. Все размеренно, спокойно, ритмично, написано в охристо-оливковых тонах; низкий горизонт, темное небо, каменные массивы. Силуэт всадника

среди бескрайней пустыни – символ одиночества человека в этом мире. И только расположившиеся слева вдалеке маленькие домики несколько оживляют пустые земли.

Работа «Последние лучи» напоминает полотна Франца фон Штука с их экспрессией и выразительностью оттенков красного. Перед зрителем камни и деревья, хаотично расположенные по периметру композиции. Декоративное сочетание синего и красного выделяет полотно из серии, написанной в эти годы. Названные работы можно назвать переходными к следующему этапу в искусстве К.Ф. Богаевского. В них заметно влияние немецких мастеров – названного уже Франца фон Штука, Арнольда Бёклина, Макса Клингера; переосмысление их творчества заметно обогатило живопись художника.

Важное место в его наследии занимает графика. К сожалению, ее редко увидишь в экспозициях музеев, где предпочтение отдается живописи; зато она доступна заинтересованным исследователям в фондах. Рисунки Богаевского хранятся в запасниках Феодосийской картинной галереи имени И.К. Айвазовского и Симферопольского художественного музея. Рассматривая графические листы Богаевского, словно погружаешься в мир творческих размышлений и фантазий художника, начинаешь понимать, как создавалась та или иная картина. В художественно-образном плане рисунки являются вполне законченными произведениями, но для автора это чаще всего подготовительный материал, своего рода сборник сюжетов и деталей, которые он использовал в написании больших живописных полотен. К.Ф. Богаевский рисовал много, в музеях хранятся целые альбомы с рисунками. Как правило, это натурные зарисовки, сделанные графитным карандашом. Первые послеакадемические рисунки можно условно разделить на две группы: первая характеризуется скрупулезным прорисовыванием каждой детали, вторая – моделированием формы широким штрихом. Когда мастеру важно выявить самую суть предмета, его язык лаконичен.

Отношение зрителя к ранним полотнам К.Ф. Богаевского было разным. Интересна запись критика А. Койранского о реакции публики на полотна художника: «Одни с восторгом кричат о нем, размахивая руками, другие в старых академических чепчиках с недоумением пожимают плечами и покачивают головами. Да, этим головам Богаевский не может нравиться. Он слишком своеобразен, чтобы быть по душе им, прикованным заржавевшей цепью рутины к своим будкам. Гордо и смело взглянул Богаевский на природу своими собственными глазами и дал нам намеки на седые тайны величавой вечности»¹³. В те годы картины Константина Фёдоровича выставлялись на многих выставках – объединения «Мир искусства», Мюнхенского Сецессиона. Из учеников Куинджи в Мюнхене выставлялись только М.П. Латри и К.Ф. Богаевский, и это было особенно почетно. Богаевский участвовал и в «Exposition del Art Russe», устроенной С.П. Дягилевым в Париже при Salon d'Automne.

Со временем в творчестве К.Ф. Богаевского происходят изменения: он высветляет палитру, но при этом остается верен своим новаторским поискам героического в пейзаже. На его полотнах величественно предстают – словно застывшие – горы, вулканы, деревья, прозрачные озера; он любит рассеянный свет утра и бледное сияние полуденных лучей. Теперь мрачная земля будто поворачивается к нему другой стороной, и изображаемые им пейзажи освещаются радужным светом солнца. Мастер меняет, помимо палитры, и технику живописи – краска наносится на холст отдельными динамичными мазками, что создает впечатление движения и мерцания воздуха.

Творчество К.Ф. Богаевского можно условно разделить на несколько периодов. Первый пронизан влиянием мюнхенского модерна, для него характерны драматические сюжеты «терзания» Киммерийской земли. Следующий период ознаменован переходом к светлым настроениям и светлой красочной гамме. Это время поиска художником новых элементов изображения уже знакомых мотивов. Характерно, что теперь он пишет масляными красками словно акварелью. В его живописи появляются черты импрессионизма. Тень становится дополнительным тоном к свету, а свет, в свою очередь, скрывает формы. «В этих картинах он овладевает «веществом» масляной живописи, научается пользоваться лессировками, тона его образуются из наслоений и становятся драгоценными; поверхность картин делается как бы прекрасной для осязания», – пишет Максимилиан Волошин¹⁴.

Перелом в творчестве К.Ф. Богаевского происходит постепенно. Примерно в 1906 году появляются «Утро. Розовый гобелен», «Тропический пейзаж», и в этих картинах прослеживается появление новых черт – художник стилизует форму, приближая свои пейзажи к декоративным панно. За счет изменения структуры изображения картина становится похожей на гобелен, и нужно сказать, что эти тенденции проявлялись тогда в творчестве целого ряда художников. И.Э. Грабарь отмечал, что в ту пору «...было в моде писать “гобелены” или, вернее, “под гобелены”»¹⁵. Особенно ярко это выразилось в творчестве художников объединения «Голубая роза». Произведения «голуборозовцев» с их приглушенным колоритом, декоративностью очертаний больших цветковых пятен, орнаментальностью изображений деталей лиричны, музыкальны, сказочны. Эти тенденции интересно проявились и у Богаевского в картинах-гобеленах «Берег моря», «Южная страна. Пещерный город» и «Жертвенники».

Композиция пейзажа «Южная страна. Пещерный город» построена по всем правилам классической живописи. На переднем плане, более темном – кулисы из массива гор; внутреннее пространство картины углубляется изображением водной глади и грядой гор, высветленным в своей тональности. В письме Богаевского к Кандаурову есть строки, раскрывающие замысел картины: «Пишу сейчас большую картину,

долженствующую изображать южный героический пейзаж в неведомой стране, замки на земле и на небе, тихое озеро, а может быть, и море, справа и слева по бокам картины утесы, вдалеке парит орел, который должен чувствовать себя единственным владыкой и царем всей страны, расстилающейся под его крыльями»¹⁶.

Полотно «Жертвенники» написано светлыми красками, словно акварелью, из-под них просвечивает белый грунт холста, что создает впечатление несколько потертого ковра-гобелена. Натурная зарисовка Тепе-Кермен долго варьировалась художником в этюдах и воплотилась в этом замечательном полотне. Горы в картине становятся похожими на пирамиды, внизу которых виднеется гладь воды, обступаемая соснами. В этом пейзаже, написанном в стилизованной манере, много символических образов, в чем, несомненно, отразилось влияние поэтов-символистов А. Белого, В. Брюсова, А. Блока, М. Метерлинка, а также художников, развивавших символистские тенденции.

Характерно, что публика прекрасно приняла созданные в новом стиле работы К.Ф. Богаевского, которые отражали не только перемены в манере художника, но и тенденции эпохи. Уместно привести слова С. Маковского, выражающие отношение общества к творчеству художника: «В 1906 году впервые, насколько я помню, появились красивые пейзажи Богаевского в “гобеленовых тонах”, напомнившие о дивных тканях XVII–XVIII веков. Для художника после “крымских камней” они показались неожиданными. Они имели успех в Петербурге, падком до всего ретроспективного. Правда, Богаевский продолжал работать и в другом направлении, более самостоятельном, – совершенствуясь в архаическом стиле, добываясь полнозвучных гармоний пейзажа, резких противоположений мрака и света, раскрывающих пустынную душу древнего эпического-строгаго мира (вспомним ряд картин с волшебными солдцами и волшебными звездами, которые принадлежат к лучшим его работам)»¹⁷.

К этому времени К.Ф. Богаевский становится известным художником. Выходят иллюстрированные статьи о его творчестве в европейских журналах, таких как *Depeche*, *Figaro*, *Grand National*, *Liberte*, *Partia*, *Revue des Beaux Arts*, *Studio*. Богаевский представляется там как интересный современный живописец, изображающий в стилизованной манере красоту юга России.

Постепенно художник находит свою модель героико-романтического крымского пейзажа, наполненного множеством исторических деталей. Он создает свой образ, достаточно характерный для эстетики начала XX века. Пытаясь уйти от реальности, он погружается в мир мечты о прекрасной, необычайно гармоничной, невиданной земле. В подтверждение этого прорыва хочется привести строки из стихотворения Александра Блока¹⁸, с которым Константин Фёдорович не раз встречался в доме Волошина в Коктебеле:

*Так явственно из глубины веков
Пытливый ум готовит к возрождению
Забывтый гул погибших городов
И бытия возвратное движение.*

Начиная с 1906 года внимание художника все более привлекают французские живописцы XVII века Никола Пуссен и Клод Лоррен. Богаевский отмечает в творчестве этих мастеров отточенность композиции, создающую ощущение величия и грандиозности, присутствие в ней элементов идеализированного пейзажа и использует в своих произведениях наиболее полюбившиеся ему пластические приемы. Уже в отмеченных ранее «гобеленных» работах Богаевского чувствуется влияние французских живописцев. Он вносит в свои композиции спокойный ритм, добываясь ощущения величия и грации образов. Пейзажи становятся возвышенными и героически- пленительными по духу. Ярче всего это проявилось в картине «Южная страна. Пещерный город». В эти годы художник буквально грезит Италией – неведомой и прекрасной страной, пейзажи которой видит на картинах Пуссена и Лоррена. На больших полотнах живописец разворачивает темы райской земли, залитой солнцем и светом.

Вернувшись из поездки по Италии, Германии и Франции, художник сразу берется за кисть, спешит все свои мысли и впечатления перенести на холст. И в первой же работе – «Воспоминание о Мантенье» – отдает дань классику Ренессанса. Композиция картины напоминает пейзажный фон работы Андреа Мантеньи «Моление о чаше». Художник стилизует форму, четко выявляя архитектонику композиции. Картина написана без белил, довольно жидкой масляной краской. Важным колористическим элементом является белый грунт, который проявляется через этот негустой красочный слой. Яркие чистые тона, изображение природы в формах, как бы разделенных на горизонтальные и вертикальные пласты, – все это говорит о незабываемых впечатлениях художника от произведений Мантеньи.

По мнению О.П. Вороновой, живописец все более и более размышляет теперь о законах классической формы, стараясь соединить конкретную натуру и отвлеченный идеал, добываясь в своих произведениях нового звучания изображаемых им природных мотивов. Появляются большие полотна, которые навеяны воспоминаниями об Италии. Как уже говорилось, в них чувствуются влияния многих художников: французских классицистов, мастеров итальянского Ренессанса, голландских и немецких художников. Что конкретно и у кого приметил художник, сказать сложно, но некоторые моменты выглядят очевидными. В произведениях Мантеньи его занимает глубина пространства и сила света – как средство, усиливающее впечатление при передаче объема. Боттичелли поражает его невероятными по красоте линиями. «Здесь можно

с ума сойти от одного Боттичелли, вот это действительно идеал художника, творящего новые миры: его мадонны, ангелы, воздушные как сон, в легких тканях аллегорические фигуры дают полную иллюзию действительность какого-то другого идеального мира. Великая, правда в нем, и какая красота, и простота исполнения. Как он легок в красках и как он понял воздух и солнце, – весь серебряный мягкий колорит Тосканы», – пишет Богаевский Кандаурову¹⁹. Он берет у великих мастеров все самое важное для себя и, перерабатывая ряд приемов, вводит их в свои картины, то есть старается равняться на самое лучшее, что было в истории мировой живописи.

Мантенья, Лоррен и Пуссен героизируют и идеализируют одухотворенную природу, изображая ее спокойно размеренной. Характерный итальянский пейзаж с античными руинами, свойственный всем этим трем известным художникам, теперь появляется и в творчестве Богаевского. Но это совсем иное искусство. Художник вдохновляется в первую очередь не Италией, а Крымом, похожим на Италию, и главные мотивы, которые путешествуют из картины в картину – это виды Феодосии, Керчи, Судака, Бахчисарая. «“Киммериян печальная область” – так именует наш край Одиссей. В своих композициях я пытаюсь передать образ этой земли – величавый и прекрасный, торжественный и грустный. Этот пейзаж, насыщенный большим историческим прошлым, со своеобразным ритмом гор, напряженными складками холмов, носящий несколько суровый характер, служит для меня неисчерпаемым источником»²⁰.

После поездки в Италию в 1910–1911 годах появляются такие произведения, как «Гора святого Георгия», «Итальянский пейзаж», «Классический пейзаж», «Киммерийские сумерки», «Облако», «Утро». В полотне «Классический пейзаж» Константин Богаевский умело сочетает конструктивность композиции и условность колорита. Он детализирует одни части картины и придает лаконизм другим. Картина «Утро» навеяна прекрасными итальянскими видами и пейзажами Клода Лоррена. Мы видим светлый пейзаж, пронизанный легкой утренней дымкой, – ею дышит все полотно. Перед ним невольно замираешь, чтобы не нарушить идиллию природы. Композиция нарочито симметрична, облака словно повторяют изгибы реки и ее берегов, на которых ритмично «расставлены» деревья. Сергей Маковский так охарактеризовал этот период творчества Богаевского: «...зачарованность не столько природой, сколько произведениями искусства»²¹.

Существовало мнение, что художник повторяется. Возражая этому, Маковский писал: «Неверно, будто Богаевский постоянно “повторяет себя” (как часто пишут), нет, от первых крымских пейзажей – с чудовищными камнями и кривыми деревьями – до последних картин, навеянных поездкой в Италию, он не переставал “меняться”, уединенно работая с примерным упорством. Если, тем не менее, есть ощущение однообразия (какой-то общий “бутафорский” холод), то объясняется не

неподвижностью, а преобладанием в его творчестве манеры над непосредственным наблюдением, что вообще отличает художников, не преодолевших внушения историзма»²².

Важное место в творчестве живописца занимает его работа в особняке на Спиридоновке, купленном М.П. Рябушинским в 1909 году у З.Г. Морозовой. В эпоху модерна было модно расписывать интерьеры живописными панно в «гобеленном» стиле. Рябушинскому нравилось творчество Богаевского, он купил у него несколько картин – «Жертвенники», «Пейзаж», «Пейзаж со скалами», «Киммерийская область», «Пейзаж с замком» и сделал заказ на росписи. Предполагалось, что комната с росписями будет гостиной, декорированной в романтическом духе. Художник написал несколько полотен, варьируя крымские мотивы и привнося в них итало-французские черты. То есть здесь чувствуется влияние как французских классицистов, так и мастеров итальянского Ренессанса. В декоративных полотнах художником передано ощущение гармонии сказочного мира. Недаром Волошин назвал этот период в творчестве К.Ф. Богаевского «золотым веком». Это определение отражает образность идеализировано-героических картин мастера. Все три полотна выполнены в коричнево-зеленых тонах с примесью голубых, розовых и белых оттенков. Художник не скрывает стилизованный характер живописной манеры. В вертикальном полотне прослеживаются мотивы из картин Андреа Мантеньи «Парнас» и «Святой Себастьян». Здесь изображены вода, крутая арка, уводящая глаз зрителя вверх, что явно удлинняет полотно; закругленность арки успокаивает это иллюзорное движение, под ней взору предстают дальние горы и сады. На одном из горизонтальных холстов художник использовал мотив, близкий тому, что был в его картине «Южная страна. Пещерный город», но изменил его. В этом панно изображаются кулисы, за ними раскрывается пейзажное «действие», драматургия которого строится на чередовании долин и озер, возвышенностей и низин. В третьем полотне – так называемом «Пейзаже с озером» – передано ощущение тишины и полной гармонии. Все полотна, декорирующие гостиную особняка, навеяны впечатлениями от лучших образцов мировой живописи; почерпнутые в них пластические приемы Богаевский творчески переосмыслил в своих стилизованных картинах. Полотна в особняке на Спиридоновке не только выразили характерные черты яркого этапа творчества самого художника, но и эстетические воззрения начала XX века. Они как бы подытожили «гобеленный» период, являясь его лучшими произведениями. Картины вобрали в себя всю лирику предшествующих работ, но избегли присущей им недосказанности. Рябушинский остался доволен и даже пригласил художника в Москву, чтобы он помог декорировать остальные элементы гостиной.

В 1912 году К.Ф. Богаевский написал для М.П. Рябушинского картину «Корабли». Возможно, это одно из лучших полотен художника,

созданных незадолго до Первой мировой войны и революции. Он пишет ее в стиле старинных картин, нарочито «состаривая» красочный слой. О.П. Воронова утверждает, что это полотно ассоциировалось у современников с фразой из стихотворения Андрея Белого: «За солнцем, за солнцем, свободу любя, умчимся в эфир голубой!»²³. Действительно, эти слова точно передают воплощенное в картине состояние: наш взор преодолевает заглушенный тенью передний план и увлекается в глубину полотна – к чарующему свету, исходящему от солнца.

К.Ф. Богаевский стилизует свои работы под старинные картины классицистов, но пишет их в манере, выдающей художника, работающего в начале XX века. И это очень важно для понимания его творчества. Природа на его картинах воплощает философию времени. Прекрасный мир, создаваемый Богаевским, – это его грезы по безвозвратно ушедшим временам.

* * *

Михаил Латри, сын старшей дочери И.К. Айвазовского Елены Ивановны и врача Пелопида Саввича Латри, родился в Одессе, провел детство в Ялте и Феодосии. Под влияние творчества своего знаменитого деда Михаил попал в возрасте трех лет, когда переехал жить из родной Одессы в Крым. Первые уроки изобразительного искусства получил в мастерской Айвазовского. Михаил хорошо запомнил, как на его глазах дед создавал свои марины. По окончании гимназии юноша в сопровождении И.К. Айвазовского отправился в Санкт-Петербург поступать в Академию художеств, в пейзажный класс, руководителем которого был А.И. Куинджи. Богаевский описал визит Латри к Куинджи: «Латри, захватив все, что привез, пошел в академию, в мастерскую Архипа Ивановича, и так волновался, что не в силах был показывать этюды сам. Куинджи, окруженный учениками, сел на стул перед мольбертом, на который один из учеников начал ставить этюды Латри один за другим; сам же автор от страха и волнения отошел подальше, стараясь не смотреть на свою работу и не спуская глаз с Куинджи. Архип Иванович рассматривал каждый этюд долго и очень внимательно. Иногда, когда показывающий хотел уже заменить этюд следующим, Архип Иванович делал рукой знак, чтобы не спешил, но все время молчал. Это молчание было невыносимо тягостным для “испытуемого”, и он уже решил, что сейчас Куинджи попросит забрать все и идти домой. И вдруг Куинджи, посмотрев последний этюд, повернулся к ученикам и сказал: “Вот, господа, как надо относиться к этюдам, с такой любовью и так добросовестно работать”»²⁴. Таким образом, в 1876 году Латри был зачислен в пейзажный класс Императорской Академии художеств к великому мастеру света Архипу Куинджи.

А.А. Рылов, сокурсник и большой друг М.П. Латри, писал в своих воспоминаниях о годах обучения в Академии: «Ученики были его семьей,

он почти не расставался с ними. Ужинали все вместе, по-студенчески: из соседнего трактира приносили сосиски с горчицей и булочку. Читали вслух, спорили об искусстве. <...> Музицировали. Вагнер играл на балалайке, Калмыков и Богаевский на гитаре, Латри – на мандолине, Химона и Зарубин – на скрипке, иногда в оркестр вступал и сам Куинджи – тоже со скрипкой. Когда Третьяков купил у Рушица и Рылова по пейзажу, устроили торжественный концерт – звенели струны, “именники” ходили по кругу с двумя огромными подносами»²⁵.

После отстранения А.И. Куинджи от преподавания в Академии Латри прерывает свое обучение там отправляется в Европу для совершенствования в искусстве. Задержался в Германии, в Мюнхене, который был в те годы одним из культурных центров Европы, где проводилось множество международных художественных выставок. Золотым временем для Мюнхена был рубеж XIX и XX веков, когда город становится местом рождения знаменитого немецкого модерна. В 1892 году здесь был основан знаменитый Мюнхенский Сецессион. К началу XX века Мюнхен стал одним из европейских центров авангарда. Все это позволяет понять, почему именно сюда стремились поэты, художники, архитекторы, ученые всех стран мира.

Михаил Латри поступил учиться к Ш. Холлоши и Ферри-Шмидту. На тот момент в Мюнхене существовали две знаменитые частные художественные школы: школа Ажбе и школа Холлоши. Известный венгерский художник Ш. Холлоши сперва открыл мастерскую в Венгрии, в Надьбаньи, затем – в Мюнхене, где проводил зимние месяцы. На лето педагог с учениками уезжал в прикарпатские деревушки – Дьялу, Вайдахуньяд, Течетячево. В мастерской Ш. Холлоши учились венгры, немцы, поляки, швейцарцы, русские – О. Браз, М. Добужинский, К. Зефиров, К. Истомин, А. Кравченко, Г. Нарбут, Б. Терновец, А. Тихомиров, В. Фаворский и др. Михаил Латри в Германии глубоко воспринял опыт немецкой школы, влияние которого будет чувствоваться на протяжении всего его творчества.

М.П. Латри много путешествовал. Побывал в Греции, Италии, Турции, Франции. Затем вернулся в Петербург, где окончил Академию художеств под руководством профессора А.А. Киселёва, который после ухода А.И. Куинджи был поставлен во главе пейзажной мастерской. С 1902 года Латри – постоянный участник Весенних выставок в Академии художеств, с 1912 года – выставок «Мира искусства».

После обучения Латри поселился в собственном имении Баран-Эли под Феодосией. В своем доме он устроил две мастерские – для занятий живописью и керамикой. Кстати, вторая его студия была первой керамической мастерской, построенной на восточном берегу Крыма. Нередко художник экспонировал, наряду с картинами, свои керамические изделия на выставках, в частности, на «Салонах» В.А. Издебского.



*М.П. Латри. Дом у воды. 1910-е гг. Картон, масло. 40,2х33,3.
Национальная картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Феодосия*

Знаменитые выставки Владимира Издебского стали ярким опытом совместного экспонирования произведений, отражающих совершенно разные направления – от передвижничества до фовизма и кубизма – в русском и западном искусстве. Открыв первую выставку в Одессе, показав ее в 1910 году в Киеве, Петербурге и Риге, организовав второй «Салон» в начале 1911 года в Одессе, Николаеве и Херсоне, В.А. Издебский буквально «взорвал» художественную жизнь юга России. На выставках «Салонов» встречались критики, журналисты, проходили консилиумы, лекции, показывались спектакли.

В это же время Латри активно участвует в деятельности феодосийского Общества любителей художеств, является одним из основателей Нового общества художников Петербурга. Вместе с К.Ф. Богаевским участвует в выставках Мюнхенского Сецессиона. Богатая коллекция его работ представлена в феодосийской Национальной картинной галерее, директором которой он являлся. Собрание составляют в основном этюды, поступившие из его личной мастерской. По большей части картины не имеют ни подписей, ни дат, поэтому в творчестве Латри сложно определить хронологические периоды, но можно выделить ряд сюжетных линий. Это европейские городские пейзажи (венецианские, испанские, голландские), украинские хатки, утопающие в зелени и цветах, парусники и шху-

ны на море, рыбаки, пейзажи Ялты, бахчисарайские здания и их интерьеры, усадебные парки, портреты и жанровые картины. Лучшие произведения художника – преимущественно пейзажи – посвящены Крыму. Они отличаются тонкой колористикой и изяществом композиций. Искусство Латри пронизано философскими размышлениями о природе. Ранние работы выполнены пастозно – Латри воспринял в Академии широкую манеру письма, свойственную ученикам класса Куинджи. Эта манера давала возможность художнику выражать свою натуру, эмоциональную и подвижную. Вероятно, здесь сказалось не только влияние Куинджи, но и Альбера Марке, известного и популярного в то время в России французского живописца.

Картина «Вишня в цвету» написана широкими пастозными мазками, динамика которых передает состояние природы – ветреную погоду. Работа интересна своей колористической структурой. Тональной разработкой каждого пространственного плана, идущего полосами, художник передает движение пространства картины от переднего плана к дальнему. За счет чередования темных и светлых красок рождается красивая, близкая к натуре, палитра, отражающая сочный колорит юга. Зритель может почти что обонять запах цветущей вишни. М.П. Латри был увлекающейся натурой, о чем свидетельствует Н.С. Барсамов: «Латри очень легко “загорался”, работая с натуры. В быстром беге кисти, стремящемся передать самое главное, самое существенное, чем захвачены ум и сердце, он порой, как говорится, не знал удержу. Писал он широкими кистями, густо замешивая краски, накладывая мазки, иногда пересекающие весь холст от одного края до другого. Такая живопись вполне отвечала его натуре, его темпераменту и доставляла ему творческое удовлетворение»²⁶.

«Колоннада у моря» навеивает воспоминания о творчестве популярных в начале XX века А. Бёклина и М. Клингера, в частности, о картине Бёклина «Остров Мертвых». Сложная по композиции, написанная пастозно, она рождает ощущение грусти. Как и аналогичная ей «Колоннада террасы на фоне моря» – видимо, обе работы писались в одном особняке с видом на одну и ту же бухту.

Латри, как ученику Куинджи, свойственно романтическое отношение к природе. Для его творчества в целом были характерны сильные живописные эффекты, часто порождающие декоративность образов. Этюдная манера изображения – незавершенность, сохраняющая непосредственное впечатление от натуры, – предоставляла возможность передавать изменчивость состояний природы. На палитре живописца благотворно сказалось и влияние импрессионистов; в отличие от темноты в картинах немцев, французы исповедуют культ света. Именно красками светлых оттенков Михаил Латри передавал ощущения крымского простора, воздушной среды и солнечного света.

В 1920 году художник эмигрировал и обосновался в Греции. Был руководителем Королевского керамического завода в Афинах. Среди его



М.П. Латри. Колоннада у моря. 1910-е гг. Холст на картоне, масло. 45,0х61,5. Национальная картинная галерея имени И.К. Айвазовского. Феодосия

работ немало пейзажей Афин, острова Делос и Миконос; несомненно, в пейзажном творчестве претворялись его воспоминания о родном Крыме. В 1924 году художник переехал в Париж. В столице Франции Латри открыл декоративно-художественную мастерскую. В ней он разрабатывал эскизы для ваз, сервизов, панно, лаковых ширм (в то время крайне востребованных).

История отечественного искусства знает немало художников, которые писали Крым. Там работали Ф. Васильев, А. Куинджи, В. Суриков, А. Куприн, К. Коровин, И. Машков, Р. Фальк. Творчество К.Ф. Богаевского и М.П. Латри выделяется из общей панорамы искусства начала XX века как тематикой произведений, так и индивидуальной манерой. После окончания Академии художеств Богаевский и Латри не остались в Санкт-Петербурге, а вернулись в любимый Крым. Тема, избранная художниками, в некотором смысле особенная. Чаще всего приезжающие в Крым живописцы писали южный берег – Ялту, Гурзуф, Севастополь, Бахчисарай. «Киммеристы» же предпочли югу Восточный Крым. Хорошо зная его историю и много путешествуя, они воспроизводили в своих полотнах совершенно неведомые уголки этой богатой культурой местности, пытаясь воссоздать в пейзаже легенды и мифы, которые таит в себе древняя земля Киммерия. Варьируя излюбленную ими тему пейзажа восточного берега Крыма, они открывали все новые и новые ракурсы восприятия природы этого удивительного края.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Киммерия – в античной историографии название территории Северного Причерноморья и Приазовья.
- 2 В одном из древних лоций «Перипл Понта Эвксинского и Меотического озера» указано, что «Феодосия на аланском, т. е. таврийском языке называется Ардабда», что значит в переводе «Дар богов» или «Город семи богов». Также существует иная версия, по которой Ардабда (Ардавда) возникла позднее, на месте уже разрушенной гуннами Феодосии.
- 3 Беликов П. Князева В. Рерих. М., 1973. С. 29.
- 4 Письмо К.Ф. Богаевского Н.Н. Шекотову от 25.03.1935. ОР ГТГ. Ф. 78–72. Л. 2.
- 5 «Она лежит к востоку от Кенегеза, там, где берег поворачивает к северу, обозначая линию Босфора Киммерийского, в ужасающей пустынности солончаков и мертвых озер» (М. Волошин). См.: Волошин М.К. Богаевский // Аполлон. 1912. № 6.
- 6 Там же.
- 7 Богаевский К.Ф. О композиции в пейзаже // Юный художник. 1939. № 3.
- 8 См.: Воронова О.П. Над Понтом Эвксинским. К. Богаевский. М., 1982. С. 43.
- 9 Волошин М.К. Указ. соч.
- 10 Воронова О.П. Указ. соч. С. 91.
- 11 Барсамов Н.С. Богаевский. М., 1961. С. 13.
- 12 Башенко Р.Д. К.Ф. Богаевский, М., 1984. С. 22.
- 13 Койранский А. Живопись и скульптура. СПб., 1905. С. 34
- 14 Волошин М.К. Указ. соч.
- 15 Грабарь И.Э. «Союз» и «Венок» // Весы. 1908. № 1. С. 137.
- 16 Воронова О.П. Указ. соч. С. 66.
- 17 Маковский С. Выставка Нового Общества // Аполлон. 1911. № 1.
- 18 Цит. по: Башенко Р.Д. Указ. соч. С. 2.
- 19 Письмо К.Ф. Богаевского К.В. Кандаурову от 10.02.1909. РГАЛИ. Ф. 769. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 99–101.
- 20 Богаевский К.Ф. Указ. соч. С. 14.
- 21 Маковский С. Указ. соч.
- 22 Там же.
- 23 Воронова О.П. Указ. соч. С. 90.
- 24 Барсамов Н.С. Айвазовский в Крыму. Симферополь, 1970. С. 83.
- 25 Цит. по: Воронова О.П. Указ. соч. С. 166.
- 26 Барсамов Н.С. Указ. соч. С. 83.