

АЛЕКСЕЕВ



МАССОВАЯ БИБЛИОТЕКА

ИСКУССТВО





Вид на Биржу и Адмиралтейство

А. СКВОРЦОВ

ФЕДОР ЯКОВЛЕВИЧ
АЛЕКСЕЕВ

1753—1824

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
Москва 1945 Ленинград

Редактор А. Л. Леонов

А-19597. Подп. в печ. 10/VIII-1945 г.
„Искусство“ № 10538. Кол. печ. л. 1
Уч.-изд. лист. 1,13. Знак. в 1 п.
л. 45134. Тираж 15000. Зак. № 454.
Цена 2 р.

Т-п. „Красный печатник“, Москва,
ул. 25 Октября, д. 5.

Развитие пейзажной живописи в русском искусстве XVIII века значительно отстало от портрета и исторической композиции.

Только во второй половине XVIII века возникает интерес к природе. Вначале изображались лишь классические руины (развалины) или величественные дворцовые сады и парки. Композиция этих пейзажей была условна и в своем распределении планов следовала принципам построения кулис театральной декорации.

Первым, у кого во всю силу зазвучала нота задушевности, интимности и простоты в изображении русской природы, был Федор Яковлевич Алексеев. И зазвучала эта нота у него не в парковых пейзажах, не в декоративных «ландшафтах», в которых изображалась ранее природа, а в городских видах, видах любимого им Петербурга.

Алексеев был сыном сторожа при Академии наук. Родился он в 1753 году. До поступления в Академию художеств обучался в гарнизонной школе. В Академию художеств он был принят в 1764 году. В живописном классе Академии до 1767 года преподавание пейзажной живописи не велось вообще. Первые известия о наградах уче-

ников «класса живописного в пейзажах» появляются только в 1767 году. Архивные сведения об этом классе крайне скудны, так же как скудны они и о первых его преподавателях. Плафонный живописец и театральный декоратор Перезинотти, преподававший тогда в архитектурном классе, превратил свои уроки перспективы в уроки «перспективной живописи». Возможно, что он и был первым учителем Алексева.

Алексееву пришлось испытать целый ряд переходов из одного класса в другой. Так, в 1767 году его имя значится в числе «орнаментных рисовальщиков» по классу «орнаментной» скульптуры, куда переводили тех учеников живописного класса, которые подавали мало надежд сделаться когда-нибудь художниками. Затем он побывал в классе живописи плодов и цветов, где в сентябре 1771 года получил серебряную медаль за рисунок с натуры.

В 1772 году он, вероятно, работал уже в пейзажном классе, так как там в мае 1773 года получил золотую медаль за программу, заданную еще осенью 1772 года. Программа эта не дошла до наших дней, но за нее вместе с золотой медалью он был назначен пенсионером для отправки за границу. Его программа, конечно, была лучше работ прочих конкурентов пейзажного класса, ибо только он один в тот год получил медаль и пенсионерство, но она едва ли представляла собой зрелое живописное произведение, так как за все свое пребывание в Академии учителя его постоянно менялись, а последний из них, Перезинотти, сам посредст-



Вид Мраморного дворца и Летнего сада



Вид Петропавловской крепости

венный живописец, едва ли мог передать своему ученику какие-либо серьезные знания.

Академия направила Алексеева в Венецию, которая тогда славилась своими перспективистами и декораторами. Из Алексеева же хотели сделать именно театрального декоратора, несмотря на то, что самого художника, как он признается в одном из своих писем, влекло более всего к писанию городских видов, которые в XVIII веке рассматривались как особый род искусства и назывались особым термином «перспективная живопись», или «живопись проспектов».

В списке пенсионеров за 1776 год Алексеев значится живописцем театральных декораций, и против его имени имеется пометка, сделанная рукой самого президента Академии Бецкого: «Сие художество здесь весьма нужное и нигде как в Италии онаго не научица». Очевидно, Бецкому необходимо было выпустить из Академии хотя бы одного русского декоратора, так как до этого времени театр обслуживался исключительно итальянцами. Поэтому Академия и побуждала Алексеева перейти от «живописи проспектов» к театральным декорациям.

Для Алексеева должен был подыскать руководителя русский резидент (представитель) в Венеции маркиз Маруцци. Это был человек, совершенно чуждый искусству, озабоченный больше поведением Алексеева, нежели его живописными успехами. В одном из своих писем в Академию Маруцци, выражая свое удовлетворение пенсионером Волковым, пишет об

Алексеев: «Его неблагоразумное поведение несколько раз ставило меня в необходимость делать ему выговор... я ему передал ваше письмо и сделал ему самое серьезное внушение, чтобы он принял меры к упорядочению своих денежных дел, иначе ему предстоит к концу своего пенсионерства очутиться в совершенно безвыходном положении».

Надо думать, что именно этот чуждый искусству чиновник направил Алексеева для обучения к некоему художнику Моретти, от произведений которого не осталось никаких следов в итальянских музеях. О своих занятиях у Моретти Алексей сообщает в своем первом рапорте в Академию, посланном 3 сентября 1774 года. Он пишет, что обучается «под смотрением г. мастера, называемого Иозеп Моретти», и упражняется «в черчении перспективы, в тушевании соковыми красками и в рисовании с натуры».

Устроившись у Моретти, Алексей, конечно, не просиживает у него целые дни. Он знакомится с Венецией, ее жизнью и ее искусством. Живет не по средствам и делает долги, что выводит из себя Маруцци, который шлет письма в Академию, советуя вернуть Алексеева в Россию.

Последствием этих писем является грозное послание Академии своему пенсионеру, в котором напоминали ему о его обязанностях присылать каждые три месяца отчет о своих занятиях, вести журнал всему, что он видел замечательного из произведений искусства, и, наконец,

требовали прислать какую-нибудь свою работу. В конце послания говорится, что так дальше продолжаться не может, ибо не только нет от него произведений, но даже и известий.

Алексеев, видимо, почувствовал, что дело обстоит серьезно, и решил отвечать только тогда, когда что-нибудь напишет. С этой целью задумал он сделать копию с картины одного из прославленных венецианских перспективистов. В Академию Алексеев написал, что «сия картина скопирована с г. Канолетия, зачата была м-ца июня 17-го числа, а окончена июля 13-го числа 1776 г.».

Посылая эту картину, Алексеев думал не только загладить свои прегрешения перед Академией, но и добиться четвертого года пенсионерства.

Не получая снова долго сведений об Алексееве, Академия запросила о нем «комиссионера», попечением которого были поручены пенсионеры в Италии, некоего Рейфенштейна, человека, близкого к искусству, занимавшегося, как любитель, живописью и гравированием.

Рейфенштейн написал Алексею письмо, в котором, по поручению Академии, просил рассказать подробности о его занятиях и его мнение о своем руководителе — Моретти. Ответ Алексея Рейфенштейн целиком приводит в своем донесении в Академию. Алексеев рассказывает, что, поступив к Моретти для изучения основ перспективы, скоро убедился в том, что его учитель сам этих основ не знает и что он только практик и что вся его система обучения сводится к практике. Поэтому он решил его

покинуть и перешел к художнику Гаспару, у которого приобрел несколько больше знаний, но в конце-концов тоже пришел к выводу, что и система Гаспару стоит не большего, чем система Моретти. Поэтому он отказывается стать театральным декоратором и решает отдаться своей любимой склонности — именно «живописи проспектов» и просит Рейфенштейна похотайствовать за него перед Академией, чтобы ему разрешили переехать в Рим, где он сможет неизмеримо большему научиться.

Первый биограф Алексева, его близкий друг П. Свиньин, сообщает, что он тайно убежал из Венеции и уже добрался до Болоньи, «как настигает его строгий приказ Маруцци возвратиться пока в Венецию или иначе он запретит банкиру выдавать ему деньги по переводу». Алексеев вернулся, но вскоре ушел от Моретти. Свиньин так описывает происшедшую между ними размолвку: «Он не пристал более к своему учителю, а в утешение себе написал тот же самый вид, который выставлен был Мореттием на площади св. Марка¹. Картина его торжественно была предпочтена Мореттиевой и тотчас же куплена была за дорогую цену. После сего Маруцци уже не принуждал Алексева приняться опять к Моретти, и он жил около года сам по себе, занимаясь списыванием видов с природы».

Оба учителя Алексева, и Моретти и Гаспа-

¹ Итальянский обычай устраивать выставки картин на площадях городов или папертях церквей.

ри, являлись не более как рабскими подражателями прекрасного мастера Каналетто и не обладали никакими теоретическими познаниями в перспективе. По свидетельству архитектора и театрального декоратора Тишбейна, друга Алексева, оба они были «не больше как простые ремесленники в своей профессии».

Таким образом, прямых учителей Алексева в Венеции не нашел, как не нашел он их и в Петербургской академии.

Ответ на вопрос о том, как начала складываться творческая личность художника, дает «журнал» его, который он, наконец, удосужился написать и послать в Академию 12 июля 1777 года. Журнал этот является доказательством самой серьезной работы Алексева над своим художественным образованием, и этим образованием он обязан исключительно самому себе, своему влечению к живописи.

Журнал позволяет прежде всего убедиться, что в течение своего трехлетнего пребывания в Венеции он внимательнейшим образом изучал дворец дождей, венецианские церкви и другие памятники искусства. Из него видно, что больше всего Алексева любил краски и преклонялся перед Веронезом. Он пишет, что «неможно довольно надивитца картине, которая представляет похищение Европе, — работы Павла Веронезе, она вся найщастливейшей выдумке, фигуры оной картины натуральной величины, исполнены совсякой справедливостью, и жаль, что толь прекрасная работа уже много потеряла света в своих красках».

В другом месте, по поводу другой картины

Веронезе, он говорит, что «колера в оной так как и во всех картинах Павловых очень приятны». Еще одну картину того же художника он считает прекрасной, потому что «фигуры оной группированы с великим разъяснением, а главное потому, что она колерами прекрасна».

По поводу Тинторетто он пишет, что этот мастер «смелостию и жаром в кисти можно сказать не имеет себе подобного» и что у «Якова Пальмы» картины «очень свежи в колерах».

В журнале он высказывается и об архитектуре. Ему не очень нравится дворец дождей, так как «архитектура оного болше роду готическова нежели какова другова». Зато он в восторге от созданий Палладио. «Изрядная архитектура», — говорит он о ней. В этом уже сказывается будущий художник Петербурга.

У старых венецианских колористов Алексеев изучил их краски, а, копируя произведения Антонио Каналетто, познал ощущение архитектурных масс, ибо издавна влекло его к городскому пейзажу, и лучшего учителя он нигде не смог бы найти.

Петербургская академия осмелостивилась над Алексеевым. По ходатайству Рейфенштейна ему продлили срок пенсионерства еще на один год, но в Рим не пустили. Резиденту Маруцци было поручено уплатить за Алексеева его долги и сделать ему строгое внушение. Радостное известие о продлении пенсионерства и уплате долгов произвели на художника столь сильное впечатление, что он раскаялся перед Академией в своем поведении, говоря, что оно было «совсем безразумно даже до того что и напо-

минания господина маркиза Маруция неподействовали».

Командировка Алексеева заканчивалась в 1778 году, и он должен был возвратиться в Петербург. Ехал он из Венеции на Вену, а оттуда обычным путем через Дрезден. Можно предположить, что он пробыл некоторое время в Дрездене, обладавшем крупнейшим собранием картин, а среди них большим числом произведений как самого Каналетто, так и его племянника Белотто.

По приезде в Петербург Алексееву все же пришлось сделаться театральным декоратором. С 1 января 1779 года он получил штатное место «живописца при театральном училище».

Большинство пенсионеров по возвращении из чужих краев делало копии с картин Эрмитажа для продажи их на академических аукционах. Алексеев, бросив службу в театре, также работал над копиями, главным образом с картин Каналетто и Белотто, которых вообще никто не копировал. Блестящие копии Алексеева имели большой спрос. Екатерина II заваливала его заказами.

Целый ряд подписных копий художника дошел до наших дней, и по ним с полной очевидностью можно убедиться, как он постепенно становился настолько самостоятельным, что эти работы являлись уже свободными вариациями на тему оригинала.

Перестав заниматься копированием, Алексеев

начал писать картины с натуры. Он стал изображать родной ему Петербург.

Петербург напоминал художнику Венецию — город каналов и мостов. Поэзия полноводной Невы, ее набережных, архитектурных громад, их окаймляющих и отражающихся в воде, захватила его, и он с небывалым успехом стал изображать красоты северной столицы.

Алексеев в своих многочисленных видах Петербурга дал, в особенности в последний период своего творчества, прекрасный образ города, возникший среди вод. Эти алексеевские виды перекликаются с более поздним, правда, описанием Петербурга у Пушкина:

...ныне там
По оживленным берегам
Громады стройные теснятся
Дворцов и башен; корабли
Толпой со всех концов земли
К богатым пристаням стремятся;
В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темнозелеными садами
Ее покрылись острова.

(«Медный всадник»)

В 1794 году художник представил в Академию картину «Внутренность двора с садом», за которую был признан «назначенным» в Академию. Осенью того же года ему дали звание академика «живописи перспективной» за картину «Вид города Санкт-Петербурга по Неве-реке».

В своих картинах 90-х годов XVIII века он освобождается от черноты, свойственной рабо-



Вид Дворцовой и Адмиралтейской набережной



Красная площадь

там Белотто, и превосходно передает туманный воздух Петербурга, его дали. Он нашел свой красочный язык для правдивого, скромного выражения своеобразной прелести северной столицы.

И вместе с тем картины Алексеева этого периода по своей живописи еще напоминают венецианских перспективистов. Открытые им красоты Петербурга изображаются еще их приемами в передаче воды, облаков. В полотнах этой поры: «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, Русский музей) и «Вид Мраморного дворца и Летнего сада» (1794, Третьяковская галерея) — здания на противоположном берегу — Зимний дворец и Мраморный дворец — как бы теряют свою весомость. Архитектурные массы присутствуют точно для того, чтобы дать свое отражение в воде. Водные просторы и воздух — вот что играет здесь первенствующую роль.

Но художник и в это время вводит много нового, чего он не мог позаимствовать у своих учителей. У них жизнь города всегда протекает в парадных празднествах и торжествах, Алексей же изображает городские будни, повседневную городскую жизнь. Набережные на его картинах населены народом, который толпится, движется по своим обычным делам: перевозчик отталкивает лодку, крестьяне перегоняют плот, рыболов удит рыбу, вышедшие на балкон горожане любят уличным движением, по Неве плывут лодки и стоят пришвартованными к пристани парусные суда. И эти маленькие сцены обыденной жизни невольно напрашиваются

на аналогию с пушкинской картиной пробуждающегося города:

...А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит,
Под ней снег утренний хрустит.
Проснулся утра шум приятный,
Открыты ставни, трубный дым
Столбом восходит голубым.

(«Евгений Онегин»)

Алексеев не первый из русских художников начал вводить фигуры в свои городские пейзажи. Но на картинах его предшественников (Семена Щедрина и Михаила Иванова) фигурки людей и животных служат «стаффажем» и даны или для масштаба, или для оживления пейзажа. У Алексеева люди в пейзаже имеют большее значение, нередко составляют целые жанровые сцены и тем самым характеризуют жизнь города.

В 1796 году Алексееву удалось получить командировку в черноморские порты: Николаев и Херсон.

В течение целого года Алексеев работает на юге, делая там ряд акварельных этюдов, с которых уже по приезде в Петербург пишет серию картин. Реалистическая установка, крепко усвоенная художником, не позволила ему отступить от четкости и точности образов, не позволила впадать в сугубо субъективное их восприятие, что было типично для зарождавшегося в то время романтизма. Эти пейзажи сильно отличаются от петербургских видов. Юг натолкнул

его на поиски нового языка. Он пошел по собственной дороге, в целях своего собственного художественного способа выражения. В них светит солнце, и видно, что художнику хотелось передать свет своей, а не перенятой у других манерой. То же самое касается и передачи воды. Творческие искания сильно чувствуются в его произведениях того времени. По сравнению с видами Петербурга виды Херсона и Николаева являются шагом вперед к выражению собственного творческого лица.

«Вид города Николаева» (Русский музей) с кораблем на первом плане, разбросанными строениями на берегу был написан Алексеевым спустя семь лет после того, как Потемкиным в 1789 году была заложена здесь новая корабельная верфь и при ней основан город, названный «Николаевым». Картина Алексеева разбросанностью строений с невыровненными, холмистыми берегами дает представление о недавно возникшем приморском городе.

Акварель «Вид площади г. Николаева» (Третьяковская галерея) со стоящим посредине обелиском является этюдом к картине того же названия, которую художник по своему обыкновению населил людьми.

По почину президента Академии художеств гр. А. С. Строганова, в 1800 году вошедшего с докладом к Павлу I, Алексеева отправляют «списывать Москву и другие места Российского государства, взяв с собой для обучения в сем роде двух учеников». Поездка обставляется очень торжественно. Заказывая

Алексееву, в то время уже достаточно прославленному художнику, увековечить старину древней столицы Москвы, приравнивают его к академическим профессорам. В том же докладе президента говорится, что «поколику академик Алексеев не имеет определенного места, жалование ему доставляющего, и потому состояние свое имеет он токмо от трудов своих: в разсуждение чего не угодно ли будет повелеть жалование в сравнение других получать ему по тысяче по двести рублей». Кроме того, Строганов для уравнивания его с остальными профессорами выхлопывает ему чин коллежского асессора, выдает на содержание учеников по 200 рублей в год и оплачивает все дорожные расходы.

В сентябре 1800 года Алексеев с двумя учениками — Александром Кунавиным и Ларионом Мошковым — выезжает в Москву.

Художник после полугодового пребывания в Москве в марте 1802 года вернулся в Петербург, так и не побывав «в других местах Российского государства». Эту задачу выполнил несколько позже, в 1810—1812 годах, талантливый его ученик Максим Никифорович Воробьев, объездивший несколько губерний и запечатлевший в своих акварелях ряд российских городов. В Москве Алексеев тотчас же принимается за акварельные этюды с наиболее интересных памятников города и начинает, конечно, с Кремля. Москва, особенно ее Кремль, не раз волновала воображение русских писателей и художников.

«Изю всех российских городов,—писал Белинский,—Москва есть истинный русский город,

сохранивший свою национальную физиономию, богатый историческими воспоминаниями, ознаменованный печатью священной древности, и зато нигде сердце русского не бьется так сильно, так радостно, как в Москве.

...Какие сильные, живые, благородные впечатления возбуждает один Кремль! Над его священными стенами, над его высокими башнями пролетело несколько веков. Я не могу истолковать себе тех чувств, которые возбуждаются во мне при взгляде на Кремль».

Алексеев жил в Москве и писал ее такой, какой она была до пожара 1812 года. В основном ее древние Кремлевские стены не пострадали, но многое изменилось с тех пор: многое было перестроено, частью снесено.

Кремль изображался им чаще всего с наиболее эффектной точки — от Каменного моста, а иногда и вместе с самим мостом. Целый ряд его картин посвящен другим древним памятникам Москвы.

Московский период в творчестве художника нельзя считать естественным продолжением линии первых петербургских видов и черноморских пейзажей. Приехав в Москву, Алексеев попал в новую обстановку. Он — мастер пейзажа приморских городов с большими водными пространствами. Здесь же отсутствовали широкие водные просторы, а при скученности строений не открывалось и больших перспектив.

В Москве Алексеев был наездом, поэтому и не мог вполне сжиться с ее архитектурными памятниками. Воспитанному на классической архитектуре Петербурга древнерусская архи-

тектура Москвы, ее особенный характер были ему мало понятны.

В пейзажах Алексеева архитектура древних соборов, Кремлевских башен и стен зачастую передана неверно, в пропорциях допущены значительные искажения. Фантастичны, например, главы Василия Блаженного, формы Успенского собора совершенно не соответствуют действительности. Правда, он писал их в Петербурге по сделанным в Москве акварелям, так что проверять картины по натуре не был в состоянии. Но и в акварелях у него различны пропорции одних и тех же зданий.

Живопись этих картин довольно суха, страдает желтым тоном и значительно отличается выпиской деталей от широкого, свободного письма предшествующего времени.

Но в этот московский период он понял значение тяжелых архитектурных масс в городском пейзаже, которые были еще недостаточно весомы в ранних петербургских работах. Ощущение тяжести зданий Алексеев перенес в свои петербургские картины последнего периода творчества.

Есть, однако, еще одна черта в жизни старинной Москвы, которую правильно подметил художник в своей серии московских пейзажей. В них чувствуется заброшенность древней столицы в сравнении с подтянутым, блестящим Петербургом. Кремлевские стены заросли зеленью, уныло выглядят неразобранные остатки Китайгородских стен, смыкавшихся с Кремлевскими у Воскресенских ворот, и тут же остатки

водного рва, соединявшего некогда запруженную Неглинку с Москва-рекой.

Московские площади и улицы говорят о патриархальности старого быта, медленном темпе ее жизни. Вот будочник с алебардой стоит у входа в будку, рядом фонарщик оправляет фонарь, медленно едет карета, не торопясь, идут прямо по мостовой горожане и горожанки. Народа мало. Немногочисленны лавки с товарами, и только два экипажа с какими-то барами приехали за покупками («Вид на Воскресенские и Никольские ворота»). Вспоминаются пушкинские строки:

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфиноносная вдова.

(«Медный всадник»)

Возвратившись в 1802 году в Петербург, Алексеев в течение ряда лет пишет с исполненных в Москве акварелей картины маслом, раскупавшиеся у него не только императорским двором и знатью, но и иностранцами. Академия художеств в 1802 году делает его своим «советником». В 1803 году он назначается преподавателем перспективной живописи и членом Совета Академии.

В 10-х годах XIX века художник снова приступает к изображению Петербурга. Это время является лучшим периодом его творчества. С трогательной любовью передает художник красоту набережных, дворцов, исторических зданий, красоту полноводной Невы, оживляя ее

водные просторы, ее берега мирным, повседневным бытом. Тончайший лиризм, поэзия отличают их.

В этом втором периоде петербургских пейзажей художник вполне свободен от прежних заимствованных у венецианских перспективистов приемов для передачи воды, облаков и т. п. Он применяет теперь все достижения, какие им были сделаны на юге России, смягчив при этом крайности и грубоватости своей южной манеры.

В этих видах Петербурга так приветливо и по-особенному, по-алексеевски, светит солнце, так прозрачен воздух, так мягко скрадываются в туманной дымке уходящие вдаль дома на противоположном берегу набережных и так счастливо достигнуто выражение художественной гармонии. Поистине он может считаться одним из первых русских колористов.

Теперь обрел он в передаче архитектурных масс отсутствовавшие у него в первом периоде их весомость и значительность. Это особенно хорошо видно на картине «Вид Биржи и Адмиралтейства» (1810, Третьяковская галерея). Грандиозное создание петербургской архитектуры проникнуто духом величия и поражает грандиозностью масштабов. Архитекторы того времени исходили от мощных храмов древней Греции и увлекались тяжестью и силой архитектурных масс. Такова и Биржа с ее могучими роstralными колоннами. Алексеев на редкость правильно передал всю величественность и силу этого прекрасного архитектурного ансамбля Петербурга.



Воскресенские ворота



Вид г. Николаева

Еще более грандиозное сооружение воплотил художник в другой картине: «Вид на Неву и Адмиралтейство» (1817, Третьяковская галерея). Башня, золотой шпиль, порталы главного здания Адмиралтейства прочно вошли в петербургский пейзаж, переключаясь через Неву с колокольной Петропавловского собора.

Постройка Адмиралтейства (1806—1815) была произведена гениальным русским зодчим, современником Алексеева, Адрианом Захаровым. Архитектор создал грандиозные фасады в строгом и суровом стиле классицизма. По своим размерам Адмиралтейство — одна из самых больших построек в мире. Здание это — лучшее произведение национально-русского искусства, ставшее воплощением красоты Петербурга.

Алексеев с большой точностью, сохраняя все масштабы и пропорции, изобразил в двух упомянутых картинах грандиозную композицию Захарова, причем на картине со зданием Биржи он сумел показать не только передний выходящий на набережную фасад с павильонами, но и боковой, уходящий в глубину. В другой картине (1817) Адмиралтейство изображено со стороны набережной, со строящимся на верфи кораблем. На обеих картинах видна в глубине стройная башня Адмиралтейства, с уносящимся ввысь золотым шпилем.

...и светла Адмиралтейская игла.

(«Медный всадник»)

Прекрасен и «Вид Английской набережной» (Русский музей). По своему совершенству и значению эта картина — шедевр русского искус-

ства XIX века. В Европе того времени мы не найдем ни одного художника, который мог бы с таким чувством и с такой задушевной простотой создать городской пейзаж.

Последние годы Алексеева были омрачены болезнью. Он долгое время страдал «расслаблением от старости лет и параличной болезнью». Однако, по свидетельству его биографа Свинина, художник продолжал писать почти до самой смерти. Возможно, что его последней картиной было «Наводнение 1824 года» (Русский музей). Наводнение было 7 ноября 1824 года, Алексеев же умер 11 ноября.

Творчество Федора Яковлевича Алексеева занимает особое место в русском искусстве начала XIX века. Свой любимый Петербург он передавал таким, каким его видел, сохраняя все его портретные черты и не допуская никаких прикрас или искажений. Изображая этот великий город, художник передавал не только его архитектуру, но и жизнь его обитателей. Его бытовые сцены на набережных полны естественности и простоты. С этой точки зрения он является одним из родоначальников русского реалистического пейзажа XIX века.

Вышли из печати

РУССКОЕ ИСКУССТВО

- Щекотов Н.—«Переход Суворова через Альпы». Картина В. И. Сурикова.
- Щекотов Н.—«Богатыри». Картина Виктора Васнецова.
- Щекотов Н.—«Взятие Иваном Грозным Ливонской крепости «Кокенгаузен». Картина П. П. Соколова-Скаля.
- Жидков Г.—Тропинин В. А.
- Гиляровская Н.—Храм Василия Блаженного.
- Скворцов А.—«Гимн Октябрю». Картина А. М. Герасимова.
- Щекотов Н.—«Петр I и царевич Алексей». Картина Н. Н. Ге.
- Лобанов В.—Саврасов А. К.
- Щекотов Н.—«Запорожцы». Картина И. Е. Репина.
- Скворцов А.—Айвазовский И. К.
- Алпатов М.—Андрей Рублев.
- Ситник К.—Меркуров С. Д.
- Машковцев Н.—Орест Кипренский.
- Зотов А.—Мухина В. И.
- Тихомиров А.—Греков М. Б.
- Варшавский Л.—Антокольский М. М.
- Зотов А.—Шадр И. Д.
- Недошивин Г.—Шубин Ф. И.
- Скворцов А.—Боровиковский В. Л.
- Лебедев А. И.—Репин И. Е.
- Машковцев Н.—Венецианов А. Г.
- Рогинская Ф.—Ярошенко Н. А.
- Ромм А.—Памятник Петру I в Ленинграде.
- Сокольников М.—Павлов И. Н.
- Лебедев А. К.—Стасов В. В.
- Щекотов Н.—Герасимов С. В.
- Лебедев А. В.—Рокотов Ф. С.
- Леонов А.—Симон Ушаков.
- Недошивин Г.—Федотов П. А.

Машковцев Н.—Крамской И. И.
Михайлов А.—Иогансон Б. В.
Зотов А.—Иванов А. А.
Исаков С.—Бродский И. И.
Лобанов В.—Грабарь И. Э.
Ромм А.—Козловский М. И.
Алпатов М.—Левитан И. И.
Исаков С.—Манизер М. Г.

Готовятся к печати

Гиляровская Н.—Федоровский Ф. Ф.
Журавлевы В. В. и Е. А.—Касаткин Н. А.
Леонов А.—«Бурлаки на Волге». Картина И. Е. Репина.
Савинов А.—Иван Никитин.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО

Вышли из печати

Орлова М.—Тициан.

Готовятся к печати

Сидоров А.—Леонардо да Винчи.
Ромм А.—Гудон.
Романов Н.—Рафаэль.
Терновец Б.—Жерико.