**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «ДШИ Починковского района»**

**Курс лекций.**

**История картин.**

**Творчество И.И.Левитана.**

**История изобразительного искусства.**

**ДХШ.**

**Разработчик: преподаватель художественного отделения**

**МБУ ДО «ДШИ Починковского района»**

**Казакова Инна Викторовна**

**2017**

**Творчество Левитана**



**Валентин Серов. Портрет художника Исаака Левитана**

Родился Исаак Ильич Левитан в августе 1860 года в небольшом литовском городке Кибартай. Почти нет сведений о детстве художника. Он никогда не вспоминал о своем прошлом, а незадолго до смерти уничтожил свой архив, письма родных и близких. В его бумагах нашли пачку писем, на которых рукой Левитана было написано: “Сжечь, не читая”. Воля умершего была исполнена. Но воспоминания людей, близко, знавших Левитана, дают возможность восстановить основные факты биографии художника.

Отец Левитана был мелким служащим. Поселившись с семьей в Москве, он стремился дать сыновьям хорошее образование. Вероятно, в выборе жизненного пути Исаака Левитана решающую роль сыграл его старший брат - художник. Он часто брал мальчика с собой на этюды, на художественные выставки. Когда Исааку исполнилось 13 лет, он был принят в число учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.

Учителями Левитана были Алексей Саврасов и Василий Поленов. “Левитану давалось все легко, - вспоминал его товарищ, известный русский живописец Михаил Нестеров, - тем не менее, работал он упорно, с большой выдержкой. Как-то пришел к нам в натурный класс и написал необязательный для пейзажистов этюд голого тела, написал совершенно по-своему, в два-три дня, хотя на это полагался месяц. Вообще Левитан работал быстро, скоро усваивая то, на что другие тратили немало усилий.

Его неоконченный “Симонов монастырь”, взятый с противоположного берега Москвы-реки, приняли как некое откровение. Тихий покой летнего вечера был передан молодым собратом нашим прекрасно”.

Осознанный поворот новой русской живописи к демократическому реализму, национальности, современности обозначился в конце 50-х годов, вместе с революционной ситуацией в стране, с общественным возмужанием разночинной интеллигенции, с революционным просветительством Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, с народолюбивой поэзией Некрасова. В “Очерках гоголевского периода” (в 1856 г.) Чернышевский писал: “Если живопись ныне находится вообще в довольно жалком положении, главною причиною того надобно считать отчуждение этого искусства от современных стремлений”. Эта же мысль приводилась во многих статьях журнала “Современник”.

Но живопись уже начинала приобщатся к современным стремлениям - раньше всего в Москве. Московское Училище и на десятою долю не пользовалось привилегиями петербургской Академии художеств, зато меньше зависело от ее укоренившихся догм, атмосфера была в нем более живая. Хотя преподаватели в Училище в основном академисты, но академисты второстепенные и колеблющиеся, - они не подавляли своим авторитетом так, как в Академии Ф. Бруни, столп старой школы, в свое время соперничавший с Брюлловым картиной “Медный змий”.

Перов, вспоминая годы своего ученичества, говорил, что съезжались туда “со всех концов великой и разноплеменной России. И откуда у нас только не было учеников!.. Были они из далекой и холодной Сибири, из теплого Крыма и Астрахани, из Польши, Дона, даже с Соловецких островов и Афона, а в заключение были и из Константинополя. Боже, какая, бывало, разнообразная, разнохарактерная толпа собиралась в стенах Училища!..”.

Самобытные таланты, выкристаллизовавшиеся из этого раствора, из этой пестрой смеси “племен, наречий, состояний”, стремились наконец поведать о том, чем они жили, что им было кровно близко. В Москве этот процесс был начат, в Петербурге он скоро ознаменовался двумя поворотными событиями, положившими конец академической монополии в искусстве. Первое: в 1863 году 14 выпускников Академии во главе с И. Крамским отказались писать дипломную картину на предложенный сюжет “Пир в Валгалле” и просили предоставить им самим выбор сюжетов. Им было отказано, и они демонстративно вышли из Академии, образовав независимую Артель художников по типу коммун, описанных Чернышевским в романе “Что делать?”. Второе событие - создание в 1870 году Товарищества передвижных выставок, душою которого стал тот же Крамской.

Товарищество передвижников не в пример многим позднейшим объединениям обошлось без всяких деклараций и манифестов. В его уставе лишь говорилось, что члены Товарищества должны сами вести свои материальные дела, не завися в этом отношении ни от кого, а также сами устраивать выставки и вывозить их в разные города (“передвигать” по России), чтобы знакомить страну с русским искусством. Оба эти пункта имели существенное значение, утверждая независимость искусства от властей и волю художников к широкому общению с людьми не только столичными. Главная роль в создании Товарищества и выработке его устава принадлежала помимо Крамского Мясоедову, Ге - из петербуржцев, а из москвичей - Перову, Прянишникову, Саврасову.

Открывшаяся в 1871 году первая выставка передвижников убедительно продемонстрировала существование нового направления, складывавшегося на протяжении 60-х годов. На ней было всего 46 экспонатов (в отличие от громоздких выставок Академии), но тщательно отобранных, и хотя выставка не была нарочито программной, общая неписаная программа вырисовывалась достаточно ясно. Были представлены все жанры - исторический, бытовой, пейзажный портретный, - и зрители могли судить, что нового внесли в них передвижники. Не повезло только скульптуре (была одна, и то мало примечательная скульптура Ф. Каменского), но этому виду искусства “не везло” долго, собственно всю вторую половину века.

К началу 90-х годов среди молодых художников московской школы были, правда, те, кто достойно и серьезно продолжали гражданственную передвижническую традицию: С. Иванов с его циклом картин о переселенцах, С. Коровин - автор картины “На миру”, где интересно и вдумчиво раскрыты драматические (действительно драматические!) коллизии дореформенной деревни. Но не они задавали тон: близился выход на авансцену “Мира искусства”, равно далекого и от передвижничества и от Академии, - об этом новом художественном течении скажем дальше.

Как выглядела в ту пору Академия? Ее прежние ригористические художественные установки выветрились, она больше не настаивала на строгих требованиях неоклассицизма, на пресловутой иерархии жанров, к бытовому жанру относилась вполне терпимо, только предпочитала, чтобы он был “красивым”, а не “мужицким” (пример “красивых” неакадемических произведений - сцены из античной жизни популярного тогда С. Бакаловича). В массе своей неакадемическая продукция, как это было и в других странах, являлась буржуазно-салонной, ее “красота” - пошловатой красивостью. Но нельзя сказать, чтобы она не выдвигала талантов: очень талантлив был упоминавшийся выше Г. Семирадский, рано умерший В. Смирнов (успевший создать впечатляющую большую картину “Смерть Нерона”); нельзя отрицать определенных художественных достоинств живописи А. Сведомского и В. Котарбинского. Об этих художниках, считая их носителями “эллинского духа” одобрительно отзывался в свои поздние годы Репин, они импонировали Врубелю, так же как и Айвазовский - тоже “академический” художник. С другой стороны, не кто иной, как Семирадский, в период реорганизации Академии решительно высказался в пользу бытового жанра, указывая как на положительный пример на Перова, Репина и В. Маяковского. Так что точек схода между передвижниками и Академией было достаточно, и это понял тогдашний вице-президент Академии И.И. Толстой, по инициативе которого и были призваны к преподаванию ведущие передвижники.

Но главное, что не позволяет вовсе сбрасывать со счетов роль Академии художеств, прежде всего как учебного заведения, во второй половине века, - это то простое обстоятельство, что из ее стен вышли и Репин, и Суриков, и Поленов, и Васнецов, а позже - Серов и Врубель, причем они не повторили “бунта четырнадцати” и, по-видимому, извлекли пользу из своего ученичества. Точнее, они все извлекли пользу из уроков П.П. Чистякова, которого поэтому и называли “всеобщим учителем”. Чистякова заслуживает особого внимания.

Есть даже что-то загадочное во всеобщей популярности Чистякова у художников очень разных по своей творческой индивидуальности. Несловоохотливый Суриков писал Чистякову длиннейшие письма из-за границы. В. Васнецов обращался к Чистякову со словами: “Желал бы называться вашим сыном по духу”. Врубель с гордостью называл себя чистяковцем. И это не смотря на то, что как художник Чистяков был второстепенным, писал вообще мало. Зато как педагог был в своем роде единственным. Уже в 1908 году Серов писал ему: “Помню вас, как учителя, и считаю вас единственным (в России) истинным учителем вечных, незыблемых законов формы - чему только и можно учить”. Мудрость Чистякова была в том, что он понимал, чему учить можно и должно, как фундаменту необходимого мастерства, а чему нельзя - что идет от таланта и личности художника, которые надо уважать и относиться с пониманием и бережно. Поэтому его система обучению рисунку, анатомии и перспективе не кого не сковывала, каждый извлекал из нее нужное для себя, оставался простор личным дарованиям и поискам, а фундамент закладывался прочный. Чистяков не оставил развернутого изложения своей “системы”, она реконструируется в основном по воспоминаниям его учеников. Эта была система рационалистическая, суть ее заключалась в сознательном аналитическом подходе к построению формы. Чистяков учил “рисовать формой”. Не контурами, не “чертежно” и не тушевкой, а строить объемную форму в пространстве, идя от общего к частному. Рисование по Чистякову, есть интеллектуальный процесс, “выведение законов из натуры” - это он и считал необходимой основой искусства, какая бы не была у художника “манера” и “природный оттенок”. На приоритете рисунка Чистяков настаивал и со своей склонностью к шутливым афоризмам выражал это так: “Рисунок - мужская часть, мужчина; живопись - женщина”.

Уважение к рисунку, к построенной конструктивной форме укоренилось в русском искусстве. Был ли тут причиной Чистяков с его “системой” или общая направленность русской культуры к реализму была причиной популярности чистяковского метода, - так или иначе, русские живописцы до Серова, Нестерова и Врубеля включительно чтили “вечные незыблемые законы формы” и остерегались “развеществления” или подчинения аморфной красочной стихии, как бы ни любили цвет.

В числе передвижников, приглашенных в Академию, было двое пейзажистов - Шишкин и Куинджи. Как раз в то время начиналось а искусстве гегемония пейзажа и как самостоятельного жанра, где царил Левитан, и как равноправного элемента бытовой, исторической, отчасти и портретной живописи. Вопреки прогнозам Стасова, полагающего, что роль пейзажа будет уменьшаться, она в 90-е годы возросла, как никогда. Преобладал лирический “пейзаж настроения”, ведущий свою родословную от Саврасова и Поленова.

Одна из самых значительных страниц биографии Левитана - его дружба с А. П. Чеховым. Чехов и Левитан - ровесники. Судьбы их во многом схожи. Оба приехали в Москву из провинции.

“Когда я узнала Левитана, - вспоминала сестра Чехова Мария Павловна, - он жил на гроши, как и мой брат Николай, да и большинство других учеников, заработанные то продажей на ученической выставке, то исполнением кое-каких заказов. Ближе всего Левитан сошелся с нашей семьей уже после окончания школы, когда мы поселились в красивом имении Бабкине, под Москвой... С утра до вечера Левитан и брат были за работой... Левитан иногда прямо поражал меня, так упорно он работал, и стены его “курятника” быстро покрывались рядами превосходных этюдов... В дни отдыха мы часами просиживали с удочками где-нибудь в тени прибрежных кустов... Левитан любил природу как-то особенно. Это была даже и не любовь, а какая-то влюбленность... Искусство было для него чем-то даже святым... Левитан знал, что идет верным путем, верил в этот путь, верил, что видит в родной природе новые красоты».

С Антоном Павловичем Чеховым у Левитана установились своеобразные отношения. Они всегда поддразнивали друг друга, но те немногие высказывания и письма, которые дошли до нас, говорят о том, что Левитан открывал свою душу только Чехову.

“Но что же делать, я не могу быть хоть немного счастлив, покоен, ну, словом, не понимаю себя вне живописи”, - признавался Левитан Чехову в одном из писем. В это же время Чехов пишет одному из своих адресатов: “Со мной живет Левитан, привезший... массу (штук 50) замечательных (по мнению знатоков) эскизов. Талант его растет не по дням, а по часам...”

Константин Паустовский находил в творчестве Чехова и Левитана много общего. “Картины Левитана, - писал Паустовский, - требуют медленного рассматривания. Они не ошеломляют глаз. Они скромны и точны, подобно чеховским рассказам, но чем дольше вглядываешься в них, тем все милее становится тишина провинциальных посадов, знакомых рек и проселков”.

В повести Чехова “Три года” есть эпизод посещения художественной выставки а Училище живописи. Героиня повести Юлия рассеянно ходит по залам, и ей кажется, что на выставке много картин одинаковых. Но вот она “остановилась перед небольшим пейзажем и смотрела на него равнодушно. На переднем плане речка, через него бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поле, потом справа кусочек леса, около него костер: должно быть, ночное стерегут. А вдали догорает вечерняя заря.

Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой все дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь. И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой и захотелось ей идти, идти и идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного”. Взволнованная тем, что “картина стала ей вдруг понятна”, Юлия “начала снова ходить по залам и осматривать картины, хотела понять их, и уже ей не казалось, что на выставке много одинаковых картин”.

Пейзаж, описанный Чеховым, мог бы принадлежать Левитану, хотя это вымышленный писателем пейзаж: Чехов никогда ничего не брал прямо “из натуры”. Повесть “Три года” написана в 1894 году, когда творчество Левитана, друга Чехова, находилось в полном расцвете. Приведенный отрывок лучше всяких искусствоведческих исследований показывает, что такое “пейзаж настроения”, на какое восприятие он был рассчитан и что значило его “понимать”. Неопытная в живописи, но чуткая Юлия поняла - ее муж и знакомый, считавшие себя знатоками, не нашли в пейзаже “ничего особенного”. А она не могла им объяснить, потому что такие вещи и нельзя объяснить, их можно только почувствовать через свой душевный опыт.

Картину “Осенний день. Сокольники” Левитан написал в 1879 году, она была одна из первых его работ. Картина экспонировалась на московской выставке и была куплена П. М. Третьяковым для его галереи. В те годы Левитан учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Ему было только 19 лет, но художник уже имел богатый жизненный опыт.

“...По дорожке Сокольнического парка, по ворохам опавшей листвы шла молодая женщина в черном... Она была одна среди осенней рощи, и это одиночество окружало ее ощущением грусти и задумчивости. “Осенний день в Сокольниках” первая картина выдающегося русского художника Исаака Левитана, где серая и золотея осень, печальная, как тогдашняя русская жизнь, как жизнь самого Левитана, дышала с холста осторожной теплотой и щемила у зрителей сердце... Осень на картинах Левитана очень разнообразна. Невозможно перечислить все осенние дни, нанесенные им на полотно”, - так писал о творчестве выдающегося русского пейзажиста Исаака Левитана известный советский писатель Константин Паустовский.

Летом 1890 года Левитан едет в Юрьевец и среди многочисленных пейзажей и этюдов пишет вид Кривоозерского монастыря. Так рождается замысел одной из лучших картин художника «Тихая обитель», где образ тихой обители и мостков через реку, соединявших ее с окружающим миром, выражали глубокие размышления художника о жизни. Известно, что эта картина произвела сильное впечатление на Чехова.

Левитан не населял свой пейзажи людьми. Достаточно вспомнить, что фигуру женщины в картине “Осенний день. Сокольники” написал Николай Чехов, брат писателя. И тем не менее картины Левитана теснейшим образом связаны с переживаниями человека, они всегда воздействуют на чувства людей. Для него понять природу - означало передать самые свой сокровенные мысли, раздумья о месте человека в мироздании, о его сложных и противоречивых отношениях с окружающим миром.

Многие произведения Левитана проникнуты грустью может быть оттого, что величественная природа находится в такой дисгармонии с жизнью человека.

Картину “Владимирка” в 1894 году Левитан принес в дар П.Н. Третьякову для галереи. Владимирка - это большая дорога Владимировской губернии. В одном из воспоминании о Левитане читаем: “однажды, возвращаясь с охоты, мы с Левитаном вышли на старое Владимирское шоссе. Картина была полна удивительной тихой прелестью... и вдруг Левитан вспомнил, что это за дорога... “постойте. Да ведь это Владимирка, та самая Владимирка, по которой когда-то, звякая кандалами, прошло в Сибирь столько несчастного люда...”. И в тишине поэтической картины стала чудится нам глубокая затаенная грусть”.

Так возник замысел пейзажа, который называют социальным. Чувство, пережитое художником, здесь с большей определенностью, чем в других картинах, превратилась в скорбную тему народного движения. Это подлинный документ эпохи, пейзаж, стоящий в одном ряду с произведениями, обличающими гнет, насилие и произвол царской России. Название картины - “Владимирка” - у людей того времени вызывала социальные ассоциации, заставляя вообразить вполне определенные картины жизни России. Но, кроме названия, картина не содержит больше никаких разъясняющих элементов, это чистый пейзаж, в котором Левитан не поступился красотой русской природы, не умолил ее поэтической прелести и величественности.

Как удалось художнику средствами пейзажа добиться в картине социального звучания? Безусловно, главнейшим в картине для понимания ее смысла является образ дороги. Она тянется далеко-далеко в глубину среди полей, перелесков и селений и где-то у самого горизонта теряется. Кажется, что она из края в край пересекла всю страну, вдоль и поперек исхожена людьми. Чувство щемящей тоски возникает, когда смотришь на эту дорогу. И воображение создает картины людской скорби, слышатся звуки цепей и народный стон. “Стонет он по полям, по дорогам, стонет он по тюрьмам, по острогам, в рудниках, на железной цепи...” (Некрасов). Важно в картине изображение холодного, серого неба, занимающего значительную часть холста, по которому вольно бегут облака. И конечно, основную мысль произведения раскрывает его колорит. Вроде бы богата и многообразна цветовая гамма пейзажа, все краски, которые есть в природе, сохранены на полотне. Но все эти разнообразные цвета приведены к единой тональности и звучат как приглушенные краски серого сумрачного дня.

Последнее десятилетие в жизни Левитана было особенно плодотворным. В пейзажах “У омутах”, “Вечерний звон”, “Над вечным покоем”, “Март”, “Золотая осень”, “Большая дорога”, “Сумерки. Стога”, “Летний вечер”, “Озеро, Русь” нашли отражение размышления художника о смысле жизни.

Картина “У омута” проникнута мрачным предчувствием. Сумерки. Тяжелые облака плывут по закатному небу. Кустарники и деревья как будто прячут кого-то. Кажется, что лес полон шорохов, живет той тайной ночной жизнью, которой не знает человек. Узкая тропинка, шаткие мостки над омутом ведут в таинственную, полную неизвестности чащу. Страшно остаться одному в таком месте.

Совсем иным чувством проникнута картина “Ветреный день”. Вероятно, это самое радостное произведение Левитана.

“Совершенно новыми приемами и большим мастерством поражали нас всех этюды и картины, что привозил в Москву Левитан с Волги. Там, после упорных трудов, был окончен “Ветреный день” с нарядными баржами на первом плане. Этот этюд-картина не легко дался художнику. В конце концов “Ветреный день” был окончен, и, быть может, ни одна картина, кроме репинских “Бурлаков”, не дает такой яркой, точной характеристики Волги”, - эти слова принадлежат художнику Михаилу Нестерову.

Левитан написал на Волге множество картин, изобразив и “Пасмурный день” и “После дождя. Плес” и “Вечер на Волге”, но, может быть, самый яркий образ вейкой русской реки запечатлен на полотне “Свежий ветер”. Ослепительно белые корабли, синяя вода, яркие солнечные блики, огромные баржи с товарами - все это создает радостное впечатление движения, жизни, наполненной трудом и смыслом.

В те годы солнечные полотна у художника уступают место пейзажам, проникнутым трагическим ощущением одиночества, тоски. Левитан был тяжело болен и его не покидала мысль о близкой смерти. Врачи направляют Левитана в Италию. “Чувствую себя немного лучше, хотя все-таки неважно. В Италию не еду, а через неделю-две еду в Париж посмотреть выставки, - пишет он художнику А. М. Васнецову, - воображаю, какая прелесть теперь у нас на Руси, - реки разлились, оживает все... Нет лучше страны, чем Россия! Только в России может быть настоящий пейзажист”. Вернувшись на родину. Левитан едет на Удомельское озеро. Заброшенный уголок Русской земли, суровая северная природа подсказали художнику тему его знаменитой картины “Над вечным покоем”.

Перед нами открывается грандиозная панорама: высокий мыс берега, бескрайние водные просторы озера и огромное небо с грозовыми облаками. Мыс кажется “плывущим”, мы устремляем свой взор вперед по направлению его движения к маленькому островку, к синим далям на горизонте и за тем вверх на небо. Три стихии - земля, вода и небо - охватываются разом, одним взглядом, они изображены обобщенно, большими, четко очерченными массами. И именно обобщенностью изображаемого этот пейзаж отличается от предыдущих - художник создает величественный, монументальный образ природы.

На всех полотнах Левитана природа живет, проникнутая человеческими чувствами, настроениями, переживаниями. В этой картине “психологизм” приобретает новое качество: здесь природа тоже “живет”, но собственной жизнью, протекающей помимо воле человека. Она одухотворена, как бывает одухотворена природа в сказках, былинах. Вода - мы видим не просто поверхность воды, в которой отражается окружающее, как это привычно нам, а ощущаем как единую массу, которая колышется в громадной чаше и светится единым белесо-свинцовым цветом. Небо тоже объято движением: величественное действие развертывается на нем. Движутся беспорядочно громоздящиеся, клубящиеся, сталкивающиеся друг с другом облака, более темных свинцово-фиолетовых тонов и более светлых, более тяжелых и более легких. И только небольшое розовое облако, выходящее из возникшего между тучами просвета, облако, очертание которого напоминает островок в озере, спокойно проплывает мимо и скоро исчезнет.

“Земная” часть картины - мыс с приютившейся на нем старой церквушкой, деревьями, раскачиваемыми ветром, и покривившимися могильными крестами. Земная жизнь, которую мы видим, включается в вечную жизнь природы. Раздумья о смысле жизни, о жизни и смерти человека, о бессмертии, о беспредельности жизни рождает это полотно.

Левитан писал в одном из писем: “Вечность, грозная вечность, в которой потонули поколения и потонут еще... Какой ужас, какой страх!”. Картина “Над вечным покоем” заставляет задуматься над смыслом жизни и над ее быстротечностью. “В ней я весь, со всей своей психикой, со всем моим содержанием”, - говорил об этой картине художник.

Часто бывал Левитан у Чеховых. Дружная и сердечная атмосфера Чеховской семьи успокаивала его. Ласково и преданно смотрела на Левитана Мария Павловна Чехова, сохранившая на всю жизнь глубокое чувство к художнику. “Милая, дорогая, любимая Маша”, -так начинал свои письма к Марии Павловне Левитан.

Личная жизнь художника не сложилась. У него не было семьи, детей. Кто знает, может быть, единственное сильное чувство он испытал к Марии Павловне.

У Чехова в Крыму Левитан встретил новый 1900 год, последний год своей жизни. Две недели провел Левитан с Чеховым, рассказывал писателю о новых замыслах, о еще не написанных картинах о своих учениках..

Еще в 1898 году Левитан начал преподавать в том самом училище, в котором учился сам. Он мечтал создать Дом пейзажей - большую мастерскую, в которой могли бы работать все русские пейзажисты. Один из учеников Левитана вспоминал: “Влияние Левитана на нас, учеников, было очень велико. Это обусловливалось не только его авторитетом как художника, но и тем, что Левитан был разносторонне образованным человеком... Левитан умел к каждому из нас подойти творчески, как художник; под его корректурой этюд, картины оживали, каждый раз по-новому, как оживали на выставках в его собственных картинах уголки родной природы, до него никем не замеченные, не открытые”.

Когда открылась пейзажная мастерская, почти половина большой комнаты была отведена под уголок леса, в котором были ели, небольшие деревья с желтыми листьями, зеленый мох, дерн, кадки с папоротниками. Свет из окна падал так, как бы он падал на лесной поляне. И. Е. Репин в один из своих приездов в училище был поражен этой мастерской. Левитан советовал своим ученикам не ограничиваться поисками удачной композиции, нужного колорита. Главной задачей пейзажиста он считал создание образа, способного передать жизнь природы. Часто Левитан привозил в мастерскую цветы. Он говорил своим ученикам, что цветы надо писать так, чтобы от них пахло не красками, а цветами. “Полезно с натуры сделать два-три мазка, а остальное доделать дома, - говорил Левитан. - Запоминать надо не отдельные предметы, а стараться схватить общее, то, в чем сказалась жизнь, гармония цветов”. Левитан был очень внимателен к своим ученикам. От его пристального взгляда ничего нельзя было скрыть. Он видел, что одному трудно найти форму, а другой подражает признанным авторитетам. Иной раз Левитан замечал, что его ученики материально нуждаются, и немедленно оказывал им помощь. Помогал он очень тактично, не обижая. Летом ученики Левитана выезжали на этюды. Так было и летом 1900 года. Ученики Левитана поселились в Химках. Они ждали своего учителя и написали ему шуточное письмо, в котором сообщали, между прочим, что уже грачи, чьи гнезда чернели на деревьях возле дачи, соскучились и все время кричат: “Где Левитан, где Исаак Ильич?” В ответном письме Левитан, всегда ценивший шутку, писал: “Передайте грачам, что как только встану - приеду. А если будут очень надоедать, попугайте: не только приедет, но и ружье привезет”.

Но Левитан уже не встал. “Как Левитан? Меня ужасно мучает неизвестность. Если что слышали, то напишите, пожалуйста”, - спрашивал Чехов из Ялты 0. Л. Книппер. Тревога Чехова была не напрасной. 22 июля (4 августа) 1900 года Левитан умер.

Свою последнюю большую картину художник назвал “Озеро, Русь”. Широкая гладь воды отражает облака, освещенные солнцем. На дальнем берегу, насколько видит глаз, поля, деревушки, купола церквей. Все в картине - солнце, ветер, несущиеся облака - пронизано ощущением счастья. Трудно поверить, что это полотно писал умирающий художник. Казалось, он хотел сказать: “Это Русь, счастливая, свободная, какой она может быть и будет. Не бедность, не смирение и страдания удел России, она вся - в будущем”.

В картине “Озеро, Русь” Левитан особенно приближает чистый пейзаж к человеческой жизни. Радостный, полный солнечного света, воздуха пейзаж картины с ее торжественными просторами земли и неба кажется олицетворением праздничного дня в деревне.

Основой этого предельно возможного приближения образа природы к человеческой жизни была усвоенная Левитаном традиция понимания пейзажа как части общей темы народной жизни. В картине “Озеро, Русь” мы видим как бы завершение того, что так ясно выражается и в “После дождя. Плес”, и в “Тихой обители”, и в “Вечернем звоне”, и в ряде других картин.

Левитан встретил широкое признание в обществе. Его элегичность была созвучна преобладающим настроениям русской интеллигенции, а в его видении природы счастливо сочетались объективное и личное, традиционность и новизна. Младший современник Левитана, В. Борисов-Мусатов, еще более элегичен, но он и более обособлен в своем строе меланхолических переживаний: его полотна требуют от зрителя избирательной психологической совместимости с художником. Лирика Левитана масштабнее, а потому доходчивее. Подобно своим учителям Саврасову и Поленову, он не был лириком субъективного типа, хотя элемент “личного” у него сильнее. В его искусстве есть та утонченная нервность, которая характерна для душевного склада “детей рубежа”, но вместе с тем оно вызывает общезначимые ассоциации, уходящими корнями в историю и поэзию народа. Писал ли он Волгу - эта была раздольная река русских песен. Писал Владимирскую дорогу - в ней узнавалась, не по внешним приметам, а по настроению, дорога ссыльных, широкий тоскливый тракт, где “колодников звонкие цепи взметают дорожную пыль”. Писал “У омута” - вспоминались предания об утопленницах. А какой рой воспоминаний будят у каждого, кто когда-либо чувствовал очарование русской весны, “Март” или “Большая вода”, с их голубыми звонами, физически ощутимым теплом солнца и свежестью последнего снега, с этой осоловевшей на солнце покорной лошадкой и с этими тонкими березами в половодье. Пленэр, - да, конечно, здесь сколько угодно пленэра, но все живописные категории “умирают” в неотразимом чувстве родины, родных мест.

Какой-то перебор, какое-то чрезмерное нагнетание настроения есть, может быть, только в той картине, которой сам художник особенно дорожил, - “Над вечным покоем”. Это пейзажное memtnto mori: в огромном небе тревожно и грозно наплывают тучи над таким маленьким по сравнению с небом, таким смиренным кладбищем возле деревянной церкви. Об этой картине Левитан писал Третьякову: “...в ней я весь со всей психикой, со всем моим содержанием”.

Левитан прожил всего сорок лет. Он был порывисто-неуравновешенным человеком, легко ранимым, подверженным приступам тоски, доводившим его до попыток самоубийства. Вместе с тем он умел радоваться и наслаждаться жизнью. Контрастность его душевных состояний сказывалась на выборе и трактовке состояний природы: он показывал русскую природу в широком диапазоне, от сумрачного минора до ясной праздничности. Воля к радости вспыхнула у него особенно в последние годы, когда он был болен тяжело и неизлечимо. В дневнике Чехова есть лаконичная запись , помеченная декабрем 1896 года: “У Левитана расширение аорты. Носит на груди глину. Превосходные этюды и страстная жажда жизни”. В эти годы, нося на груди глину, Левитан написал самые мажорные свои вещи - “Март”, “Озеро в солнечный день”, “Золотую осень”. И уже в год смерти, совпавший с последним годом века, - “Летний вечер”. Небольшая по размеру и очень простая по мотиву (дорожка, околица и лес на горизонте), эта картина написана с замечательной живописной свободой, широкими мазками, построена на отношениях немногих тонов, холодных и теплых. Но, как всегда, технику у Левитана не замечаешь. Вы чувствуете себя мирным путником, идущим из тени навстречу закатному свету через позолоченные им ворота околицы. И действительно, кажется, что “там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного”. Чехов словно предугадал настроение прощальной картины Левитана.

В русской природе, которую Левитан любил превыше всего, ему всегда хотелось излить свое внутреннее настроение и тревогу, раствориться в ее гармонии, найти “тихую обитель”. Название этой картины - своеобразная черта времени. Кажется, русское искусство вновь проходило стадию тихого романтизма.

“Вся недолгая творческая жизнь Левитана была наполнена вечными неустанными поисками. ...Развитие его творчества - это поиски новых и новых образов русской природы, в которых раскрывались бы все новые ее черты и признаки. А вместе с этим это была и эволюция самого художнического восприятия природы, отношения к ней, ее живописной передачи. Это была богатая достижениями эволюция всего живописного строя искусства Левитана”, - пишет в своей монографии “Левитан. Жизнь и творчество” А. А. Федоров-Давыдов.

Художественное наследие Исаака Левитана огромно, живописные полотна, акварели, пастели, графика, иллюстрации.

Характеризуя русских пейзажистов, Игорь Грабарь особо выделяет творчество Левитана: “Он самый большой поэт среди них и самый большой чародей настроения, он наделен наиболее музыкальной душой и наиболее острым чутьем русских мотивов в пейзаже. Поэтому Левитан, вобравший в себя все лучшие стороны Серова, Коровина, Остроухова и целого ряда других своих друзей, смог из всех этих элементов создать свой собственный стиль, который явился вместе с тем и стилем русского пейзажа, по справедливости названного “левитановским””.

В Петербурге шел трудный и сопряженный с большими издержками процесс взаимной адаптации позднего передвижничества и позднего академизма, художественная жизнь Москвы протекала гораздо более ярко, чем в столице. Здесь развивались свои, московские традиции, заложенные в Училище живописи и ваяния, здесь был кружок Мамонтова, галерея Третьякова, здесь в последней четверти века работали и Суриков, и Васнецов, и Поленов и формировалась плеяда новых молодых талантов. В Москве собственным путем развивалась пейзажная живопись, подарив русскому искусству несравненного Левитана.