

Воронков Сергей Николаевич

К вопросу о творчестве Николая Фешина



Содержание

Введение	2
Глава 1. ИСТОРИЯ ВОПРОСА	4
Глава 2. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Н. ФЕШИНА	15
2.1 Краткая биография Н. И. Фешина (российский период)	15
2.2 Академические годы	18
2.3 Жанровые композиции	21
2.4 Портреты.....	29
2.5 Другие виды и жанры искусства в творчестве Фешина	39
Глава 3. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД НИКОЛАЯ ФЕШИНА.....	44
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
ИЛЛЮСТРАЦИИ	56
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	113
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:.....	116
ПРИЛОЖЕНИЕ А	118
ПРИЛОЖЕНИЕ В.....	119
ПРИЛОЖЕНИЕ С.....	120
ПРИЛОЖЕНИЕ D	121
ПРИЛОЖЕНИЕ E.....	122
ПРИЛОЖЕНИЕ F	123
Список выявленных произведений живописи Николая Фешина до 1923 года.....	124
Сокращения.....	131

Введение

«Искусство, как и сама наша жизнь, подвергается вечному закону перемен и попытки остановить этот процесс равносильны попытке остановить само время».

Николай Фешин

«Лишь бездарность свободна от духа времени».

Николай Гоголь

«В великом творчестве всегда соединяются традиция и свобода».

Николай Бердяев

Есть разные художники по степени близости к своему времени. Одни противопоставляют своё творчество эпохе, другие — плоть от плоти её, это большие мастера. А «для больших мастеров чувство современности также естественно, как и дыхание». Эта фраза Л. Зорина вспоминается, когда мы говорим о творчестве художника Николая Ивановича Фешина. Он был универсальным человеком, подобным мастерам Возрождения: живописцем, графиком, скульптором, педагогом, резчиком по дереву, архитектором, декоратором, музыкантом (играл на гуслях). Но главное, он был большим оригинальным мастером реалистической живописи начала 20 века, поднявшим проблемы ремесла художника на более высокий уровень, обогатив живопись новыми, смелыми техническими приемами, Фешин оказал заметное влияние на многих художников России, Европы и Америки.

В 1926 году, когда группа советских художников посетила в Пенатах Илью Репина, на вопрос «Кто сегодня лучший?» Илья Ефимович ответил: «Фешин среди современных художников самый крупный». Известно, что в последние годы жизни Репин почти не работал, его правая рука «сохла». В том же 1926 году эмигрировавший во Францию русский художник Борис Григорьев, в письме к поэту В. В. Каменскому самоуверенно заявил: «Сейчас я первый мастер на свете». В том же 1926 году «закатилось наше ясное солнышко» (по словам Крамского) — Виктор Васнецов, но работали многие талантливые, уже советские мастера: Михаил Нестеров, Пётр Кончаловский, Роберт Фальк, Кузьма Петров-Водкин, Александр Самохвалов, Игорь Грабарь, Павел Корин и другие.

Короткий период творческой деятельности Николая Фешина в России (1900-1923 гг.), отмечен большой активностью. Об этом говорят каталоги российских и зарубежных выставок, заметки в газетах и журналах того времени. В эти годы были созданы четыре больших картины: «Черемисская свадьба» (1908 г.),

«Капустница» (1909 г.), «Обливание» (1911 г.), «Бойня» (1919 г.), известно около 200 произведений портретной и пейзажной живописи, графики, миниатюры, декоративного искусства. Основные работы Фешина хранятся в музеях и галереях городов Поволжья: большая часть в Казани — более 140 работ (МИИ РТ), 11 работ — в Чебоксарах (ЧГХМ), 10 — в Козьмодемьянске (Г-МХМ), 5 работ — в Самаре (СОХМ), 5 в Нижнем Новгороде (НГХМ), **единицы (!)** — в Русском музее, Третьяковской галерее, музее Академии Художеств, и неизвестное число в частных коллекциях. Почти столько же — (около 140-200) произведений русского периода, местонахождение которых до сего дня не установлено. Многие картины не исследованы по причине длительного замалчивания о художнике и ложных предвзятых мнений о нём и его творчестве.

Данная дипломная работа¹ является попыткой проанализировать ряд произведений Николая Фешина из вышеназванных музеев в хронологических рамках периода 1901-1923 годов, определить их образно-стилистические особенности, выяснить роль художника в развитии русского искусства в начале 20 века. Это и попытка дать ответы на некоторые вопросы, в частности, о высокой оценке его творчества Ильей Репиным, о причинах эмиграции и другие.

Работа состоит из трёх глав, заключения, списка библиографии, иллюстраций, списка иллюстраций и ряда приложений. Первая глава посвящена истории вопроса. Во второй главе приводится краткая биография художника, анализируются жанровые композиции, ряд портретных работ, коротко рассматриваются натурные постановки, графика, миниатюра, театрально-декорационное искусство, скульптура. Третья глава посвящена методу работы Фешина в живописи и графике, в ней анализируются основные творческие принципы художника.

¹ Дипломная работа «Основные проблемы в творчестве Николая Фешина (1901-1923 гг.)» была написана и защищена автором в 1999 году на кафедре русского искусства искусствоведческого факультета Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Руководитель диплома — доктор искусствоведения, профессор Р. И. Власова, заведующий кафедрой — доктор искусствоведения, профессор В. А. Леняшин. Работа публикуется с исправлениями и дополнениями.

Глава 1. ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Публикации, посвящённые творчеству Николая Ивановича Фешина до 1923 года, немногочисленны. Литература о нём исчерпывается небольшими заметками в российских газетах и журналах 1900-1920 годов, в обзорах художественных выставок и кратким биографическим очерком казанского искусствоведа Петра Дульского (1921 г.). После эмиграции Фешина в Америку в 1923 году, его имя исчезает со страниц советских искусствоведческих работ, как «предателя Родины». Этот ярлык долгие годы был на Николае Фешине. В результате его имени до сего дня нет в российских художественных энциклопедиях. Даже в совсем недавно вышедшем сборнике «Русские художники 20 века. Золотая книга эмиграции» (М. «Искусство» 1997 г.) имя Фешина отсутствует.

До сего дня нет ни одного монографического исследования о творчестве Н. Фешина. Хотя в газетной и журнальной прессе Москвы и Петербурга в начале века среди его рецензентов встречаются довольно крупные имена художественных критиков, как например: Я. Тугенгольд, С. Глаголь, С. Мамонтов и другие, дававшие ему разные, порой противоречивые, оценки. При отсутствии подробной монографии о Фешине, есть смысл познакомиться с некоторыми из высказываний. Они довольно ёмкие и почти не требуют комментариев. (Цитаты приведены в хронологическом порядке).

В 1908 году газета «Санкт-Петербургские новости» писала:

«...портреты Фешина на «академической» несмотря на этюдность, не одних этюдов, а выставляемых портретов — всё же они, бесспорно, самые интересные на выставке, по силе приближаются к репинским и серовским...»²

И о той же выставке в журнале «Золотое руно»:

«Весенняя «академическая» по обыкновению носит довольно разнообразный характер, но, к сожалению, представляет мало интересного. ...Картины Фешина, удостоенные 1 премии Куинджи («Черемисская свадьба» — С. В., илл. 5) также не могут быть отнесены к лучшему»³.

Художественный критик Евсеев о «Черемисской свадьбе» писал:

«Просто досадно, что этот художник при всех достоинствах живописца, видимо, с умыслом коверкает рисунок и в утрировке доходит до

² Базанкур О. Санкт-Петербургские новости. 1908. № 48

³ Золотое руно. 1908, № 3-4, с. 123

смешного. На вырисованном им громадном полотне нет ни одной фигуры, напоминающей человеческое подобие. Прямо-таки «урод урода погоняет», почтенные немецкие семейства с понятным испугом взирали и на животного вида мужика, стоящего у телеги, на бабу, выкрашенную киноварью, на мальчишку, у которого вместо головы тыква, лицо старого орангутанга, брюхо, чуть ли не достигающее земли. Стыдно становилось за эту карикатуру на русскую жизнь. И так мы не в особом авантаже обретаемся за границей, а тут ещё срамят на интернациональной выставке при всём честном народе»⁴.

Однако мюнхенский художественный критик, слова которого приводит П. Дульский, придерживается другого мнения. Он пишет:

«Между другими картинами, во всяком случае, заслуживает полного внимания большая картина: «Умыкание невесты» («Черемисская свадьба» — С. В.) Николая Фешина из Казани. Кусочек подлинной, глубокой России представляет из себя это серое пустынное село, эта сцена, погружённая в грязь и винные пары! Неприглядная правда! Но правда, которая не имеет притязания на приветливость, а хочет быть горькой неприкрытой истиной. Яркие кричащие краски некоторых одежд и над избушками лёгкое дыхание весны, чуть появляющейся на общем фоне, ещё более подчёркивает убогую пустыню остального, а своеобразно сухое письмо прекрасно подходит к характеру всей картины. Мастерски охарактеризованы лица»⁵.

1909 год, «Современный мир»:

«...художник Фешин с его большим полотном «Капустница», — художник даровитый, но помогла ли ему Академия познать или направить свой талант? Нет — ему никто из профессоров не сказал, что он не декоратор, а интимист, что в его работе есть отдельные красивые по живописи кусочки, но что в общем картина не гармонична, чужда какой бы то ни было красочной цельности, что в большом панно, как и в ковре, каждое пятно должно быть сознательно...»⁶

1910 год. Газета Evening Post писала:

«...Один только русский художник Николай Фешин своим портретом т-ле Сапожниковой пожал лавры полного триумфа среди всех других портретистов этого салона, и редко американская публика имела случай видеть

⁴ П. Дульский. Николай Иванович Фешин. — Казань, 1921, с. 14-15

⁵ П. Дульский. Николай Иванович Фешин. — Казань, 1921, с. 14

⁶ Я. Тугенгольд «Современный мир», 1908, № 3, с. 92

картину, представляющую столько индивидуальности и характера. Фешин настоящий мужик в искусстве, обладающий всею мужественной силой, верностью глаза и поразительной силой чувства, столь настоящей для настоящего русского».

1912 год. «Столичная молва»:

«Радуют глаз... портреты Фешина, не портят их та дешёвая виртуозность живописи, которая, как я и предсказывал когда-то художнику, начинает заменять ему и просто живопись, и рисунок, и колорит»⁷.

В том же году, газета «Русское слово» писала:

«Н. И. Фешин выработал себе оригинальную, дерзкую, но, безусловно, красивую манеру писать женские портреты. Пусть его светлые мазки покажутся смелыми случайному посетителю выставки, но в этих-то мазках и сквозит та жизнь, которую всегда преследовали наши лучшие портретисты, овладевшие не одной кистью, но всей психикой изображаемого русского лица»⁸.

Пожалуй, ни одна из портретных работ Фешина не вызывала столько отзывов, и положительных, и отрицательных, как «портрет Вари Адоратской» (илл. 32). Необычная по композиции, картина сразу же была отвергнута художественной критикой, как в своё время отвергали Эдуарда Мане с его «Завтраком на траве» и «Олимпией», как отвергали «Девочку с персиками» Валентина Серова. Великие произведения искусства, как правило, проходят три этапа. Сначала их не признают, затем говорят: «в этом что-то есть» и, наконец, утверждают шедеврами.

Вот некоторые из отзывов по поводу «Портрета Вари Адоратской»: в 1914 году «Петербургская газета» писала:

«Что за безобразие выставил господин Фешин? Можно только удивляться передвижникам, всегда стоявшим на страже нравственности, и вдруг поместившим у себя на выставке такую вещь» ... «по-видимому, господа передвижники поняли всю несостоятельность и рискованность своей системы»⁹.

*«Посмотрите на эту бедную девочку, которую художник Фешин посадил на стол, покрытый скатертью, среди превосходно написанной **nature morte***

⁷ С. Глаголь. 41-я передвижная. — Столичная молва. 1912 г., 27 декабря

⁸ С. Мамонтов. По выставкам «Передвижники», Русское слово. 1912 г., 30 декабря

⁹ Петербургская газета. 1914 г. 15 февраля

— чашек, апельсинов и т. д., усадив её так, как она никогда не сидела и даже ей не позволяли сидеть под страхом наказания, и, повернув головку под прямым углом к положению её тела, художник сам обратил ее в такую же *nature morte*, как и всё, что кругом её. Где детское выражение, веселость, резвость, беззаботность, непосредственность? Скажите, чем она отличается от той куклы, что лежит возле неё? Решительно ничем: такая же безжизненность, даже письмом не отличается. Вряд ли художник мог думать, что та обстановка, та поза, которую он придал ребёнку, наиболее соответствует ему, дополняет, освещает детский характер, детское личико. Художник попросту ни о чём не думал. Вообще можно сказать, что этому художнику лучше удаётся мёртвая натура»¹⁰.

Однако, в другом отзыве, в газете «День», в том же году говорится:

*«...несмотря на очевидно умышленное отсутствие перспективы и обций серый колорит, портрет этот всё же свидетельствует о большом даровании его автора»*¹¹.

Фешин часто и вполне осознанно показывал такие вещи, удивляя публику «безобразием» сюжета картины с одной стороны, и совершенством её исполнения с другой. Отсюда разные, противоречивые оценки его творчества.

Ученик Фешина А. А. Любимов вспоминал:

*«Помню в 1914 году на Периодической выставке школы (КХШ — С. В.) очень сильное впечатление произвёл на меня портрет девочки Адоратской, какая свежесть, какая мощь, и вместе с тем какая деликатная сдержанность и высокая общая культура портретной живописи! Невозможно забыть и пройти мимо этого шедевра живописи! Публика осаждала, теснилась ближе посмотреть «кухню» живописи и техническое исполнение этого чудесного портрета»*¹².

1915 год. «Утро России»:

«Бросаются в глаза на «передвижной» целый ряд произведений, с совершенно пустопорожней виртуозностью живописи. Во главе художников этой категории стоит наиболее талантливый и, думается, даже крупно талантливый живописец Фешин. ...Даже большие портреты художника кажутся в час-два законченными набросками. С поразительной ловкостью

¹⁰ С. Мамонтов 43-я передвижная выставка картин. — Новое время. 1915 г. 10 марта

¹¹ Вл. Денисов. По выставкам. — День. 1915 г., 15 марта

¹² Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике. — Л., 1975 г., с. 113

целые планы не только фона или платья, но и в лицах, и в руках он покрывает взятою на шпатель краскою, и если бы под этим чувствовался зорко сохранённый рисунок, если бы всё это выразительно лепило форму, какая была бы всё это в самом деле красота! Но всё это приблизительно. Всё это только как будто нарисовано и облечено в формы и начинает всё более отдавать дилетантизмом, способностью чрезвычайно легко удовлетворяться своими очень отдалёнными достижениями»¹³.

С этим автором можно не согласиться. Фешин был прекрасным рисовальщиком и большое внимание уделял рисунку, как фундаменту изобразительного искусства, в основе его живописи всегда крепкий, грамотный рисунок.

1916 год. Газета «Вечернее время»:

«среди других портретов на выставке (44-й передвижной — С. В.) выделяется этюд даровитого Фешина, какой-то молодой привлекательной женщины, написанный просто, с искренним увлечением, этот портрет один из лучших женских портретов, появившихся на последних выставках»¹⁴.

1917 год. «Искусство»:

«Фешин — художник одарённый несомненным талантом, на этой выставке (45-й передвижной — С. В.) он сдержаннее и серьёзнее. Он точно и сам понял опасность, которая есть в его увлечениях виртуозной техникой. В портрете дамы на фоне обоев, есть приятный аккорд красок, но вещь написана без увлечения, раскрашенные по трафарету обои, лезут вперёд фигуры и, заинтересовавшись на момент портретом, все-таки уходишь от него неудовлетворённым»¹⁵.

Это справедливая критика. Речь идёт о «Портрете Н. М. Сапожниковой у рояля», 1916 г. (илл. 40). Увлекаясь поисками декоративности в портретах и отдавая дань моде модерна, Фешин применяет здесь трафаретную набойку рисунка обоев, по заранее подготовленной ровно прописанной стене. Такой приём может быть не совсем оправдан, так как стилевое единство портрета страдает несмотря на то, что трафаретный рисунок вписан с чувством меры. После нескольких проб Фешин отказался от этого метода и возвратился к характерному для него живописному языку.

В том же году:

¹³ Утро России. 1915 г. 20 ноября

¹⁴ Вечернее время. 1916 г., 27 декабря

¹⁵ С. Глаголь «Искусство» 1917 г., № 1-2

«Есть два течения на современной русской выставке (на сколько они представлены на передвижной), одно — красочное, стремящееся к полному распадену колоритной радуги на основные цвета, а другое — черное во всех его степенях, то есть, начиная потемками и кончая серым рассветом. (По мнению автора «самым резким представителем красочности является Станислав Жуковский»). Во главе черной гаммы стоит несравненный по рисунку и красоте приема такой художник, как Фешин...»¹⁶

Сергей Городецкий в статье «Художественная жизнь Москвы» даёт анализ передвижной выставки, где он делит условно художников на три группы по их отношению к передвижникам.

«К третьей, группе мы относим художников, которые, взяв мастерство у передвижников, видели свой процесс не в поддержке идеологической ранней тенденции, а в устремлении к европеизму, свободе темы, к «чистому искусству». Безвоздушное пространство, в котором они работали, пожалуй, облегчает им переход к осуществлению декларации, (ТПХВ от 1922 г. — С. В.) потому что «тургеневициной» они не больны... Многие из них становятся на полезную работу по портрету»¹⁷.

Далее автор упоминает имя Фешина в ряду других художников.

Таковы некоторые отзывы художественных критиков о картинах Николая Фешина в дореволюционной российской прессе. Никто из них не удосужился написать небольшую статью о творчестве провинциального казанского художника, имевшего уже тогда почетное звание академика живописи.

Первый очерк о Николае Фешине появился в 1921 году. Его автор — друг Фешина искусствовед Пётр Дульский — приводит краткие биографические сведения о художнике, рассказывает о создании некоторых его работ, даёт сведения о технической стороне живописи Фешина. Ценность этой работы в том, что автор свои мысли подтверждает словами самого художника, что делает его работу более достоверной. В книге приводятся высказывания зарубежных критиков о тех картинах Фешина, которые выставлялись за рубежом.

«В частности, один из них, сравнивая фешинскую «Черемисскую свадьбу» с работой Гастона Лятуша «Парижская лавка», висевших на выставке рядом (Мюнхен, 1909 г. — С. В.) замечает, что русский художник употребляет те же краски, что и парижанин. В его работе столько же, если не больше света, но он не поражает и не оскорбляет глаза. Его краски чудесно

¹⁶ Биржевые ведомости № 16 106, 18 февраля

¹⁷ С. Городецкий. Художественная жизнь Москвы. — Новый мир. 1922 г., № 1, с. 173

и гармонично расположены, его кисть так же широка, если не шире, но его картина во всей своей прелестной красоте и цельности являет всё новые и привлекательные черты, тогда как другая однообразна по впечатлению...»¹⁸

В другом отзыве некий С. В. говорит: «Фешин, родившийся в Казани, настоящий мужик в искусстве, обладающий мужественной силой чувства, столь настоящей для настоящего русского...»¹⁹ Эти слова были сказаны опять же под впечатлением от картины «Черемисская свадьба».

Говоря о книге П. Дульского, сразу отметим, что это небольшая брошюра, её автор не ставил своей задачей осветить развитие творческого пути художника и дать анализ его произведений. Он лишь описывает сюжеты жанровых картин; «Черемисскую свадьбу», «Капустницу», «Бойню», об «Обливании» говорит только, что она является незаконченной. Но основная направленность и живописные принципы художника им определены верно: «По своему складу работы Фешина могут быть отнесены к типу реалистической школы, но с некоторым уклоном в сторону цветowych исканий отчасти импрессионистического характера»²⁰ и «самой характерной стороной его произведений является фактура»²¹.

Как уже было сказано, после отъезда Фешина за границу в 1923 году, его творчество не пропагандировалось. Только в 60-х годах, во времена хрущёвской «оттепели» имя Николая Фешина открывается заново.

Впервые казанские зрители увидели его работы в 1958 году, через три года после смерти художника. Вторая выставка состоялась в Казани в 1963 году, затем она прошла в Ленинграде и Москве (1964 г.). Это было первое открытие Фешина советскими зрителями.

В двухтомной «Истории русского искусства», изданной в 1960 году, Николай Фешин уже отмечен как «прекрасный мастер реалистического портрета, темпераментный живописец и виртуозный рисовальщик»²².

Друг Фешина скульптор С. Т. Конёнков — один из первых, кто дал честную и объективную оценку художнику после 35-летнего забвения.

Он писал:

«Щедрый дар живописца и этнографа породил искусство смелое,

¹⁸ П. Дульский Николай Иванович Фешин, Казань, 1921 г., с. 16

¹⁹ Там же, с. 18

²⁰ Там же, с. 28

²¹ Там же, с. 28

²² История русского искусства т. 2, М., 1960 г., с. 416

поражающее зрителей глубокой и выразительной искренностью. Это был дар, органично развивавшийся в родной, до тонкостей знакомой среде. Надолго запомнилась зрителям первая крупная картина Фешина “Свадьба у черемис” ...»²³

Статья Конёнкова вызвала широкий интерес у читателей «Советской культуры», но при этом кому-то показалась чересчур лестной по отношению к художнику-эмигранту, и Сергей Тимофеевич вскоре написал другую статью, видимо уже с редакцией тех же чиновников от культуры: «...Фешин был очень способным учеником И. Е. Репина, он в совершенстве постиг законы живописи. Кисть Фешина не знала затруднений. В своем деле он был виртуоз, у него соколиный взгляд и природное колористическое чутьё. Но этот ученик Репина не приблизился к философскому содержанию полотен учителя, к остроте и образной глубине постижения жизни, к страстности его отношения к явлениям общественным. Все, что мог видеть **орлиный** (выделено мной — С. В.) взгляд Репина, было недоступно его ученику, бывшему в подчинении у живописи»²⁴.

В научном исследовании творчества Фешина в 70е-80е годы наиболее значительная роль принадлежит советским искусствоведам С. Г. Каплановой, Г. А. Могильниковой и Е. П. Ключевской.

Статья С. Г. Каплановой «Николай Иванович Фешин», помещённая в книге «Очерки по истории русского портрета конца 19 — начала 20 века», единственное, небольшое исследование портретов художника. В ней автор говорит о фешинском портретировании, обращает внимание на некоторые особенности его портретов, созданных в период обучения, и на работы в Казанской художественной школе. В очерке отмечена особенность работ Фешина: «Его работы 1907 года уже совершенно своеобразны по строю и по чисто индивидуальной ценности видения человека, и по неожиданному построению композиции»²⁵, портреты характеризует «острота видения, порой беспощадность характеристики портретируемого». С. Г. Капанова, как и другие, отмечает репинскую традицию в творчестве художника, но подчёркивает, что «Фешин уже портретист нового времени»²⁶. Делая анализ ряда портретных работ, автор, однако, не рассматривает художника в связи со стилистическими направлениями в русском искусстве начала 20 века, процесс развития портретной живописи Фешина в этой статье только намечен, многие работы лишь упоминаются.

²³ С. Т. Конёнков. Соколиный глаз живописца, Советская культура, 1964 г., 4 февраля

²⁴ Он же. Мастер и ученики, Советская культура, 1964 г., 10 апреля

²⁵ Очерки по истории русского портрета конца 19 - начала 20 века. М., 1964 г., с. 277

²⁶ Там же, с. 278

В 1975 году вышел в свет сборник «Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике» под редакцией казанского искусствоведа Г. А. Могильниковой²⁷. В нём собраны материалы, воссоздающие облик Николая Фешина-человека-художника-педагога. В книгу вошли фотографии, архивные документы, связанные с его пребыванием в Высшем художественном училище (до 1918 года — Высшее художественное училище при Императорской Академии Художеств, далее по тексту — Академия — С. В.), его мысли об искусстве, письма, воспоминания его друзей и учеников в Казанской художественной школе: Н. Никонова, Н. Сверчкова, А. Попова, В. Щербакова и других.

В 1976 году состоялась первая совместная Российско-Американская выставка картин Фешина, благодаря сотрудничеству Галины Аркадьевны Могильниковой и дочери художника Ии Николаевны Фешиной-Бренем. Галина Аркадьевна Могильникова в те годы была одной из немногих, понимающих гениальность Фешина, оценивших масштаб его дарования и значение наследия художника в истории русского искусства. Сборник Г. А. Могильниковой является ценным источником для исследования творчества Николая Фешина.

В 1981 году в Казани прошла большая юбилейная выставка «Николай Фешин и его время», посвящённая 100-летию со дня рождения художника, представлявшая работы из многих музеев и частных коллекций, которая затем (в 1984 г.) прошла в Москве в ГТГ. Это было второе открытие Фешина.

Хотя между столичными выставками прошло более 20 лет, отношение к Николаю Фешину существенно не менялось. Хрущевскую «оттепель», которую называли духовным возрождением, сменила брежневская эпоха — духовного «застоя», время массового безразличия и искажения вкуса. Официальное искусство тогда было идеологизировано. Художественная критика к Фешину, по-прежнему, относилась настороженно, если уже не как к «предателю Родины», но как к буржуазному художнику.

В 1984 году в журнале «Искусство» вышла статья художника Х. Якупова о Фешине. Харис Якупов, в то время ведущий художник Советского Татарстана, сделал субъективный анализ творчества Фешина. Наряду с восторженными оценками есть и такая:

«Однако в творчестве художника не все равноценно. Фешина чрезвычайно увлекал сам процесс работы. Нервная техника становилась порой самоцелью, ее необходимость не всегда оправдывалась. В темных местах (костюмы, фоны) иногда присутствует чернота. В этих случаях из-за пожухания красок и тянущего грунта, исчезает звучность цвета, и он перестает

²⁷ Николай Иванович Фешин. Письма, документы, воспоминания о художнике. Л., 1975 г.

играть свою роль в решении колористических задач. В ранних тематических картинах и эскизах имеется подчеркнутое утрирование типажей...»²⁸

Говорить так на основании отдельно взятых работ, вероятно, послереволюционного периода, несправедливо. Фешин всегда серьёзно относился к материалам и к технологии своей живописи. Еще будучи студентом Академии, он открыл для себя надежный казеиновый грунт, обеспечивающий хорошую сохранность картин, который сегодня многие художники называют «фешинским».

«Просматривая труды мюнхенского общества исследователей материалов старых мастеров — писал Фешин в автобиографии — мне пришла в голову мысль использовать один из расшифрованных ими рецептов грунта итальянских миниатюристов, основой которого является казеиновый клей. ...Преимущество казеинового клея в том, что он почти не подвержен влиянию сырости, и, вбирая в себя масло, оставляет на поверхности одни краски, что способствует их устойчивости»²⁹.

В 1990-е годы наиболее серьезные публикации были сделаны другим казанским искусствоведом Е. П. Ключевской. Ей принадлежит ряд статей о творчестве Фешина, в частности: «Фешин — известный и неизвестный», «Музыкальный мир Фешина», «Фешин-рисовальщик» и другие, а также — большой труд — каталог произведений художника до 1923 года, включающий сведения о 400 выявленных произведениях российского периода. Во вступительной статье к каталогу Е. П. Ключевская делает обзор некоторых работ Фешина. Анализируя жанровые композиции, она пишет:

«Его полотна шокировали вызывающей, откровенной дерзостью — он акцентировал в образах стихийное начало — грубое, варварское, животное, чувственное. Художник подчас вплотную приближается к той грани, за которой начинается антиэстетическое»³⁰.

В 1994 году другой казанский критик А. И. Новицкий в статье «Возвращение Вареньки», говоря о персонажах жанровых картин Фешина, писал:

«Восхищаясь мастерством, легкостью и непринужденностью кисти, нельзя не заметить звероподобных лиц мужиков, тупость женских физиономий. До безобразия расплывшихся фигур. Всё это говорит если не о предвзятости, то о безразличии взгляда художника на тех, кого он

²⁸ Искусство. 1964 г., № 10, с. 65.

²⁹ Фешин. Заметки об искусстве

³⁰ Каталог произведений Н. И. Фешина до 1923 года, Казань, 1992 г., с. 13

изображает»³¹.

Как же нужно не любить Фешина, чтобы написать такие фразы? Ими о художнике не сказано ничего, о написавшем их авторе, сказано много.

По мнению И. Е. Репина, натура, действительность должны входить в картину художника переосмысленными, переработанными в его сознании. Другими словами, художник, создавая образы должен стремиться к тому, чтобы показать не банальную фотографию жизни, а дать изображение более полное, более убедительное, чем сама действительность, иногда применяя гротеск.

В одной из последних публикаций — статье «Николай Фешин в Америке», помещённой в журнале «Наше наследие» за 1990 год, рассказывается о жизни и творчестве художника за рубежом. Статья иллюстрирована рядом хороших репродукций, но статья довольно спорная. Её автор — американец Джон Аветисян справедливо называет Фешина «художником для художников».

«Фешин — строгий, но доброжелательный учитель, позволяющий другим художникам исследовать все сложности двадцатого века в манере двадцатого века, ... он стал сегодня тем мастером, у которого учатся другие»³².

Как видно из обзора литературы, творчество Николая Фешина оценивается неоднозначно, порой, противоречиво. Названные авторы лишь отчасти компенсируют недостаток исследований о нем, творческое наследие Фешина ещё далеко не изучено. Это одна из причин обращения к теме дипломной работы.

³¹ Новицкий А. И. Возвращение Вареньки. Казань № 9-10, 1994 г., с. 156

³² Наше наследие, 1998 г., № 46

Глава 2. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ Н. ФЕШИНА

2.1 Краткая биография Н. И. Фешина (российский период)

Биография Николая Ивановича Фешина известна: «...сын казанского цехового, родился в 1881 году в городе Арзамасе Нижегородской губернии. В начале учился у иконописцев, но поступил в Казанскую рисовальную школу и окончил курс в 1901 году, перешёл в Академию Художеств, занимаясь в классе профессора И. Е. Репина, а по уходе последнего из Академии, — у П. П. Чистякова. Учеником он несколько раз участвовал на Весенних выставках, где в 1908 году получил первую куиндживскую премию в 1000 рублей за картину «Черемисская свадьба», а с прошлого года приглашён преподавателем в ту же школу, в которой сам получил первоначальное образование». Такая биографическая справка была помещена в журнале «Нива» в 1910 году.

К этому следует добавить, что соучениками Фешина в Академии были известные русские художники: Исаак Бродский, Степан Колесников, Митрофан Греков, Александр Савинов, Ефим Чепцов, Сергей Чехонин, Павел Беньков, ставший затем преподавателем в Казанской художественной школе наряду с Фешиным.

Ещё, будучи студентом, Фешин выставлялся на международных выставках в Мюнхене, где за портрет «Дама в лиловом» в 1908 году получил золотую медаль. Выставлялся в Амстердаме, Риме, Питтсбурге (США), где обратил на себя внимание американских коллекционеров живописи, в частности Уильяма Стиммела. В 1909 году он получает звание художника за конкурсную картину «Капустница» и право на заграничную поездку «для усовершенствования в искусстве». Совершив кратковременное путешествие по странам Европы: Франции, Италии, Германии, осенью того же года он возвратился в родную Казань к началу занятий в художественной школе. (О педагогической методике Фешина — прилож. А).

В 1916 году (24 октября по с. ст.) Фешин первым из провинциальных художников за «известность на художественном поприще» был удостоен звания академика³³. В том же году он был принят в члены товарищества художников-передвижников. На выставках товарищества Фешин экспонировался в течение десяти лет с 1912 по 1922 гг.

Революцию 1917 года Николай Фешин принял сначала с воодушевлением. В первые годы Советской власти он выполнил ряд политических и социальных заказов, написал портреты вождей пролетариата: Ленина, Карла Маркса,

³³ ЦГИА, 1909 г., д. № 82

Луначарского, Троцкого (портрет позднее был уничтожен) и других. Написал ряд портретов композиторов прошлого: М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, Н. Рубинштейна, И.-С. Баха, Л. Бетховена.

Что же повлияло на принятие трудного и, вероятно, осознанного решения — расстаться с Родиной? На то были причины:

1. Социальное происхождение. Фешин был выходцем из православной семьи мастерового. Его отец — замечательный резчик по дереву, всю жизнь занимался изготовлением церковных иконостасов, имел свою позолотно-столярную мастерскую. Жена Фешина — дворянского происхождения, дочь первого директора Казанской художественной школы.

Из автобиографии Николая Ивановича Фешина известно, что в раннем детстве он, тяжело заболел менингитом и, находясь при смерти, получил исцеление от чудотворной иконы Тихвинской Богородицы³⁴. Фешин всегда помнил об этом. В начале 30-х годов ему пришлось пережить время массового уничтожения духовенства и приведение в «гражданское состояние храмов». Ему, вероятно, приходилось видеть и осквернение икон. Можно только предположить, какое было у художника отношение к новой антихристианской власти.

2. Потеря родителей.

«В 1919 году голод и тиф косили людей безжалостно, — писал Фешин в автобиографии. — Мне случалось видеть, как ранним утром несколько повозок отъезжали от госпиталя, гружённые голыми скрюченными телами, небрежно прикрытые рогожей. В этом году я потерял отца, он умер от тифа, через несколько месяцев умерла моя мать»³⁵.

3. Духовный упадок. В автобиографии Фешин писал:

«Во время самого первого года революции здание КХШ (после революции КАХуМас — Казанские Архитектурно Художественные Мастерские — С. В.), было лишено центрального отопления. Толстые каменные стены промерзали насквозь, а холод внутри был непереносимым... Мы рисовали и писали в пальто, варежках, валенках...»

«... Я чувствовал, как постепенно и бесполезно я теряю мою творческую энергию, поскольку всё искусство использовалось для пропаганды. Всё делалось в спешке, и добросовестное выполнение работы было невозможно. Все заказы должны были выполняться такими плохими материалами, что,

³⁴ Икона «Тихвинская Богородица» находится в Благовещенском соборе Казанского кремля

³⁵ Автобиография Н. И. Фешина. Из личного архива И. Н. Фешиной-Бренхам. Таос. США.

конечно, живопись быстро портилась. Работа потеряла всякий логический смысл, и многие впадали в невыносимую меланхолию»³⁶.

В Казанской художественной школе, где работал Николай Иванович, ученики самостоятельно готовили краски, растирая земли и сухие красители на растительном масле. Поскольку в школе в то время не было тепла, приходилось топить «буржуйки» в классах, пока однажды не случился пожар. Школа закрылась.

Мало сказать, что тогда не было хороших, качественных материалов для творчества, не было и свободы творчества. Фешин испытывал не только физический голод, но и голод духовный. Положение осложнялось тем, что часть учеников, сторонников «левизны» в искусстве, конфликтовала с преподавателями, в частности, с Фешиным и Беньковым. Классическое художественное образование отрицалось.

4. Болезнь. В голодном 1922 году, вследствие голода и истощения, художник заболел туберкулезом, и жена Александра настойчиво уговаривала его уехать из России.

В то время в письме к Иосифу Бродскому Фешин писал:

«...до революции я ещё мог чувствовать себя здесь более или менее сносно, но теперь, когда я потерял всякую связь с внешним миром — становится невозможно»³⁷.

В 1921 году, когда в Казань прибыла Американская Служба Спасения «АРА», Фешин имел возможность встретиться с её представителями и написать для них несколько заказных портретов. В августе 1923 года, при посредничестве «АРА», и с трудом получив разрешения от властей, 42-х летний художник с женой и дочерью уезжает в Америку, по официальному договору на лечение, сроком на два года. По истечении срока, с 1925 года он считался невозвращенцем и «предателем Родины». В России его имя на долгие годы, почти на 40 лет было предано забвению, о нём не было публикаций, его работы не выставлялись. Была даже директива чиновников «от культуры» на списание и уничтожение картин Фешина из запасников музеев.

Кто знает, как бы сложилась судьба и творческая биография Николая Фешина, останься он в России? Смог бы он победить болезнь и пережить лихолетье

³⁶ Автобиография Н. И. Фешина. Из личного архива И. Н. Фешиной-Бренхам. Таос. США.

³⁷ ЦГА ТССР, ф. 2020, оп. 1, ед. хр. 290

конца 30-х годов?.. Из Америки ему не суждено было вернуться. Художник прожил там до своей смерти в 1955 году, часто тоскуя по России.

В 1976 году Ия Николаевна Фешина-Брэнэм, выполнила завещание отца, привезла и перезахоронила его прах на Родине в Казани³⁸.

2.2 Академические годы

Время учёбы Фешина в Академии (1901-1909 гг.) — переломное в истории русского искусства. Хлынувший в Россию поток самой разнообразной информации, определил появление нового универсального типа художника, сочетающего в себе наряду с талантом живописца, профессионализм, образованность, смелость. Это было прекрасное время Серебряного века, время раскрепощения искусства и бурного его расцвета, время перехода от старого искусства к новому, время синтеза и стилизации в искусстве. Художники становились более свободными, реальное соединялось с условным, традиции с новаторством, реализм с элементами импрессионизма, экспрессионизма, модерна. Александр Бенуа в своей книге «Русская школа живописи» (Изд. Т-ва Р. Голике и А. Вильборг, 1904, — С. В.) называет это время «периодом самой жуткой неразберихи в вопросах искусства»³⁹.

В эти годы особую актуальность и даже драматизм приобретает вопрос о границах живописи и фотографии. Анри Матисс говорил: «Фотография очень точно отделила живопись, выражающую чувства, от живописи описательной. Последняя стала ненужной». Задачей искусства стало «с возможно большей непосредственностью и простейшими способами передать то, что относится к сфере чувства...»⁴⁰.

Время учёбы Фешина совпало и с открытием русского национального гения — Андрея Рублёва. В конце 1904 года его святая «Троица» была реставрирована. Явленные миру красота и лаконичность красок древнего шедевра оказали большое влияние на русскую живопись.

В изобразительном искусстве в то время происходила переоценка ценностей, бытовало мнение, что старая «Академия сушит, Академия не дает развернуться индивидуальности художника». Д. Н. Кардовский вспоминал:

«...возникали вопросы техники, ...интерес к этим вопросам бродил, и мы

³⁸ Прах Н. И. Фешина перезахоронен в Казани на Арском кладбище.

³⁹ Александр Бенуа. Русская школа живописи. Арт-Родник, М., 1997 г., с. 112

⁴⁰ Цит. По книге: М. Андронников, Портрет от наскальных изображений до звукового фильма. «Искусство» 1980 г., с. 388

проделывали разные пробы прямо наугад, случайно»⁴¹.

Александр Бенуа, в 1904 году писал о русской художественной школе:

«Мы находимся в том вихре, которым увлечены наши современники, и непосильно нам не разобраться в этом вихре, не предвидеть, во что он превратится, ни угадать, каково будет его значение для будущего... Даже краеугольные основы художественного обсуждения — понятия о красоте, о совершенстве формы, об «умении» — не только пошатаны в своих определениях, но даже сами подвергаются отрицанию. В то же время противоположные прежним определениям эстетики — новые определения страдают сбивчивостью и недосказанностью»⁴².

Время учёбы Фешина в Академии (1901-1909 гг.) можно разделить на периоды: первые два года — работа в классах, затем — до 1907 года — обучение в мастерской Ильи Репина, а с 1907 года, после ухода Репина из Академии, до окончания — самостоятельная работа, иногда под руководством уже престарелого Павла Чистякова. Чистяков в то время руководил мозаичной мастерской.

Обучаясь в мастерской у Репина, Фешин усвоил его главные принципы. Илья Ефимович говорил: «Идите своим собственным путём, ищите свой почерк, но не подражайте никому, искусство не терпит трафарета. Учитесь у больших мастеров, постигайте суть их искусства, но не заимствуйте их внешнюю манеру»⁴³. Говоря о поиске своего почерка, Репин всегда был против проявления крайнего индивидуализма. Он так же говорил о необходимости «взволнованного» отношения к миру, о переживании увиденного. «Художник не должен быть равнодушным к тому, что изображает»⁴⁴.

Репин — «реалист до мозга костей» по его собственному выражению, новаторские искания молодых художников он называл «неспелыми и незрелыми проявлениями художеств», стремлением «перепрыгнуть через самих себя». В последние годы преподавания часть недовольных им учеников всё-таки ушла из его мастерской. В 1907 году Илья Репин сам добровольно и резко покидает Академию, разочаровавшись в тех условиях, в которых ему пришлось работать. 50 учеников, в том числе и Фешин, осознавая глубину потери, обращались к нему с письмом и просьбой остаться.

⁴¹ Д. Н. Кардовский. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1960 г., с. 38

⁴² А. Бенуа, указ. соч., с. 100-101

⁴³ Цит. по кн. Н. М. Молева Выдающиеся русские художники-педагоги. М. «Просвещение», 1991 г., с. 285

⁴⁴ А. Бенуа, указ. соч., с. 285

С уходом Ильи Репина из Академии начинается закат передвижнического периода.

«На наших глазах, писал Репин, очевидно, неумолимо совершается эволюция в искусстве. Никакими искусственными мерами, ни борьбой, ни поощрениями излюбленного жанра, уже нельзя повернуть искусство к прискучившим мотивам (религиозно-историческим — С. В.). Никакие опасения за кажущееся падение искусства никого не пугают»⁴⁵.

«... Школы как цельной системы, или как программы, больше нет. Сколько художников — столько направлений, столько школ. И это не только у нас, но повсеместно в европейском искусстве. Каждый истинно современный художник стремится только к одному: выразить как можно ярче себя и только себя. Всякое влияние, всякое заимствование клеймится позором плагиата. Художник мучится, раз он замечает, что его творчество напоминает творчество другого» — писал Александр Бенуа. По его мнению: «свобода, лишенная знаний, есть самое горькое из всех рабств»⁴⁶.

Последние два года пребывания Фешина в Академии — время окончательного формирования его как живописца. В эти годы он нашёл свой почерк, выработал оригинальную творческую манеру, ограничил палитру до 5 красок. Павел Чистяков преподавал, уже полностью отказавшись от старых методов обучения, систему знаний он давал с учетом индивидуальности ученика, объясняя, что рисующий не создаёт формы на листе бумаги, а лишь воссоздаёт своё ощущение этой формы, которое надо проверять и уточнять.

В период обучения в Академии Фешин берёт отпуска для поездок по России, по его словам, «с целью художественных работ с натуры». В одной из поездок он создаёт свою первую картину «Черемисская свадьба». В этом была насущная потребность молодого художника — проявить себя. Работа над жанровой картиной в большей степени стимулирует рост, даёт возможность определиться, найти свою линию в искусстве, как в отношении сюжетов, так и в отношении письма, найти свой почерк, свою индивидуальность.

Надо отметить, что периодически участвуя в выставках передвижников, Фешин никогда не причислял себя к этому союзу, так же, как и к другим. С передвижниками его связывал только интерес к народной жизни, к крестьянским образам. В отличие от передвижников Фешин не заостряет внимание на социальных проблемах современности, не пишет обличительных картин.

«Лишь в 1905 году в его творчестве прорывается интерес к злободневным

⁴⁵ Цит. по книге Н. М. Молева. Выдающиеся русские художники-педагоги. М. «Просвещение», 1991 г.

⁴⁶ А. Бенуа, указ. соч., с. 101.

темам, отражение которых есть в целом ряде работ. Он делает эскизы к картинам на темы момента, и его холст «Случайная жертва» (1906 г.) удаляется с выставки, как произведение на революционную тему. Эскиз «Усмирили» (илл. 4), наброски в журналах: «Адская почта» и «Леший» тоже являются иллюстрациями многочисленных эпизодов событий революционного периода времён 1905 года. Но эти злободневные сюжеты в произведениях художника должны быть рассмотрены как рефлекс того общего энтузиазма и увлечений, которые в это время волновали многих»⁴⁷.

В начале 20 века всех передовых деятелей русского искусства, по словам А. Блока, можно было разделить на «отборных интеллигентов», «не слышавших гула стихий», и «стихийных людей», которые знают стихию и сами вышли из неё.

События первой русской революции 1905-1907 годов обратили внимание многих художников к теме простого народа. Это были не только выходцы из среды рабочих и крестьян, это были художники и дворянского и купеческого сословий, художники самых разных взглядов и направлений: передвижники (И. Репин, А. Архипов, Н. Касаткин, М. Нестеров, Виктор Васнецов, Владимир Маковский и другие), мирискусники (З. Серебрякова, Ф. Малявин, И. Билибин), авангардисты (К. Малевич, Н. Гончарова, П. Филонов). Николай Фешин так же остро чувствовал свою сопричастность с народом.

2.3 Жанровые композиции

Жанровая картина в конце 19 - начале 20 века понимается как размышление о жизни с поиском национального характера, национального идеала. В изобразительном искусстве, и не только в русском, часто появляются мотивы народных шествий, гуляний, стихии и ветра — как символы эпохи рубежа, в частности это «крестные ходы» у И. Репина и И. Прянишникова, у Б. Кустодиева — «Ярмарка», у Ф. Малявина — «Вихрь», у шведа А. Цорна — «Танец в Иванов день» и другие. В этот ряд можно отнести и фешинскую «Черемисскую свадьбу» особенно два живописных эскиза к ней из Горно-Марийского художественный музея (илл. 8-9). Эти эскизы более экспрессивны и динамичны, чем сама картина.

Поводом к замыслу картины «Черемисская свадьба» (1908 г. илл. 5) послужил увиденный Фешиным в одной из деревень Царёвококшайского уезда Казанской губернии свадебный обряд «Умыкание невесты».

Вот как описывает его чувашский этнограф С. М. Михайлов:

«Свадебный поезд представляет вид какого-то необыкновенного отряда.

⁴⁷ П. Дульский, указ. соч., с. 7

На хорошей свадьбе бывает подвод до 60. Развешивающийся у жениха на шапке красный платок представляет вид какого-то шлема, рядом с женихом скачет полдружка с луком через плечо, и на конце лука развешивается навязанный белый холст, как знамя или флаг.

...Ребятишки влезают на крыши, чтобы издали увидеть поезд с женихом. Чем ближе приближается поезд к невестиному дому, тем более стараются поезжане кричать и шуметь, чтобы показать свою удаль молодецкую и удивить красавиц, которые, завидя издали приближающийся поезд, начинают охорашиваться, приглаживать свои волосы, одевшись заранее в лучшие рубахи. ...Пузырички при сём случае стараются показать себя всячески, они играют в пузыри, изгибаются в три погибели, качаются взад и вперед и по сторонам, головы свои не знают куда и закинуть, топают ногами в такты под звуки пузырей. (Когда побываешь на такой свадьбе, то после шумит в ушах целую неделю.)

...Невеста с горькими рыданиями и причитаниями выводится из избы и сажается под покрывалом верхом на лошадь; когда же она вложит ноги в стремя, её выводят со двора, и только она выедет, жених ударяет её три раза по спине нагайкой для того, чтобы она забыла девичью волю, чтобы удалилось от неё всё дурное и чтоб она привыкла к чужой стороне, к чужому дому. До полевых ворот невесту провожают родители с родственниками и всеми деревенскими жителями при томных звуках пузырей. Посажённый отец, держа повод невестиной лошади, едет с нею рядом. С женихом едет полдружка с луком, но уже без стрелы, ибо стрела отдаётся тому мальчику, который первым нашёл её.

Поезд отправляется в дом жениха с наигрыванием тех же пузырей, барабанов, гиканьем и шумом, но всё это уже гораздо сильнее прежнего, по случаю взятия невесты, а женщины, стоя на телегах, и прислонившись задом к кибиткам, поют дорожную песнь: увезли, везем и прочее»⁴⁸.

Николай Фешин был поражён обрядами и традициями марийцев (черемис⁴⁹) идущими из глубокой языческой древности. В любом народе издревле живёт идеал прекрасного, культура любого народа имеет свои закономерности, свои корни. «Создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем» — говорил М. И. Глинка.

Эскизы к картине «Черемисская свадьба» были выполнены, вероятно, прямо с натуры. В них ощущается стихийное буйство народной жизни. Композиции

⁴⁸ С. М. Михайлов. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. Чебоксары, 1972 г.)

⁴⁹ «Черемисы» — народность, принадлежащая к восточно-финской группе, занимающая обширную территорию между Волгой и Вяткой. Слово «черемис» означает — воинственный. После 1918 года нация стала называться «мари».

обоих эскизов кажутся фрагментарными, хаотичными, они все в движении. Движение — тот элемент, который создает на холсте жизненность, непринуждённость. Человек здесь мыслится неотрывно от окружающей его среды. Фешин преобразует плоскость холстов, превращая их в живую подвижную массу, где фигуры и предметы тесно соприкасаются, смыкаются между собой, их контуры прерываются, дробятся, нарушаются мазками, сливаются, чтобы выдержать единство живописное. Это так называемый «путь среды», где не столько важна компоновка отдельных персонажей, сколько расположение пятен цвета, тона во всем холсте, важна компоновка всего холста. В этом умении видеть и брать сюжет целиком проявилась традиция репинского искусства, репинской школы.

В первом эскизе (илл. 8) справа крупным планом выделена фигура крестьянина, играющего на волынке. Вылепленная широкими свободными мазками, она усиливает экспрессивность общей эмоциональной атмосферы. Этот эскиз более фрагментарен, более динамичен и как бы непосредственно выхвачен из жизни.

Второй эскиз (илл. 9) более закончен, в нём больше глубины, пространства, воздуха, по композиции он ближе к картине. Здесь на переднем плане слева также выделена фигура мужчины в рыжем кафтане, обрезая фигуру нижним краем холста, художник приближает действие, вводит зрителя в картину. Затем наш взгляд останавливается на другой фигуре — в центре, акцентированной красным пятном рубахи. Это «посаженный отец», который, по обычаю, ведёт лошадь с невестой до полевых ворот, за ними движется свадебный поезд с песнями и плясками под звуки народных инструментов. Ритм белых, красных, охристых пятен сообщает эскизам поэтические музыкальные свойства. Особенно хорошо Фешин чувствует охру. Охра — объединяющее начало в обоих эскизах.

В самой картине «Черемисская свадьба» художник освобождается от нескольких фигур, картина более спокойна, статична, приближена к зрителю, она более декоративна, рисуночна, суховата по письму, в ней меньше живописной свободы, это тип картины-панно. Темперамент и манера письма Фешина здесь ещё недостаточно хорошо проявились. Почерк художника в этой картине, особенно в трактовке пейзажа, схож с почерком Степана Колесникова (1879-1955 гг.) и Исаака Бродского (1883-1939 гг.), учившихся с ним в одно время у Репина. У последнего есть картина «Боярская эпоха» (илл. 7), написанная двумя годами раньше, по композиции схожая с фешинской.

Композиция «Черемисской свадьбы» изначально была логически продумана художником. Об этом говорят линейные и цветовые ритмы картины. В композиции трудно выделить главного героя, возможно, это мальчик-рахитик на переднем плане. Его фигурка расположена прямо в геометрическом центре и заключена между дугообразными линиями, проходящими через группы людей правой и левой частей картины. Конечно, он главный персонаж всей композиции. К

сожалению, анализ письма сделать трудно, поскольку картина находится в Америке⁵⁰. (Описание «Черемисской свадьбы» есть у П. Дульского, прилож. В).

В 1909 году на выставке «Современного русского искусства» в Казани «Черемисская свадьба» сразу обратила на себя внимание. «Камско-волжская речь» писала:

«Картина талантлива и интересна. Верные, сочные, чуть темноватые краски. У художника большая способность к богатой этнографической характеристике, к психологической передаче правды человеческого лица, суриковское умение представить живую народную массу, правдивая жизненная компоновка. Это реализм, но не чисто внешний, а несколько углубленный. В этой богатой этнографическими подробностями, украшенной некоторой долей юмора картине быта, картине пьяного веселья инородческой деревни, безрадостного в самом своём угаре, в выразительном типичном лице с маской дикой тоски у стоящего на переднем плане мужчины — во всём этом чувствуется больше, чем быт — это кажется широким обобщением всей скорбной жизни, вековечного рабства, тяжёлого труда, вырождения»⁵¹.

Русская критика холодно относилась к картине «Черемисская свадьба», но за границей она была встречена с большим интересом и вниманием. Мюнхенский критик, в частности, даёт такую характеристику: «Между другими картинами, во всяком случае, заслуживает полного внимания большая картина «Умыкание невесты Николая Фешина из Казани. Кусочек подлинной, глубокой России...»⁵²

Действительно, полотна Фешина часто шокировали своей откровенной дерзостью в сюжете, при великолепной технике исполнения. Создавая собирательные образы персонажей в своих картинах, художник сознательно, применяет гротеск, как важное средство художественной выразительности. Но в его картинах нет иронии, нет безысходности, есть творческий восторг народными обычаями и традициями, граничащими с языческими ритуалами. Фешин писал простых людей с большим вниманием и интересом, ненамного уходя в гротеск, подобные колоритные типажи и сегодня ещё можно встретить в российской глубинке. С. Т. Конёнков писал: «Художник с уважением и любовью относился к народной жизни, не только мрак и невежество хотел он показать в «Свадьбе у черемис», но прежде всего поэтическое существо народного обряда...»⁵³

В процессе работы над «Черемисской свадьбой» Фешин выполняет серию этюдов: «Пузырист», «Барабанщик», «Сваха» (все — ЧХМ), «Чувашская

⁵⁰ Музей National Cowboy Hall, штат Оклахома, США.

⁵¹ Камско-волжская речь. 1909 г., 21 июня

⁵² Дульский П. М., указ. соч., с. 16

⁵³ С. Т. Конёнков. Соколиный глаз живописца, Советская культура, 1964 г., 4 февраля

женщина» (Г-МХМ) Этюды отличаются разнообразием композиционных решений, жизненностью образов.

В «Пузыристе» (илл. 11) мы видим изображение простого, твёрдого почвенного мужика, играющего на чувашском национальном музыкальном инструменте. Контуры его фигуры вписываются в форму устойчивого треугольника. На оборотной стороне холста, видимо из-за недостатка материалов, Фешин изобразил «Барабанщика» (илл. 10). Это тип деревенского парня, бунтарство и напряжённость чувств которого выражают мятежный дух эпохи. Здесь выразительно найдена композиция фигуры — ось головы и торса расположены по диагонали холста, линия правого плеча — другая диагональ пересекаются на лице юноши, невольно заостряя наше внимание на его глазах, на вопрошающем, пытливом взгляде, в нём есть чувство интеллекта. Экспрессивные длинные мазки сухой кистью вызывают у нас ассоциации с барабанной дробью.

«Сваха» (илл. 12) — национальный типаж, живой непосредственный образ, выхваченный из жизни, изображённый почти в натуральную величину, её можно рассматривать как вполне самостоятельное законченное произведение. В образно-пластической структуре «Свахи» обозначен архетип сопричастности её с той почвой, на которой она обитает и в которой содержатся духи её предков. Здесь Фешин возвышает судьбу человека до судьбы народа, выходя за рамки констатации отдельных черт лица, это можно сказать портрет-тип. Яркие краски национального праздничного наряда при общей сумрачной гамме затемнённого помещения двора отражают мимолётную радость в жизни человека. Через типаж личности художник постигает всю народную национальную культуру, постигает её интуитивно, стихийно, обобщённо. Несмотря на фрагментарность и эскизность этюдов, они имеют свою завершённость.

Воплощение национального духа находит продолжение в конкурсной картине «Капустница» (х. м., 219х344, 1909г., НИМРАХ, илл. 14-16). Фешин берёт за основу традиционное для сельских жителей действие — рубку капусты осенью, обычно перед «Воздвижением». Для сбора урожая выходили целыми семьями, это носило характер праздника.

Фешин собирал материал для «Капустницы» в деревне Пушкарка Арзамасского уезда, на родине отца, а заканчивал картину уже в Казанской художественной школе. Он привёз во двор школы телегу со свежей капустой и писал её с натуры сразу в холст. Так же с натуры написал и фигуры персонажей, одев их в соответствующие одежды.

Стилевые особенности картины — большие цветовые плоскости, приглушённость колорита, широкая живописная манера и красивая сложная многослойная фактура живописи на крупнозернистом холсте, покрытом тянущим казеиновым грунтом, — так же делают её близкими к типу картины-панно, что было характерно для искусства рубежа 19-20 веков, как в России, так и на Западе.

Особенность композиции «Капустницы» — продуманность и геометрическая выверенность, линейные ритмические повторы, выраженные в дугообразных линиях контуров фигур и отдельных групп персонажей (илл. 15).

Картина писалась в главном зале КХШ, ученики имели возможность иногда видеть процесс работы, смотрели даже в замочную скважину.

О впечатлении, произведённом «Капустницей», свидетельствует чувашский художник Н. К. Сверчков, ученик Николая Фешина:

«На мольберте стоял большой холст, заполненный непривычными мазками, сразу не поймешь, что изображено. Всё как бы в тумане, в толще вибрирующего воздуха, с интересной проработкой поверхности холста. Вся картина передавала необыкновенное мастерство»⁵⁴.

Другой ученик Н. Никонов вспоминал:

«Поражало всё: темперамент, мощная техника, гармония тона, цвет свежих капустных вилок среди пестроты одеяний баб, их украшений, головных уборов, платков, их лиц и рук, написанных в сильном движении и ракурсах под ровным светом осеннего дня»⁵⁵.

В «Капустнице» чётко выделен геометрический центр — кисть руки сидящей женщины. Дугообразная линия её левого плеча переводит наш взгляд на расплывшееся в улыбке, несколько шаржированное лицо — композиционный центр картины, затем мы обращаем внимание на лицо беременной женщины с капустой и ножом в руках. Контур её фигуры напоминают формы русской матрёшки. Её взгляд обращён на мальчика вырезающего кочан — лакомый кусочек капусты — это второй композиционный центр. За ним изображена девушка с подносом в оранжевом платке — фигура уже третьего плана, но самое яркое пятно в картине. Эти персонажи — главные герои картины, они более тщательно проработаны на фоне окружающей их обстановки. По направлению взгляда стоящей слева женщины наш взгляд переключается сначала на мальчика, затем на задний план, где изображены группы людей, объединённые по замкнутому принципу построения. Ощущение динамики, движения создают многочисленные ракурсы и жесты, ритмические повторы в контурах изображённых персонажей.

В «Капустнице» Фешин более раскован в своей живописи. Сдержанный серебристо-серый, холодноватый колорит обогащён перламутровыми переливами светло-зелёных, изумрудных, белых, розоватых оттенков, сочетаниями цветов, которыми написана капуста. Картина наполнена воздухом и светом. Фешин

⁵⁴ Н. К. Сверчков. Счастье. Чебоксары. 1976 г. с. 28

⁵⁵ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 79

пользуется здесь большим диапазоном техники письма; от мягко сглаженных мазков до корпусных динамичных мазков мастихином с прописью сверху лессировками и сухой кистью. Широко применяя тонкое лессировочное письмо по всему холсту, художник сохраняет чистоту и звучание цвета. Особенно красиво и материально прописаны одежды, складки женских сарафанов.

Скульптор С. Т. Коненков в 1964 году писал о «Капустнице», что картина, *«оказавшись в Италии в 1914 году, до сих пор не нашла пути на Родину в большей степени из-за того, что колористическое совершенство этой вещи никак не дает итальянцам сил совершить законный и достойный акт восстановления справедливости. Попросту, они не хотят расставаться с «Капустницей»⁵⁶.*

Эта картина выявляет уже сформировавшийся живописный почерк, темперамент и новаторство Фешина как художника, его умение увидеть красоту в простом обыденном деревенском сюжете, возвысить его, и выразить своё впечатление от природы свободным, мастерским, эмоционально насыщенным исполнением. За «Капустницу» Фешин получил золотую медаль Академии Художеств и был удостоен звания академика живописи.

«Обливание» (х. м., 236x329, 1911г., МИИ РТ, илл. 17-19) — третье большое полотно Фешина. Картина изображает уходящий в глубокую языческую древность обычай зазывания дождя обливанием односельчан у деревенского колодца. Поводом для проведения обряда была знойная летняя погода, мешавшая нормальному росту хлеба и грозившая бедствием. (прилож. С). Подготовительный материал для картины художник собирал в селе Надеждино Лаишевского уезда Казанской губернии.

В этой незаконченной композиции все персонажи, кроме стоящей слева пожилой женщины, объединены дугообразной линией. Большое значение здесь имеет рисунок кистью, как элемент картины, сообщающий остроту и напряжённость изображаемому явлению. Рисунок и цвет в этой картине нераздельны, фигуры персонажей даны в сложном переплетении цветовых пятен и длинных мазков полусухой кистью. Контуров фигур местами прерываются, растворяются в живописном пространстве полотна.

Анализируя «Обливание», мы в первую очередь должны учитывать те цели и задачи, которые ставил перед собой художник. Для Фешина «законченность» в том плане, как её понимали передвижники, не являлась критерием творчества. «Обливание» показывает своеобразие процесса работы художника над картиной,

⁵⁶ С. Т. Конёнков. Соколиный глаз живописца, Советская культура, 1964 г, 4 февраля.

раскрывает «кухню» живописца. У Фешина, как большого мастера, картина на любом этапе работы имеет свою логическую завершенность. Он сознательно опускает многие детали, в частности, недорабатывает фигуру женщины с коромыслом на переднем плане, чтобы переключить внимание зрителя на девочку в розовом платье. Этот детский образ воплощён художником с убедительной силой чувства. Лицо девочки выражает одновременно испуг и блаженство от неожиданного обливания её холодной водой. Испуганный, застывший взгляд девочки обращён прямо на зрителя, худенькая фигурка акцентируется фоном: белое платье и платок крестьянок, деревянная бадья в руках мальчика и поток льющейся из неё воды — образуют светлый ореол вокруг девочки. Это композиционный центр, он найден, и картина обретает свою логику развития, всё остальное художник рассматривает как дополняющий его аксессуар и оставляет окружение на той стадии завершенности, которая нужна для поддержания и усиления значимости этого сюжетного центра. Большую роль в картине играет фигура чернородого мужика в центре группы, акцентированная светлым фоном неба, она держит всю композицию, подобно замковому камню в арке, и в то же время тонально уравнивает всю композицию. Ствол дерева справа замыкает картину.

«Бойня» (х. м., 220x289, 1919г. МИИРТ, илл. 20-21) — последняя в ряду жанровых произведений Фешина. По свидетельству П. Дульского она была задумана ещё в 1904 году, во время поездки художника в Южно-Енисейскую тайгу. Там Фешин впервые наблюдал сцену убоя скота (прилож. D).

С одной стороны колористические особенности этого мотива, а с другой его физиологическая острота так врезались в память художника, что он не мог забыть то сильное впечатление от увиденного и через 15 лет написал картину. Один из эскизов к «Бойне», близкий к картине, хранится в (Г-МХМ). Это тема из народной жизни, но уже лишённая оптимистического звучания, это драматический сюжет. Пространство картины ограничено, художник показывает только часть помещения бойни, отсюда создаётся ощущение тесноты рабочего места, где разворачивается действие.

«На первом плане картины — пишет П. Дульский — изображён только что зарезанный бык с зияющей багровой раной у шеи. Из его горла льётся яркая кровь, и животное, в своей агонии, бросает вдаль последний, страдальческий, исступлённый взор. Холодный предметный бирюзовый цвет глаза на фоне ярких горячих тонов кровяной массы придаёт картине острую жуть»⁵⁷.

⁵⁷ П. Дульский, указ. соч., с. 20

Максимально приближая действие к зрителю, художник ещё более усиливает физиологичность. Драматическое воздействие картины усиливается и за счёт эмоционального контраста: с одной стороны мы видим лужу крови, только что зарезанного быка, с другой — сосредоточенные лица рабочих, для них это привычное дело. С левой стороны два мальчика заняты надуванием бычьего пузыря, вид крови их не смущает. Этим снимается внутренняя напряжённость в картине. Фигуру наклонившегося старика Фешин писал со своего отца. Образу одного из забойщиков художник придал автопортретные черты.

Колорит «Бойни» построен преимущественно на соотношении трёх цветов: чёрного, красного и белого. Художник, виртуозно владея широкими кистями и мастихином, экспрессивно смешивает краску, возможно, прямо на холсте, добиваясь силы, чистоты и буйства цвета. Картина настолько сильно эмоционально воздействует и поражает зрителя, что мы забываем о живописи, о мастерстве художника.

«Бойня» стоит особняком в творчестве Фешина, ибо она очень физиологична и, как говорил П. Дульский, вызывает «острую жуть», как «Бычьи туши» Хаима Сутина (илл. 22), в которых также силён этот эффект. Если вспомнить, что картина создавалась в годы Гражданской войны в России, она должна восприниматься как определённый рефлекс на происходящие в то время события.

К сожалению, «Бойня» и «Обливание», из-за каких-то обстоятельств, остались незаконченными. Но незаконченность «Бойни» не так явна, как незаконченность «Обливания», вероятно у художника здесь были определённые цели и задачи, и он сознательно оставил картину на этом этапе, чтобы не потерять что-то важное уже найденное.

Сравнивая композиции всех четырёх жанровых картин, мы замечаем некоторое сходство: 1) крупная, доминирующая фигура слева, 2) линия горизонта на уровне глаз главных персонажей, примерно, на уровне одной трети высоты картины, 3) линейные и цветовые ритмические повторы.

Творческое наследие Фешина в жанровой живописи, к сожалению, исчерпывается вышеназванными картинами и рядом эскизов композиций. Но, несомненно, художник имел большой потенциал «картинщика» и, можно только предположить, что не будь эмиграции, вероятно, продолжил бы работу в этом жанре. В Америке Фешин не смог создать ни одной тематической картины, оказавшись в сфере духовной изоляции, оторванным от той почвы, которая его питала. Вся его дальнейшая деятельность — это деятельность портретиста.

2.4 Портреты

В российский период творчества Николай Фешин, наряду с картинами, создаёт большой ряд живописных портретов. Мы рассматриваем отдельные

портретные работы с целью осознать их своеобразие и художественные особенности и тем самым уточнить роль художника в развитии русского портретного искусства в начале 20 века.

Немалое значение для формирования Фешина-портретиста сыграл его учитель И. Е. Репин. К Репину Фешин близок психологизмом портретов и плотью своей живописи. Однако Фешин, как художник нового времени, при сохранении старых традиций, в то же время сумел постичь и новаторство искусства своего времени, понимание динамики жизни, ее мимолётности, изменчивости. Время требовало новых средств выражения. Портретный жанр в России в эти годы переживает свой очередной расцвет в творчестве таких разных мастеров как: В. Серов, И. Врубель, М. Нестеров, З. Серебрякова, К. Сомов и других. Испытывая влияние импрессионизма, модерна, русской иконописи, изменяя традиционное представление о композиции, цвете, применяя, стилизацию и условность, художники создают новые живописные формы в искусстве портрета.

Центральной, общепризнанной фигурой портретиста в это время является Валентин Серов — художник эпохальный, большой живописец, тонкий колорист, мастер психологического портрета, обладавший редкой способностью «через лицо подсмотреть душу» (по словам Брюсова). Его сдержанность и мудрость внушали уважение и почитание. Серов оказал влияние на многих художников, в том числе и на Фешина. По словам Т. А. Поповой, ученицы Николая Ивановича: «Фешин очень высоко ставил В. Серова, считал его непревзойдённым портретистом, говорил, что у Серова поза дополняет портрет, и видишь, чувствуешь того, кого он изобразил со всеми характерными чертами и свойствами характера»⁵⁸.

В ранних работах Фешина академического периода заметно влияние серовского искусства. Портреты супругов Тепловых (1906 г., ЧХМ), написанные на довольно больших квадратных холстах (104x104), композиционно воспринимающихся как диптих, одни из таких. В этих портретах еще нет той силы фешинского темперамента, силы кисти и твердости рисунка. Но на примере этих портретов уже виден найденный художником скромный набор пятикрасочной палитры, сохранившийся в дальнейшем на протяжении всего российского периода творчества.

Тепловы — родственники Фешина по материнской; линии — типичные представители русской дореволюционной интеллигенции, владельцы скипидарной фабрики. На портретах они изображены в домашней обстановке, в удобных для них позах.

⁵⁸ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 93

Госпожа Теплова (илл. 23) свободно расположилась на диване, облокотившись одной рукой на подушку и мягко опустив на сиденье другую. Её взгляд направлен в сторону, она спокойна, непринуждённа, но в её образе нет особой психологической характеристики. Композиция портрета устойчива, фигура мастерски вписывается в треугольник, голова, по-серовски, акцентируется контуром дивана. (Этот приём у В. А. Серова есть в портретах: С. М. Боткиной, Е. И. Лосевой, З. Н. Юсуповой). Дугообразные линии спинки дивана повторяют движения линий левого плеча. Нет ни одного резкого очертания, ни одного нарочито острого угла — всё способствует ощущению женственности, спокойствия, безмятежности. Здесь проявились тёплые родственные чувства художника к этой женщине. Колористическое решение портрета строится на сочетании больших цветовых пятен: розового — блузка, тёмно-синего — юбка, нейтрально-серого — фон. В эту цветовую гамму мастерски вплетены акценты красного — цветок на груди, ободок на спинке дивана, две тонкие полоски на подушке; и темно-зелёного — листья какого-то домашнего растения на столе слева и листья цветочной ветки на коленях женщины. Фешин тщательно прописывает лицо, затем, подобно Серову, счищает краски мастихином и снова прорабатывает детали кистью и пальцами, сливая бугры красок и добиваясь мягких переходов из цвета в цвет. Одежду и фон он пишет более широко, свободно, опять же с проскабливанием ножом, так что в некоторых местах просвечивает холст.

В портрете мужа, Теплова (илл. 24), Фешин ставит перед собой иную задачу психологической характеристики во многом контрастной характеру супруги. Теплов сидит на том же диване, на нём чёрный костюм, белоснежная рубашка с чёрным же галстуком, белый воротничок — классический приём — акцентирует голову. Пространство холста здесь более заполнено, организовано и тонально уравновешено. Пристальный взгляд Теплова обращён прямо на зрителя, пальцы рук сцеплены «в замок», их напряжённость подчёркивает напряжение взгляда, обнаруживающего пытливость ума портретируемого. В отличие от портрета супруги, кисти рук здесь более проработаны, как важное средство психологической характеристики. Фигура Теплова также вписывается в треугольник, но она менее устойчива, неустойчивость есть в жесте руки, опирающейся на стол. В композиции портрета много острых углов, что ещё раз подчёркивает более сложный, жесткий характер изображённого человека. Цветовое решение портрета ещё более сдержанное, палитра ещё более ограничена. Это почти монохромная живопись по слегка тонированному охрой холсту.

В академический период Фешин создаёт «Портрет неизвестной» или «Дама в лиловом» (1908 ГРМ, илл. 25), отмеченный малой золотой медалью на международной выставке в Мюнхене в 1908 году.

«Дама в лиловом», в сущности, не столько портрет как таковой, сколько обобщённый образ современницы, типаж близкий к идеалам женщины начала 20 века, с характерной гордостью и надменностью. В этом портрете проявляется

стилистика модерна, она — в манерности позы, томном взгляде, изысканном положении рук, психологической изолированности от зрителя и характерном для стиля холодном лилово-сиреневом колорите. Фешин использует здесь диагональный принцип композиции и изображает модель в профиль — приём, редко применяемый им позднее. Он обращает внимание на композицию цветowych пятен и на подчинение их главному цветовому пятну, вписыванию одного цвета в другой, мягким переходам из цвета в цвет. Портрет выполнен на старом, записанном холсте, что иногда применяют художники, из-за нехватки материалов, при соблюдении технологии — это возможно. Сочетание плотной живописи ранее записанного холста, несколько таинственно проступающей сквозь свежий красочный слой, даёт дополнительные цветовые эффекты для решения усложнённых колористических задач и фактуры. В «Даме в лиловом» уже проявляется индивидуальность Фешина, его творческая манера, выраженная темпераментным письмом широкой полусухой кистью и мастихином, в сочетании с детальной, более тщательной моделировкой лица, мягко, валёрно, возможно пальцами, с завершением тонкими прозрачными лессировками.

Другой «Женский портрет» (1900-е ЧХМ, [илл. 26](#)) и «Дама в чёрном» (1900-е ЧХМ, [илл. 27](#)) — выполненные на небольших картонах (47x34) темперой в студенческие годы, выходят за рамки учебных постановок. Это уже оригинальные, творческие этюды, в них, как и во многих других, Фешин показывает изысканную импровизацию в стиле модерна, решает какие-то пластические задачи. По ним уже заметно формирование оригинального фешинского живописного почерка.

Вскоре после заграничной поездки по странам Европы, где Фешин изучал наследие старых мастеров, он выполняет портрет Серафимы Адоратской (1910 г. МИИ РТ, [илл. 28](#)), жены известного в Казани деятеля Коммунистической партии. В этой работе художник прибегает в какой-то степени к цитированию Рембрандта: костюм, тёмный фон, с которым списывается контур фигуры, акцентирование светом и цветом лица и руки женщины. Подобное решение было редким в творчестве Фешина, в дальнейшем, оно почти не повторяется (исключение — некоторые заказные, «кабинетные» портреты: «Портрет учёного Д. И. Дубяго» для казанской астрономической обсерватории и серия портретов композиторов).

В том же 1910 году Фешин выполняет «Портрет архитектора С. О. Овсянникова (ГРМ [илл. 29](#)), соученика по Казанской художественной школе. Стилистика этого портрета уже чисто фешинская. Здесь применён характерный для художника контраст в трактовке образа и окружения: фон и пальто (типа шинели) в портрете написаны очень экспрессивно, длинными волнообразными мазками. Направление этих мазков и большого пальца правой руки Овсянникова концентрируют внимание на его лице, написанном более сдержанно и материально. Поза при этом несколько манерна.

«Портрет студентки Маши Быстровой» (1910 г. Г-МХМ, [илл. 30](#)).

Из воспоминаний М. Н. Быстровой-Яковлевой:

«Он начал писать. Кисти быстро переносили краски с палитры на полотно. Он немного ходил, слегка прищурив глаза. Работал быстро с увлечением. После каждого сеанса снимал портрет и не показывал его до окончания работы. Разговаривал мало, его всего поглощала работа. В нём чувствовалась какая-то необыкновенная сила творчества. Его глаза такие пронзительные и глубокие, казалось, видят то, чего другие не видят, не могут видеть»⁵⁹.

Перед нами решительная девушка, наделённая волей, энергией, интеллектом. Но здесь есть и какая-то замкнутость, настороженность. Декоративность и психологичность прекрасно сочетаются в этом портрете. Здесь проявляется дар Фешина — умение декоративно распределить различные элементы картины. Фон портрета — ковёр, детально проработан, а затем смягчён мастихином. Акценты ярких красных, жёлтых, глубоко чёрных пятен, образующих узор на ковре, как бы «скрываются» в холсте. Мы не замечаем и книгу в руках, и сами руки девушки, наше внимание невольно останавливается на её лице и глазах — композиционном центре портрета, притягивается магнетизмом чёрных раскосых глаз. Пряди густых тёмных волос подчёркивают интенсивность красок лица девушки: белизну лба, розоватость щёк, ярко-алые губы. Композиция портрета основана на горизонтальных и вертикальных линиях: ковра, линии глаз, левой руки. Эти линии в сочетании с вертикальной осью лица и крестообразными линиями узоров на ковре, создают каркас всей композиции. По глубине образа и по живописным качествам портретное мастерство Фешина, можно сказать, достигло совершенства в этой работе. Её можно отнести к лучшим из женских портретов российского периода.

Проблема пленэра, привлекавшая многих живописцев начала 20 века, интересовала и Фешина. Часто свои модели он пишет на природе, добиваясь передачи световоздушной среды, игры бликов и рефлексов. «Портрет М. Г. Медведевой» (х. м., 24x23, 1912 г, ГРМ, илл. 31) — небольшой этюд с натуры можно считать одной из первых пленэрных работ Фешина. В этом портрете художника увлекает игра солнечных бликов на волосах, лице, блузке модели. Колорит строится на сочетаниях розовых, серебристо-серых, зеленовато-охристых тонов. В связи с этим портретом вспоминаются серовские портреты «А. Я. Симонович» и «Девушка, освещённая солнцем».

Весной 1914 года Фешин приступает к выполнению большой картины «Портрет Вари Адоратской» (х. м., 135x145, МИИ РТ, илл. 32-33). Портрет

⁵⁹ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 119

писался в мастерской Надежды Михайловны Сапожниковой. Н. М. Сапожникова из семьи богатых рыбопромышленников в Астраханском крае, была художницей, педагогом, пианисткой, другом и меценатом Фешина, училась у него в КХШ.

К. Чеботарёв, один из лидеров казанских «левых» 20 годов вспоминал:

«Возникающие самостоятельные группы и очаги творчески активных молодых сил так или иначе соприкасались с мастерской Н. М. Сапожниковой, где можно было встретиться с Фешиным во внешкольной обстановке, где всегда было весело, оживлённо и абсолютно непринуждённо, где волнующим вопросом всегда было искусство»⁶⁰.

Фешин часто и плодотворно работал в мастерской Н. М. Сапожниковой. Варя Адоратская была племянницей Надежды Михайловны (прилож. Е).

«Портрет Вари Адоратской» особенен во многих отношениях. В частности, в том, что это портрет-жанр, портрет-картина, оригинальный по композиции и, можно сказать, не имеющий аналогов в портретной живописи. Композиция портрета построена на контрастах, с одной стороны гармония и спокойствие в образе и фигуре девочки, с другой — хаотичность и беспорядок натюрморта на столе, воспринимаются, возможно, как рефлекс на происходящие в те годы события. Здесь есть контраст и в живописном плане: фигурка девочки прописана более детально, материально, натюрморт — эскизно и менее детально.

Портрет очень тонок по колориту и по самой живописи, он более рисуночен. Его отличает «сделанность», свежесть, чистота, кажущаяся легкость исполнения и не характерная для Фешина сдержанность его живописного темперамента. Труд художника здесь не заметен, как и в серовской «Девочке с персиками». По словам шведского живописца Андреса Цорна: «Артист не утомляет вас трудностью своей игры».

Анализируя картину, мы должны наряду с уникальностью её композиции, отметить ещё одну важную особенность — композиционную асимметрию, что было характерно для эпохи модерна. Композиция портрета асимметрична, но уравновешена. Равновесие достигается за счёт контрастов фактуры мазков, цветовых и тоновых контрастов, разностилевых приёмов в живописи. Большое значение здесь имеет размер и количественные соотношения цветовых и тоновых пятен. Именно благодаря уравновешенности и выверенности всех частей картины, наше внимание сосредотачивается на лице девочки, несмотря на то что её головка — сюжетный и смысловой центр — резко смещена от геометрического, в геометрическом центре изображен апельсин в руках Вари. Большое значение в

⁶⁰ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 50

композиции имеет диагональность, развёрнутость стола, и прорыв стены подоконником, усиливающий глубину пространства.

Натюрморт на столе играет роль живописного центра. Когда мы подходим к картине, наш взгляд невольно останавливается на натюрморте с серебряным кофейником и яркими оранжевыми апельсинами. Затем мы переключаем внимание на девочку, на её фигурку, которая близка по тону и почти растворяется на фоне светлой стены, наш взгляд заостряется лишь на её лице, подчёркнутом чёрными девичьими косичками. Её глаза доверчивы, но в то же время не по-детски серьёзны, в них мы ощущаем интерес к жизни, в них угадывается будущее интеллектуальное развитие ребёнка. Затем мы замечаем миниатюры и рисунки на стене, цветы на подоконнике и наш взгляд вновь возвращается к натюрморту. Внутри этого круга довольно большая площадь локальной светло-серой стены мастерской при этом не воспринимается как пустое, ничем не обоснованное пространство, напротив, она создаёт и расширяет пространство, усиливая зрительное восприятие образа Вари, и в то же время стена даёт «выход» из картины. Ещё один контраст — плоскость стены можно сказать окрашена полупрозрачно, широким флейцем, а натюрморт написан по-фешински, живописно, насыщенно, пастозно. Художник сочетает здесь фактурный мазок с тонкой лессировочной живописью в духе Энгра, используя свечение чистого белого холста. Строя основную гамму на градациях светлых тонов, изображая светлое на светлом, художник прекрасно решает колористические задачи. Белый цвет, цвет платья и скатерти, имеет большое значение в картине, как символ чистоты и непорочности.

Оранжевая гамма также имеет психологическое значение, она несёт в себе радость детства, это символ солнца. Яркие оранжевые пятна апельсинов, их корок, цветов бегонии на подоконнике, алый цвет губ девочки образуют круговое движение. В оранжевую гамму Фешин удачно вплетает синий ультрамарин и его оттенки: голубая чашка и тарелки на столе, синее блюдо на подоконнике, этот цвет гармонирует со слегка холодноватой скатертью на столе. И, наконец, чёрная — «королева красок» — так же кругообразно проходит по холсту; черные туфли, чайник, коробочка на столе, волосы куклы, косички девочки, игольница, рамка миниатюры, горшки на подоконнике. Это имеет и композиционное значение, как одна из причин цельности картины.

Небольшая миниатюра в тёмной рамке на стене имеет значение, во-первых, как устойчивая цветовая доминанта на вертикальной оси и, во-вторых, она служит своеобразным «мостом» между головкой Вари и подоконником, образуя ещё одну диагональ в картине. Несмотря на кажущуюся хаотичность предметов, в картине ничего нельзя убрать или добавить без ущерба для композиции. Как и в жанровых картинах, Фешин строит композицию портрета с учётом прочтения её глазом зрителя, учитывая значение цвета и его эмоциональное воздействие. Достаточно повернуть композицию, подобно перевернутому слайду, слева на право, как она потеряет и равновесие, и смысл.

«Портрет Вари Адоратской» можно считать лучшей портретной работой в творчестве Николая Фешина российского периода. Он ценен для нас, прежде всего, как пример большого композиционного и живописного мастерства, в нем гармонично сочетаются интуиция и анализ художника.

В большой картине трудно удержать равновесие между чувством и разумом. Осознавая это, Фешин не доводил некоторые работы до традиционной завершенности, применяя характерные для времени рубежа контрасты законченности и незаконченности.

«Портрет жены архитектора Сидорченко» (1915 Г-МХМ, [илл. 35](#)) — одна из таких работ. Это поясное изображение молодой женщины с мягкой, затаённой в уголках рта, улыбкой. В её образе есть что-то наивное и в то же время манерное и салонное. Манерность и кокетство в лице и жесте правой руки, здесь и признаки модерна: томление, усталость, болезненность, подчёркнутые в кругах под глазами.

1916 год наиболее плодотворный в портретном творчестве Фешина. В этот год им были созданы пленэрные портреты «Молодой женщины» (ГРМ), «Портрет В. С. Богатырёва» (ГРМ), «Портрет Фешиной» (ГРМ), два больших портрета Н. М. Сапожниковой (МИИ РТ), «Портрет Г. В. Тихова» (ГРМ) и другие.

В «Портрете молодой женщины» ([илл. 36](#)), небольшом почти квадратном холсте (52x48) Фешин прекрасно решает пленэрные задачи. Портрет оригинален по композиции: торс и голова женщины расположены по диагонали холста, фигура вписывается в прямоугольник. Колорит портрета холодный, голубовато-зелёный. Всё пространство насыщено воздухом и солнечным светом, растворяющимся в контурах фигуры. Богатая система рефлексов на белом платье связывает композицию портрета в единое живописное целое. Цветом моделируется и объёмность фигуры женщины. Художник широко применяет здесь сухую кисть и мастихин с проскабливанием и растиранием красочных пятен. Поражает богатство оттенков зелёного цвета, при отсутствии в палитре Фешина зелёных красок. Портрет очень живописен и непосредствен, производит впечатление выполненного методом *alla prima*.

Подобно Валентину Серову, Николай Фешин часто обращается к детским образам, в частности он неоднократно пишет свою дочь Юю. По словам П. А. Радимова: «головка Ии в многочисленных набросках и этюдах Фешина блистала всем восторгом отцовской любви».

В казанской коллекции есть пленэрный этюд (х. м., 29x23, 1917 г., [илл. 37](#)) отличающийся особой красотой колорита и живописным мастерством. Головка Ии показана крупным планом на фоне зелени и оконной рамы. Яркие лучи солнца золотят волосы, создают лучезарный ореол вокруг лица девочки. Впечатление такое, будто холст вылеплен какой-то драгоценной изумрудно-янтарной массой.

Поистине, это «колдовство» красками, в процессе которого рождается естественная живая форма.

Двумя годами позднее Фешин создаёт ещё один миниатюрный портрет дочери Ии (х. м., 20x17, 1919 г., Г-МХМ, илл. 38). Кажущаяся простота, небрежность, почти «малевание» красками, на расстоянии превращается в удивительный по красоте и выразительности детский образ пытливой, любознательной, умной девочки. Живой взгляд её голубых глаз обращен прямо на зрителя. Лицо маленькой Ии написано так, что передана вся нежность его красок и оттенков. Объём лица вылеплен тонкой игрой света, тени, рефлексов от белого воротничка, голубой кофточки и русых волос.

В 1916 году, как было сказано выше, Фешин написал два портрета Н. М. Сапожниковой, за клавесином и у рояля (оба в МИИ РТ). По рассказам В. В. Адоратской Н. М. Сапожникова была женщиной очень образованной, деятельной, энергичной, с сильным, даже несколько мужского склада характером. Такой и представляет её Фешин в портрете за клавесином (илл. 39). Художник изображает её как бы случайно обернувшейся, будто окликнутой. Композиция фигуры динамична, в позе есть некоторая раскрепощённость, свобода, что подчёркивает характер модели. Большое значение для характеристики образа Сапожниковой имеет жест её левой руки, опирающейся на клавесин, он подчёркнуто красив, пластичен и несколько манерен. В портрете поражает быстрота и легкость исполнения, он производит впечатление оставленного на стадии подмалёвка акварельным способом, но при этом имеет свою завершенность. Пастозным мазком в фигуре промоделированы лишь лицо и рука Сапожниковой, а её платье по моде 40х годов 19 века, лишь намечено экспрессивными мазками охрой, ультрамарином и чёрной костью (любимая краска Фешина). Здесь проявляется одна из особенностей фешинского метода — рисунок кистью, которым он владел в совершенстве. Контуры рисунка, как и участки чистого не записанного холста, органично входят в живописную ткань портрета. Шкаф с посудой на заднем плане проработан более детально, по сравнению с передним планом. Это создаёт эффект «обратной» перспективы, усиливает значение образа. Голова — сюжетный центр портрета, расположенная на вертикальной оси композиции, акцентируется рукой, раскрытой нотной тетрадью и шкафом. «Портрет Н. М. Сапожниковой за клавесином» во многом перекликается с поисками «мирискусников», для которых средством переосмысления реальности был принцип театрализации жизни, но красно-коричневый колорит портрета не позволяет полностью отождествлять его с этим направлением.

«Портрет В. Г. Тихова» (илл. 41) — один из значительных мужских портретов Фешина. Тихов, как и Тепловы, представитель русской интеллигенции начала 20 века. Он производит впечатление человека умного, но холодного, надменного, со сложным комплексом противоречивых чувств. В этом портрете всё работает на образ: и динамичная остановка фигуры, и жест правой руки, и колорит, и

техника исполнения. Колористическое решение портрета выявляет и углубляет психологические особенности образа, Фешин помещает своего героя на фоне синей с жёлтыми пятнами драпировки, создающей ощущение нервозности. Сочетание строгого чёрного костюма с драпировкой усиливает впечатление шаткости, неустойчивости психологического состояния модели. Если вспомнить, что портрет был создан в 1917 году, то можно предположить, что Фешин в образе Тихова воплотил характерные черты неуверенной в своём будущем группы русской интеллигенции. Однако художник не пытается обострять характеристику образа, как это делает В. Серов, к примеру, в портрете Гиршмана, он просто наблюдает, пытаясь оценить личные качества портретируемого.

В «Портрете отца» (МИИ РТ, илл. 42-43) как и в «Портрете Тихова», Фешин применяет вертикальную композицию с фронтальным расположением фигуры. Если в «Портрете Тихова» одинаково важную роль играют голова, руки, поза, то здесь основное внимание зрителя привлекает больше голова. В образе отца воплощена величавая старческая мудрость. Фешин выбирает низкую точку зрения и смотрит на отца снизу вверх, отсюда ощущение монументальности в портрете. Наш взгляд поднимается снизу вверх и заостряется, останавливается у верхней границы холста, на голове. Удивительно рельефна лепка лица, художник «скульптурно» моделирует глубоко посаженные глаза, взгляд из-под бровей, большой нос, широкий лоб. Так же выразительны сильные узловатые пальцы рук, говорящие о трудовой жизни отца. Портрет выдержан в тёплых сиренево-коричневых тонах, общая гамма которых акцентируется звучными пятнами белых и охристых цветов меха и фона. «Портрет отца» был создан в тяжёлом 1919 году, за несколько месяцев до его смерти.

В «Автопортрете» (илл. 44) 1920 года мы видим пристальный, вопрошающий взгляд самого Фешина, в то время уже стоявшего перед важным в его жизни выбором. Волевое, скуластое, тюркского типа лицо художника, в центре почти квадратного холста, проработано более детально. Всё окружение: костюм, интерьер, детали мебели — только эскизно прописаны широкими, хаотичными мазками, что передаёт дополнительные ощущения какого-то внутреннего беспокойства, волнения. Художник сознательно оставил свой автопортрет на стадии незавершённости, как загадку для потомков, по-разному воспринимающих и дорисовывающих его образ.

Творческая деятельность любого художника нуждается в самоограничении, в концентрации на каком-то одном жанре. Таким жанром для Фешина стал портрет. Их было создано немало, как в России, так и в Америке. Портретные работы Фешина удивительно жизненны, правдивы, всегда оригинальны по композиции и по технике исполнения, они несут в себе приметы времени, поведения, характера. Несомненно, внешнее сходство с моделью, но сходство не самое главное

качество. Валентин Серов говорил: «Конечно, это нужно, это необходимо, но этого недостаточно. Нужно что-то ещё. Художество нужно, да, да, художество»⁶¹.

Рамки дипломной работы не позволяют рассмотреть многие другие портретные работы Николая Фешина. Мы остановились только на тех, которые можно назвать этапными в российский период его творчества.

2.5 Другие виды и жанры искусства в творчестве Фешина

В этой части главы мы коротко рассматриваем такие работы Фешина как: натурные постановки в живописи и графике, графический портрет, театрально-декорационное искусство, пейзаж, натюрморт, портрет-миниатюра и скульптура.

Часто работая вместе с учениками в КХИИ, Николай Фешин создаёт большое количество штудийных по своим задачам работ, но по композиционному решению, по живописным и графическим качествам, эмоциональной насыщенности они воспринимаются нами как вполне самостоятельные законченные станковые произведения.

Ученик А. А. Любимов вспоминал:

«Николай Иванович так любил писать и рисовать обнажённую натуру, как любят немногие художники. Он возводил в степень высшего, я бы сказал, священного культа человеческое тело. Им столько сделано, особенно рисунков, что трудно подсчитать их количество... Большим событием у нас было, если Фешину нравилась модель. Тогда он приходил с холстом и красками и в несколько приёмов делал маслом этюд, класс замирал. Каждый чувствовал биение своего сердца. Стояли на деликатном расстоянии и смотрели, как быстро получается форма в цвете, с подтверждением твёрдого рисунка»⁶².

«Натурщица» (1913г., илл. 45) — единственная работа Николая Фешина в коллекции Государственной Третьяковской Галереи и, пожалуй, единственная станковая картина, выполненная темперой на мелкозернистом холсте. Темперу Фешин не любил за её ограниченные возможности, но в ней художник использует всё тот же пятикрасочный набор палитры.

Созданная годом ранее «Портрета Вари Адоратской», «Натурщица» так же рисуночна и графична. В позе молодой женщины есть некоторая надуманность, манерность, изломанность, салонность — признаки стиля модерн. На рубеже

⁶¹ Цит. по: Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 2, с. 134

⁶² Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 20

веков салонные тенденции часто увлекали русских художников, они заметны и у Валентина Серова. В фешинской «Натурщице» эти признаки присутствуют в деталях: в завитках прядей тёмных волос, в нарочито изогнутых пальчиках правой руки, в рисунке орнамента на покрывале. Очень выразительно и анатомически верно промоделирована выступающая вперёд согнутая нога натурщицы, она создаёт иллюзию трёхмерности на плоскости холста. Контуры фигуры очень пластичны и ритмичны. Нижний контур модели, проходящий по спине, голени и ступням ног, выражает классическую «линию красоты» Уильяма Хогарта. Колорит картины строится на противопоставлении светлых и тёмных планов, на контрастах тёплых и холодных цветов. Декоративный фон написан очень тонко, прозрачно, оригинально как произведение абстрактной живописи в технике батика. Цветовой ритм красочных пятен фона гармонично сочетается с линейным ритмом в рисунке. По мастерству фешинская «Натурщица» не уступает «Венерам» старых мастеров. В этой работе, безусловно, есть и традиции, и новаторство, и яркое выражение своей эпохи.

Другую «Натурщицу» (1910е гг. Г-МХМ, илл. 46) Фешин трактует уже чисто живописно, присущим только ему оригинальным творческим методом. Картина написана маслом. Это раскрепощает художника, даёт ему возможность широко проявить свой творческий потенциал и исполнительский артистизм. Фешин изображает свою модель по диагонали почти квадратного холста, лежащей на подиуме в сложном ракурсе. Он любит ракурсы, дающие возможность показать динамику фигуры и глубину пространства. В этой работе уже нет ни малейшей идеализации. Если первая натурщица салонна и аристократична, то эта девушка из народа, она более жизненна, материальна. Здесь восхищение и любование художника естественной красотой здоровой женской плоти неотделимо от наслаждения сложной живописной фактурой произведения, интереса к скульптурной форме красивого женского тела, создаваемой широким уверенным мазком. Колорит «Натурщицы» строится на сочетаниях сдержанных серебристо-охристых тонов, с акцентами ярких красных, синих, чёрных пятен на матрасе и в драпировках на серой стене. В складках белой простыни, покрывающей подиум, большое богатство тоновых и цветовых оттенков. Живописная форма фигуры, обогащённая множеством рефлексов, и окружающая её среда мастерски взаимосвязаны. Эта работа — одна из лучших фешинских обнажённых. Глядя на «Натурщицу» Фешина, вспоминаются обнажённые Андруса Цорна, в частности, картина «Даларнийские девушки в бане» (илл. 47), но сходство с Цорном здесь измеряется только длиной и шириной мазков, безошибочно выявляющих форму.

В Казанской коллекции есть картина «Обнажённая в ванной» (1923 г., МИИ РТ, илл. 48), которая по живописным качествам и по трактовке формы не уступает «Натурщице» из Г-КХМ. Здесь есть и чисто внешнее сходство, вероятно, обе работы были написаны с одной модели, но казанская работа ещё более динамична, напряжённа. Это напряжение подчёркнуто тональными контрастами

освещённой фигуры на тёмном фоне стены ванной, и упругой, пластичной линией спины и бёдер.

Надо заметить, что во всех фешинских обнажённых нет эротизма. Эротизм снимается мастерством художника, и натура обретает чисто эстетическое звучание. Это, прежде всего, гимн естественной красоте женского тела.

К жанру пейзажа Фешин обращался довольно редко. Скромные пейзажные работы носят этюдный характер, он использовал их как подсобный материал. Тем не менее они представляют большой интерес. Он любил писать осеннюю и зимнюю пору: «Осенний пейзаж» (1900-е, ЧХМ, илл. 49), «Зимний пейзаж» (1920-е, Г-МХМ, илл. 50) и другие. По композиции они часто фрагментарны, но в них есть настроение, они наполнены большим лиризмом, размышлением о жизни, в них есть душа, или как говорил Поль Сезанн «маленькое ощущение».

Друг Фешина П. Радимов вспоминал:

«Как-то Фешин сказал мне на прогулке: «А знаешь, Павел, я не люблю солнечных дней». Я понял потом, что мастер любил спокойные состояния в живописной гамме, чтобы не было нарочитого крика и внешнего блеска. Фешин мне однажды жаловался, что не умеет писать пейзажи. Он написал их немного, но все они превосходны и мастерски сделаны»⁶³.

Натюрморты Фешина также немногочисленны. Они выполнены, в основном, на занятиях в КХШ. Фешин ставил перед учениками усложнённые колористические задачи, сочетая разнородные, разнофактурные предметы и показывая как можно их написать на примере собственных работ (илл. 51).

А. А. Любимов вспоминал:

«С каким вкусом и как красиво ставил Николай Иванович натюрморты, то лаконично сдержанные по цвету и несложные по композиции, то очень насыщенные в цвете с красивыми сочетаниями материи и меха. Были постановки с горящей свечой внутри большого ящика, это создавало впечатление ночного освещения. Так всё звучало, что даже такую, казалось бы, мелочь, как свисающую складку материи изменить было совершенно невозможно»⁶⁴.

Николай Фешин был и остаётся непревзойдённым и оригинальным мастером линейного рисунка. Здесь его можно поставить в один ряд с великими

⁶³ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 121

⁶⁴ Там же

рисовальщиками прошлого. Графическое мастерство Фешина не уступает его живописному мастерству, где-то даже преобладает.

В многочисленных рисунках с обнажённой модели (илл. 52-54) и портретах Фешин решает сложные пластические и конструктивные задачи. Он часто рисует свои модели в сложных ракурсах, мягкими графическими материалами: углём, сангиной, ретушью на серой обёрточной бумаге, которая нравилась ему своей фактурой. Зарисовки с обнажённой натуры часто имеют штудийный, эскизный характер, а портретные рисунки чаще вполне законченные, станковые, графические произведения, где большую роль играет красивая изящная линия. К сожалению, в российский период их было создано немного, в основном, это наследие Америки.

Примером в жанре графического портрета можно считать «Автопортрет», созданный в голодном 1921 году (Г-МХМ, илл. 55). Здесь, в небольшом формате альбомного листа 19,5 x 15,5, художник создаёт свой образ, поражающий нас глубиной психологической характеристики, раздумий и самоанализа. Вопрошающий, пытливый взгляд из запавших глазниц выражает силу духа. Фешин как бы лепит карандашом кости черепа, выступающие скулы. Голова сознательно смещена влево, что усиливает внутреннее беспокойство, неуравновешенность. Пространство, окружающее лицо, выражено нервными экспрессивными штрихами, обостряющими характеристику образа. Аналогичный пример в жанре графического автопортрета есть у Кузьмы Петрова-Водкина, нарисованный тушью, кистью и пером в том же 1921 году (илл. 56). Портреты очень похожи: тот же ракурс и вопрошающий волевой взгляд. Сравнивая автопортреты двух художников, мы замечаем, что в образе Фешина есть что-то ещё и трагическое, как в поздних автопортретах Ван-Гога, ощущение какой-то несвободы. Таким он был перед отъездом из России.

В 1910-е годы Фешин впервые пробует себя в жанре иллюстратора и театрального декоратора. Сатирические рисунки Фешина появляются на страницах журнала «Леший» и «Ювенал». И. Бродский в своей автобиографической книге «Мой творческий путь» писал о театральных вечерах, проводимых в то время: «Художники делали программки, или, вернее, художественные обложки в которые вкладывались программки, продавались они на благотворительных вечерах довольно дорого»⁶⁵. Несколько таких обложек работы Н. Фешина сохранилось и находится в собрании Музея Изобразительных Искусств в Казани. В них заметно влияние графики Обри Бердслея и Альфонса Мухи. Как и многие русские художники начала 20 века, Фешин следуя модному влиянию, показывает свою импровизацию в стиле модерна (илл. 59-60).

⁶⁵ И. И. Бродский. Мой творческий путь. М. 1960, с 26

В эти же годы Фешин работает в театре в Казани. Он выполняет декорации к операм Ж. Бизе «Кармен» (илл. 61), «Голубой будуар», «Мещанская комната» и другим, трактуя их живописно, без сложных конструктивных построений. В театре Фешин, прежде всего, талантливый колорист. В его эскизах костюмов выражается острота характеристики образов. И здесь он проявляет свой незаурядный талант.

«В начале 20-х годов, незадолго до отъезда за границу, Николай Иванович занимался в Казани живописной раскраской маслом шкатулок, точёных из дерева, — вспоминал один из учеников. — Помню, на шкатулках изображались головки его жены Александры Николаевны, а главным образом — дочери Иечки. Множество таких шкатулок, вернее коробочек, продавалось в магазине кустарных изделий»⁶⁶. Эти коробочки-пудреницы диаметром 5-7 сантиметров Фешин выполнял по заказу заведующего музеем Кустпромсоюза в Казани Г. К. Залкинда, для заработка. Большинство из них сохранилось и находится в МИИ РТ, (илл. 62-63). Они выполнены не только маслом, но и темперой с лаком в мягкой приглушённой цветовой гамме. Несмотря на малый размер, в них сохраняется фешинский почерк.

Пробовал свои силы Фешин и в скульптуре, создав несколько работ, посвящённых миру животных, и несколько портретов, в частности, вырезал из дерева портрет отца и «Татарчонка Салаватуллу» (1950-е, МИИ РТ, илл. 64). Эти работы говорят о незаурядном пластическом даре Фешина. Любовь к резьбе по дереву и трудолюбие Фешин унаследовал от своего отца — замечательного резчика и позолотчика церковных иконостасов. «Резчик — это ровня богомазу» — говорил отец. Он был первым учителем Фешина, давшим ему очень много и как умный человек, и как мастер своего дела.

Мы видим, что в сферу интересов Фешина входила не только живопись. Многогранность художника, желание и умение работать в разных видах и материалах искусства — знак большого таланта.

Заканчивая обзор творчества Николая Фешина в России, необходимо отметить, что за короткий период работы с 1901 по 1923 гг., за два десятилетия, им было создано много замечательных вещей, несомненно, лучших из его творческого наследия.

⁶⁶ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с.120

Глава 3. ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД НИКОЛАЯ ФЕШИНА

Данная глава посвящена творческому методу Николая Фешина. Мы рассматриваем его в связи с мировоззренческой и живописной системой в русском искусстве начала 20 века на примере жанра, портрета и рисунка.

Работа над тематической композицией в большей степени, стимулирует рост художника, раскрывает его творческий потенциал, тематическая картина — синтез всех жанров живописи. Метод Фешина в картине, безусловно, во многом был определен его учителем Ильей Репиным. Это проявляется как в выборе тем из народной жизни, так и в принципе изображения «реальности в реальных формах». По мнению Репина, отношение художника к жизни, его убеждения и чувства должны определять выбор сюжета и его трактовку.

Илья Репин, ценя способность и тяготение Николая Фешина к большим композициям, однако недолюбливал его за проявление некоторой «манерности». У Репина была своя установка: «мой главный принцип в живописи — материя как таковая, мне нет дела до красок, мазка, виртуозности кисти, я преследую суть — тело, как тело»⁶⁷. Фешин же не мог быть прямым последователем Репина, потому что его запросы в искусстве были уже другие.

Он говорил:

«Высокая степень знания техники (умение рисовать) везде имела, и всегда будет иметь доминирующее значение в искусстве. Сюжет сам по себе имеет ценность только с точки зрения сегодняшнего дня: завтра он будет вытеснен новым. С течением времени сюжет теряет большую часть своего значения, но прекрасное выполнение его сохраняет свою ценность»⁶⁸.

По словам Фешина:

«... чем выше будет техника, тем легче будет освободиться от зависимости сюжета. Для художника неважно, чем заполнить холст (он должен уметь работать на любую тему), но всегда очень важно, как заполнить его. Искусство не есть изобразить задуманное (это может сделать каждый), а искусство выразить задуманное, что не каждому доступно»⁶⁹.

⁶⁷ Цит. по кн. Н. М. Молева Выдающиеся русские художники-педагоги. М. «Просвещение», 1991 г., с. 299

⁶⁸ Н. И. Фешин. указ. соч.,

⁶⁹ По копии из личного архива Г. А. Могильниковой «Заметки Н. И. Фешина об искусстве». Архив И. Н. Фешиной-Бренхам. Таос. США.

Мы получаем впечатление от живописи через глаза. Чтобы остановить зрителя, нужна прежде всего безупречная форма, внешность, красивая фактура. По мнению Фешина, «хорошее исполнение заставляет вас простить автору даже пошлость»⁷⁰. С этим утверждением можно и не согласиться, одно верно — мастерство художника не должно отставать от его рассудка. Здесь вспоминаются слова Крамского по поводу слабо написанной картины. Однажды на передвижной выставке Иван Николаевич сказал: «Какой сюжет испорчен, и испорчен надолго»⁷¹.

Наследуя традиции передвижников, Фешин во многом отличается от них как в живописном, так и в сюжетном планах. Фешинская композиция — есть, прежде всего, композиция цвета, композиция форм, приоритет форм над содержанием, исполнения над замыслом. Он пишет картины уже по-новому, смело, репортажно выхватывая сюжеты из жизни, свободно обрезаю фигуры границами холстов, экспрессивно используя в живописи мастихин, широкий «цорновский» мазок, которым в то время увлекались многие, в частности: Серов, Малявин, Браз, Кустодиев. Андрес Цорн в то время представлял, по словам Бенуа, «всей своей ясностью, ... всем своим отвращением к какой-либо формуле самый разительный контраст ... художникам выросшим на подражании старым мастерам... Его произведения не напоминали вкусных пряников ... но действовали как прекрасная, чистая ключевая вода»⁷².

В работе над картиной, Фешин не фиксирует своё внимание, как передвижники, поочерёдно на проблемах композиции, рисунка, цвета, — каждый его мазок, как в начале работы, так и в конце, выявляет одновременно и рисунок, и объём, и цвет. У Фешина рисунок неотделим от краски, он рисует цветом, чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. Сам процесс живописи помогает ему выразить содержание; находить композиционный центр картины, акцентировать его цветом, тоном, и подчинять ему всё окружение. Фешин интуитивно выстраивает пропорциональные соотношения между планами, группами, персонажами. В его композициях нет ни одного повторяющегося жеста, позы, ракурса, он умело делает отбор, как бы следуя правилу Уистлера — «в картине то, что не абсолютно необходимо — ненужно». В этом умении видеть и брать сюжет целиком, соединив впечатления от природы со свободным мастерским и эмоционально насыщенным его выполнением средствами живописи, проявилась, опять-таки, традиция репинского искусства.

Николай Фешин часто оставлял свои произведения как бы незавершёнными. Это было осознано им, несмотря на критику. «... Слишком долгое кропотливое

⁷⁰ По копии из личного архива Г. А. Могильниковой «Заметки Н. И. Фешина об искусстве». Архив И. Н. Фешинной-Бренхам. Таос. США.

⁷¹ Крамской. Об искусстве. М. «Изобразительное искусство», 1988, с. 37

⁷² Александр Бенуа. Русская школа живописи. Арт-Родник, М., 1997 г.

оканчивание, по словам Ивана Крамского, часто есть смерть картине, но большой талант тем и отличается от малого, что очень скоро научается и постигает равновесие»⁷³. Фешин — художник уже новой эпохи. Незавершённость, недосказанность была в духе его времени. Его искусство, как и почти всё искусство первых десятилетий 20 века, требует от зрителя определённых интеллектуальных и эмоциональных затрат, оно интуитивно. А как только искусство теряет это качество, оно нередко исчезает, превращаясь в ремесло, в искусство ради искусства, в «эстетическое баловство», когда «всё верно, да скверно» — как говорил Павел Чистяков по поводу фотографической законченности.

Здесь вспоминаются слова И. Е. Репина о Веласкесе. В 1883 году, после возвращения из Италии он писал:

«... напряжение глубокого творчества не позволяло ему (Веласкесу — С. В.) заканчивать детали. Он погубил бы этот дар Божий, который озарял его только в некоторые моменты, он дорожил им. И какое счастье, что он не закончил их по расчёту холодного мастера, не записал сверху. Детали были бы, конечно, лучше, но зато общая гармония образа, что способны воспринимать только исключительные натуры, погибла бы, и мы бы этого не увидели никогда»⁷⁴.

Незаписанный холст, в картинах Фешина играет важную роль: он поддерживает ощущение свежести, импровизационности, создает впечатление, что художник писал картину с легкостью. По незаконченным холстам можно проследить, как с каждым мазком работа превращается в искусство, идея обретает форму, они показывают жизнь в движении, оставляя перспективу для воображения зрителя, делая его как бы соучастником творческого процесса. По словам Крамского, «верность впечатления лежит где-то за чертой этюдности»⁷⁵. К тому же «незавершённость», как пластическая характеристика, позволяет художнику показать весь спектр технических приемов, раскрывает «кухню» живописца.

Композиция может быть результатом чисто рассудочных способностей. Искусство же только тогда становится искусством, когда художник обладает ещё и способностью удивляться тому, о чём он говорит. Отличительное свойство фешинских жанровых картин и эскизов — удивление «случайностями» в жизни, осмысление и показ этих случайностей. Его удивление всегда связано с моментом какой-то тайны, которую он пытается постичь. В момент постижения этой тайны

⁷³ Крамской об искусстве. М., «Изобразительное искусство», 1988 г., с 66.

⁷⁴ Репин И. Е. и Крамской И. Н. Переписка. 1873-1885. М.-Л., 1949 г.

⁷⁵ Крамской об искусстве. М., «Изобразительное искусство», 1988 г., с 68.

перед художником уже не возникают вопросы — что? и как? писать — сюжет сразу подсказывает ему и композицию, и средства её воплощения.

Восприятие искусства всегда идёт эмоциональным путём. В этом плане Фешин близок к импрессионистам. С импрессионистами его сближает сила кисти, умение рисовать кистью, быстрота исполнения, интерес к проблемам света и цвета. Однако Фешину чужда сущность импрессионистического метода — воспринимать действительность по первому впечатлению, импрессионизм мешает выражению психологической характеристики и не подходит для жанровой картины. Импрессионизм — подвижная система, это соединение объективного и субъективного, разума и чувства, Фешину всё-таки, более свойственно первое, для него рисунок, форма важнее цвета. Его жанровые картины — результат внимательного и длительного наблюдения и изучения природы, он всегда придерживался классической традиции «замысел — воплощение».

У него нет такой красочной экспрессии, как у Константина Коровина или Филиппа Малявина. «Его бескрасочность — его валюта», по меткому выражению профессора А. М. Соловьёва, бывшего ученика Фешина. Его скромная палитра безошибочно отражает всю палитру родной земли. Особенно он любил охра и её оттенки. Охра — краска родной земли, краска русских иконописцев, она преобладает во многих картинах и эскизах Фешина. Чрезвычайно выразительно художник применяет и любимую им черную краску, отвергнутую импрессионистами, но реабилитированную в начале 20 века. Черный цвет называют оплотом духовного. Фешин заканчивал свои картины с добавлением в колера черной краски (жженой кости — С. В.), подчеркивая и усиливая в тоне отдельные детали.

В палитре Николая Фешина есть что-то общее и с русской иконой, с народной вышивкой. Он с большим уважением относился к народному творчеству, учился у народных мастеров, одаренных врожденным чувством красоты и гармонии, добиваться звучности колорита немногими цветами. «Цель мастера-живописца заключается не в бессознательном загромождении холста материалами, а в разумной экономии их... Об ограниченной палитре необходимо особенно помнить начинающим, ибо чем меньше красок, тем больше пищи разуму в работе»⁷⁶ (прилож. F). Колорит не зависит от большого числа красок. Константин Маковский, к примеру, по общепринятому мнению художников — красочен, но слабый в колорите.

Фешин говорил:

«Чтобы сохранить большую интенсивность цвета, при накладывании красок на холст, никогда не следует брать в один составной тон много

⁷⁶ Цит. по кн. Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с 32

красок, лучше придерживаться разложения цвета, ограничься одной или двумя. Большое количество красок и тщательное размешивание их на палитре совершенно убивает силу и чистоту их. Лучшие всего идти последовательным путем подготовок, примерно: присматриваясь к предмету, видишь колебания синего и желтого цвета с уклоном в пользу синего, следует сделать подготовку одной синей, и, когда она подсохнет, лессировкой вводить желтую, таким образом, сохраняя девственность двух основных цветов, синего и желтого, получаешь видимый зеленый. Чтобы сохранить силу цвета, следует помнить, что доминирующее значение имеет подготовка холста. Только ярко белый грунт способен сохранить красоту краски»⁷⁷.

«...Для художника проблема сохранения подлинной чистой силы цвета зависит от знания особых свойств отдельных индивидуальных пигментов. Смешивание красок имеет определенные ограничения, и только комбинации трех основных продолжают обеспечивать ясный и жизнеспособный цвет. Начинающий обычно пытается трудолюбиво и дотошно бороться за то, чтобы у него был точно такой цвет, какой он видит (или воображает), он бесконечно смешивает краски на палитре, а в результате получается грязно и мертво, безжизненно. Все, что живо — отражает цвет, а каждый рефлекс — это вибрация. Итак, тот, кто хочет воспроизвести этот живой вибрирующий тон, должен прибегнуть к использованию чистых основных тонов и «строить» ими таким образом, чтобы дать этот живой цвет и вибрацию»⁷⁸.

Говоря об ограничениях, Фешин, вероятно, имел в виду несовместимость некоторых масляных красок в смесях. Краплак, к примеру, легкий, лессировочный, в некоторых смесях всплывает и в результате приводит к потемнению и загрязнению тона, но благодаря тянущему казеиновому грунту, смеси с краплаком дают хорошие результаты.

Рассматривая метод работы Фешина над портретом, мы должны отметить, что он часто выходит за рамки жанра, прекрасно сочетая портрет с интерьером, натюрмортом, пейзажем. В композиции портретов Фешин не повторяет самого себя, не прибегает к штампу, к механическому использованию уже найденного ранее удачного приёма, в каждой работе находит новое решение, отвечающее поставленной цели, каждый его портрет, при живописном сходстве, оригинален по композиции и по технике исполнения. «Натура — учитель», по словам И. Е. Репина, её движение, характер, внутреннее состояние подсказывали художнику тот или иной язык выражения. Он шёл от изображаемого, можно сказать, творил в соавторстве с натурой. Фешин никогда не идеализировал модель, он видел

⁷⁷ Николай Иванович Фешин. Указ. соч.

⁷⁸ Там же.

индивидуальность присущую каждому конкретному человеку, подчёркивая её. Композиция, рисунок, цвет, колорит, световые и цветовые акценты, контрасты, фактура — сама техника исполнения — всё было направлено на раскрытие образа. Фешин обладал способностью давать людям глубокую и верную психологическую характеристику, обладал умением проникать, жить в образе изображаемого человека. Здесь несомненен факт «серовского» подхода к работе. Во время сеансов он часто разговаривал с человеком, пытаясь уловить его самые сокровенные черты, выработать концепцию образа. Он мог видеть интересное, неповторимое, новое в каждом человеке. Художник писал близких и хорошо знакомых ему людей, но в выборе модели у него была закономерность — это, опять-таки, восхищение, творческий восторг перед красотой и непосредственностью. Не случайно чаще всего, он писал женские портреты, женскую обнажённую натуру, детей.

О методе работе Фешина над портретом свидетельствуют его ученики. А. М. Соловьев вспоминал:

«Набросав углём общий абрис, он в первый же час уже красками вязал переносицу с глазничными впадинами, стараясь точно наметить положение глаз и форму носа. Перед нами возникало лицо живое и выразительное. Окружающая среда появлялась как-то сразу, во всех местах какими-то намеками, то выделяя световые контрасты, то обобщая мало освещённые части и тени»⁷⁹.

Ученики называли Николая Ивановича «чародеем», «богом живописи». Вот ещё одно свидетельство:

«Мы толпами собирались около работ учителя, рассматривая блестящую, непостижимую технику. ...Когда мы подходили к портрету вплотную, чтобы разглядеть эту технику, то видели лишь хаос красок. Кадмий и краплак, которыми были написаны рот; от широкой небрежности художника оставались даже где-то на подбородке, щеке, но стоило отойти на несколько шагов от портрета и, неизвестно, каким образом появлялось тонкое изящество очертаний девичьего рта. Чудо! Поди-ка овладей этим чудом...»⁸⁰.

Работая над портретами, Фешин мог «долго и ревностно трудиться над мягкостью и слитностью мазков лица... над ними работал десятки сеансов. Краски влипали в холст, по ним, еще не засохшим, настойчиво проводил пальцем, слегка

⁷⁹ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 73

⁸⁰ Там же., с. 33

обмакнув его в воду, а потом соединял, сливал бугры красок...»⁸¹ Иногда, при моделировке лица, свежий пастозный красочный слой он снимал мастихином, затем, после просушки, покрывал лессировками. Этот приём ранее применял Валентин Серов, в частности, в портретах «Девочка с персиками», «Н. Я. Девиз с ребенком» и других. Из воспоминаний М. Бурлюк: «Лицо на его портретах написано гладенько, а окружение каким-то хаотичным вихрем»⁸². «Великое искусство, говорил Дени Дидро, уметь быть небрежным в аксессуарах. Слишком тщательно отделанные аксессуары нарушают взаимозависимость между частями картины»⁸³.

Известно, что чем талантливее художник, тем большее значение он придаёт технике и фактуре живописи. По словам искусствоведа Н. Пунина: «Фактура — есть тот шум, т. е. то впечатление, тот комплекс впечатлений, который исходит от картины»⁸⁴. Работы Фешина обладают таким «шумом», такой мощной энергией, вследствие особых разностилевых приёмов в подмалёвках, прописках, в рельефных мазках кистью и мастихином и тонких лессировках, его «тянущие» казеиновые холсты приобретают красивую матовую поверхность и приятную шероховатость. «Настоящая техника доступна только художникам, вполне опирающимся на науку, то есть художникам, изучающим анатомию и перспективу, — две необходимые науки, помогающие подниматься и процветать высокому искусству... Техника — это язык художника. Без неё вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную вами красоту» (Павел Чистяков). «Именно в технике кроется основа искусства» (Огюст Ренуар). Фешин рассматривает технику, прежде всего, как средство, а не как самоцель. Надо сказать, что он никогда не стремился быть модным, во что бы то ни стало. При полной свободе творчества, когда включается интуиция художника, техника и оригинальность проявляются сами собой. Лучшая техника — когда её не видно.

«Для меня «техника» — это способ неограниченного, постоянного развития способностей и ума, не просто виртуозность, но бесконечное накопление квалификации и мудрости»⁸⁵, — писал Фешин в автобиографии.

О том, какую важную роль Фешин отдавал рисунку, говорит фраза, которую он часто повторял ученикам: «Чтобы писать, надо уметь рисовать». Не зря Крамской называл рисунок «самым могущественным средством живописи»⁸⁶.

⁸¹ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 35

⁸² Там же, с. 54

⁸³ Д. Дидро. Салоны. М. «Искусство», 1989 г.

⁸⁴ Н. Н. Пунин. Русское и советское искусство. М. «Советский художник», 1976 г.

⁸⁵ По копии из личного архива Г. А. Могильниковой «Заметки Н. И. Фешина об искусстве». Архив И. Н. Фешиной-Бренхам. Таос. США

⁸⁶ Крамской об искусстве, М. «Изобразительное искусство», 1988 г., с. 28

«Рисунок чаще достигает объективности, нежели краска»⁸⁷. Фешинский рисунок во многом отличается от академического: главное для него не светотень, а тонкая, изящная, упругая линия, безошибочно выявляющая форму. Здесь уместно привести слова самого художника:

«Когда мы начинаем рисовать, мы начинаем осознавать «линию». Линия — это не что иное, как граница между пространством и формой. Сама по себе она ничего не значит для художника до тех пор, пока она не приводит к конструированию искомой формы, которую он рассматривает и ищет, как спроектировать. Как только форма создана, линии, которые помогли её постепенному построению, перестают существовать или иметь значение «линии», они просто поглощаются реальностью формы»⁸⁸.

Фешинский рисунок — это рисунок живописца, мыслящего пространством и понимающего плоскость листа как пространство, он безошибочно точен в пропорциях, лаконичен, выразителен и при этом очень объёмен, в нем есть чувство пластической формы и анатомических знаний. Фешин мог малыми средствами добиваться многого, как в живописи, так и в графике. «Рисунок у него настолько совершенен, что мастерства не замечаешь, когда рассматриваешь блестящие фешинские импровизации...»⁸⁹ — писал скульптор С. Т. Конёнков.

Ученик Н. М. Никонов вспоминал:

«Однажды мне посчастливилось видеть, как Фешин рисует. На одном уроке он подошёл ко мне, сел на мой табурет и начал рисовать на моей бумаге, углём обнажённого натуралика. На моих глазах в полчаса совершилось чудо! Лёгкими движениями, почти незаметными касаниями, пронёсся уголь над бумагой, и на ней возникли дыхание жизни, форма, свет, очарование. То мощный удар плашмя, то молниеносный зигзаг остриём угля, то лёгкие касания тряпкой, и — рисунок готов. Между прочим, тряпка была не для стирания ошибок, а как бы входила в компонент средств техники. Через полчаса Николай Иванович встал (он рисовал молча, не проронив ни звука), осторожно положил уголь и задумчиво сказал: «Вот так»⁹⁰.

Линия имеет большое значение в рисунках Фешина с обнажённой натуры. В них он предварительно «намечал контрольные точки на фигуре, а затем одним взмахом руки сразу проводил линию, идущую от темени до основания ног, до

⁸⁷ Крамской об искусстве, М. «Изобразительное искусство», 1988 г., с. 71

⁸⁸ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 130

⁸⁹ С. Т. Конёнков. Соколиный глаз живописца. Советская культура, 1964 г., 4 февраля

⁹⁰ Николай Иванович Фешин. Указ. соч.,

пятки...»⁹¹. В рисунках-штудиях с обнажённой натуры и в графических портретах Фешин поднимался до уровня мастеров Возрождения, в частности Гольбейна и Микеланджело. Гольбейна он особенно любил, копировал, репродукции с его рисунков висели в мастерской Фешина. Как старые мастера, художник часто рисует «от куска», начиная с глаза или носа. Этот метод, основан на большом практическом опыте и требует большой концентрации внимания, чувства пропорций, анатомических знаний. Рисуя от частного к общему, нужно видеть натуру целиком, как говорил П. Чистяков: «Рисуешь нос — смотри на пятку». В портретных рисунках Фешин большое значение придавал расположению слезников глаз. По его словам, «если правильно поставить слезники — это уже половина работы».

В рисунках Фешина гениально каждое прикосновение угля к бумаге, это культ красоты художественной формы, их отличает точность и цельность восприятия натуры, безупречное чувство пропорций, лаконичность, они являются недосягаемыми образцами изящной графики для многих современных художников.

Николай Фешин экспериментировал не только в живописи, но и в рисунке. Он часто рисовал на крафте — пористой оберточной бумаге, которая при работе плашкой рисовального угля давала ощущение и глубины пространства, и фактуры кожи портретируемого. Он рисовал и на специально подготовленной грунтованной бумаге, иногда применяя процарапывания острой иглой. Втирая пальцами частицы угля в царапины по грунту, художник получал очень тонкую, насыщенную линию, затем подчищал рисунок мякишем хлеба, удаляя всё лишнее. Этот метод основан на твердом и уверенном движении руки и не допускает каких-либо исправлений. Фактура бумаги, её сохранность, незатёртость, имеют большое значение в рисунках Фешина.

Заканчивая обзор творческого метода, надо сказать, что кажущаяся «лёгкость» фешинской кисти и фешинского рисунка — результат постоянных наблюдений натуры и большого труда. Именно благодаря труду, Фешин довёл свою технику до совершенства, его работы «не пахнут потом». Его метод индивидуален, и он не был единым, он всегда был поставлен художником на службу конкретных задач.

Реалистическая основа искусства Николая Фешина, его сопричастность к художественной культуре прошлого и его смелое новаторство; виртуозная, разностилевая, спонтанная техника, быстрота и непрерывность процесса работы, осознанная незаконченность, незавершённость — важнейшие черты его творческого метода.

⁹¹ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 133

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Николая Ивановича Фешина лежит в русле своей эпохи начала 20 века — сложного переходного времени, главной чертой в искусстве которого был отход от старых академических традиций и поиск новых. Никогда не было такого обилия различных «левых» бунтарских группировок и объединений, которые выступали со своими лозунгами, программами, манифестами. Это было время, когда менялся сам тип художника, для которого живопись служила, прежде всего, средством для воплощения своих идеалов.

Блестяще овладев художественным мастерством, пройдя академическую школу Репина и Чистякова, Фешин понимает и современный ему язык живописи, видит эту взаимосвязь. Его метод основывается на переосмыслении старого и нового художественных опытов; академической школы, импрессионизма, экспрессионизма и модерна. Импрессионизма у Фешина больше в живописи, модерна — в рисунках, в линейной графике, здесь можно заметить его связь с «Миром искусства» — русским художественным союзом, наиболее впитавшем в себя стиль модерн, где часто говорилось о «волшебстве линии». Но и в живописи Фешина модерн ощутим. Его признаки есть в таких работах как: «Дама в лиловом», «Натурщица» (ГТГ), портреты Н. М. Сапожниковой, «Портрет Сидорченко» и некоторых других. Модерн проявляется в остроте характеристики, в некоторой болезненности образов, в томлении, и даже в салонности и манерности, которые, по выражению Д. Сарабьянова, «есть ущербность модерна».

Приобщаясь к художественной культуре нового времени, Фешин оставался реалистом (хотя некоторые искусствоведы причисляют его к модернистам). При рассмотрении отдельных произведений мы вспоминали имена самых разных мастеров: Микеланджело, Гольбейна, Веласкеса, Рембрандта, Энгра, Мане, Ван-Гога, Цорна (во многом ему близкого), Ивана Крамского и Валентина Серова — это закономерная связь. Чем больше традиций — тем больше художник. Говоря о Николае Фешине, мы упоминали имена многих его современников, в частности, русских: Бориса Григорьева, Кузьмы Петрова-Водкина, Павла Корина — они, безусловно, одарённые мастера, с явным тяготением к монументальному стилю, но, если применить к ним мерилу художественной фактуры — они больше графики, чем живописцы. Мы вспоминали и зарубежных современников Фешина, близких ему по почерку, замечательных живописцев: шведа Андреса Цорна, американца Джона Сарджента, итальянца Джованни Болдини, чьи картины висели, возможно, рядом с Фешиным на международных выставках. Эти художники так же талантливы и мастеровиты, их картины «не утомляют», но часто они, более этюдны, салонны, в них больше манерности, иногда это просто трюкачество. Творческий метод Фешина гораздо сложнее, глубже, правдивее; чем больше мы всматриваемся в его произведения, в сложную красивую фактуру его живописи,

тем больше мы испытываем силу их эмоционального воздействия, тем больше мы делаем открытий, чувствуем художественную эрудицию мастера.

Фешин — стихийный, темпераментный живописец, бесконечно преданный искусству. Он был человеком исключительной природной одарённости, постоянно увлечённым творчеством, живущим в творчестве. Он был разносторонним, универсальным мастером, работавшим в разных видах и жанрах изобразительного искусства, его называли «Микеланджело нашего времени». Он был одним из так называемых «самородков», обладавшим и талантом, и мастерством истинного живописца: свободным, оригинальным, цельным, последовательным, целеустремлённым, самокритичным. Фешин принес в живопись большие ценности, обогатив её новыми художественными приёмами, наметив пути дальнейшего развития.

В своей творческой молодости художник написал всего четыре жанровые картины, которые выявляют его незаурядный композиционный дар. Композиции народных «хоровых» картин Фешина обладают свежестью внезапной импровизации, они сразу вставали в воображении художника, он видел их в жизни и создавал с такой уверенностью и увлечённостью, что исправлений почти не требовалось. Его «Черемисская свадьба», «Капустница», «Обливание» выражают идею национального единства, буйство жизни, в них звучит мелодия духа нации.

Вынужденно оставив Россию в 1923 году, Николай Фешин, к сожалению, уже не смог продолжить работу в области тематической картины. В Америке он часто рисовал индейцев и ковбоев, писал пейзажные этюды, отражающие их жизнь и быт, но это так и не дошло до воплощения в больших этнографических композициях. Жизнь в Америке, другие ценности, наложили отпечаток на характер деятельности художника, поменяли вектор его творческого развития, в какой-то степени, снизив его духовный потенциал. Художник оказался в духовной изоляции, оторванным от своего народа, от тех корней, которые его питали. Несомненно, лучшие свои произведения Фешин создал в России.

«...Срока для достижения совершенного не существует, — писал он — в человеческой жизни совершенного нет, есть только стремление к совершенному. На мой взгляд, для достижения чего-либо действительно ценного в искусстве одной человеческой жизни недостаточно. Серьезный мастер постоянно чувствует себя учеником. Чем больше он приобретает знания, тем больше требований он предъявляет к себе. И это счастье для него, делающее его всегда молодым. Художник умирает, когда теряет самокритику, когда все сделанное начинает удовлетворять его самого»⁹².

⁹² Николай Иванович Фешин. Указ. соч.

В заключении надо сказать, что, живя в Америке, Фешин никак не участвовал в художественной жизни страны, не интересовался её политикой, он был и оставался русским художником, так его называли американцы. В трудные годы Великой Отечественной войны он глубоко переживал за Родину и после войны в 1949 году, с сожалением, написал брату:

«Я часто думаю о прожитом, и прихожу к заключению, что люди искусства не должны покидать своей страны... Духовный фундамент человека закладывается с детства и растет вместе с окружающим до самого конца. В чужой стране он существует только физически, находясь в постоянном одиночестве, не понимая смысла жизни»⁹³.

Но, несмотря на многие жизненные неурядицы, невзгоды, духовную изоляцию, нельзя думать, что Фешин не был счастлив. Постоянно находясь в работе, живя творчеством, он испытывал радость от творческого процесса.

Наследие Николая Фешина выдержало испытание временем и опережает время. Многие его работы сегодня входят в золотой фонд русского и мирового искусства. Гениальность Фешина, масштаб его творчества обеспечивают ему место среди выдающихся мастеров реалистической школы живописи. По словам скульптора Сергея Конёнкова: «Красота, заключённая в его полотнах, русский дух, не растраченный им до последних дней, сеют добро и добрые чувства в Америке и Европе».

Американец Джон Аветисян назвал Фешина «художником для художников». Это вполне заслуженная и справедливая оценка. И если из классиков «королём живописи» мы считаем Веласкеса, то Фешина, без преувеличения, можно назвать «художником для художников» нашего времени. Интерес к его творчеству продолжает расти. Сегодня живопись Фешина служит школой недостижимого мастерства для многих художников, продолжающих традиции реалистической живописи. Несомненно, Николай Иванович Фешин был одним из лучших живописцев в истории искусства 20 столетия. Более того: он гордость русской нации.

⁹³ ЦГА ТССР, ф. 2020, оп. 1, ед. хр. 290

ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Н. И. Фешин в мастерской Казанской художественной школы, 1910-е годы



2. Н. И. Фешин в период работы над картиной «Обливание», 1911 г.



3. Казанская художественная школа. Фото начала 20 века



4. Усмирили. Эскиз картины. 1906 г.



5. Черемисская свадьба 1908 г. National Cowboy Hall, штат Оклахома, США.



6. Схема картины



7. Бродский И. Боярская эпоха



8. 1-й эскиз к картине «Черемисская свадьба»



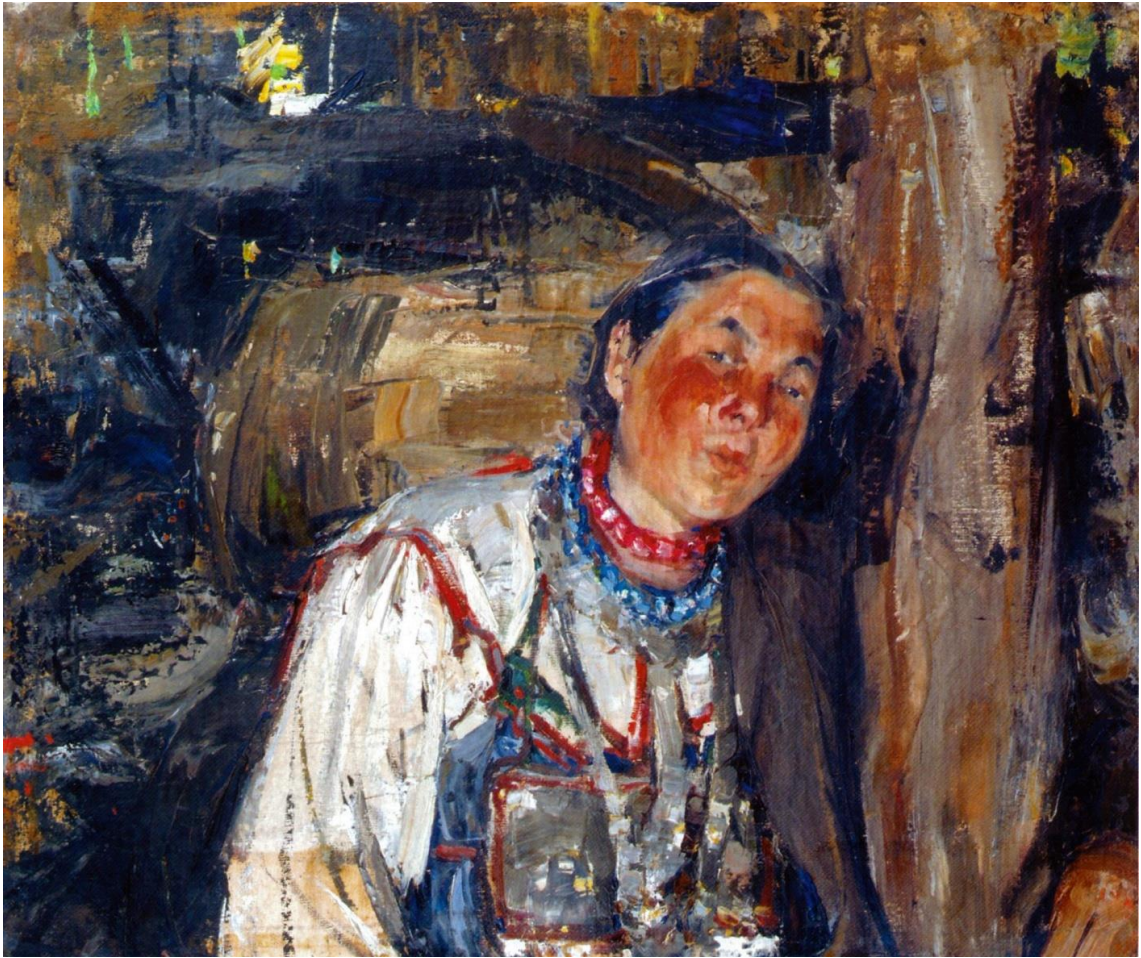
9. 2-й эскиз к картине «Черемисская свадьба»



10. Барабанщик



11. Пузырист



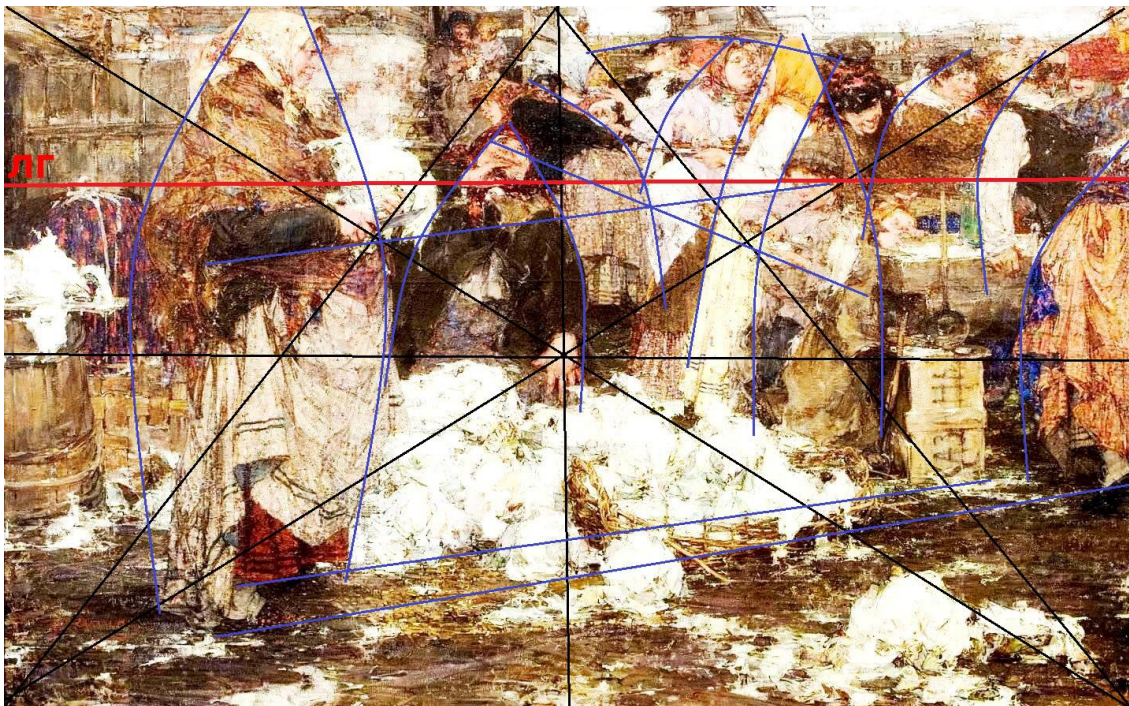
12. Сваха



13. Чувашская женщина



14. Капустница



15. Схема картины «Капустница»



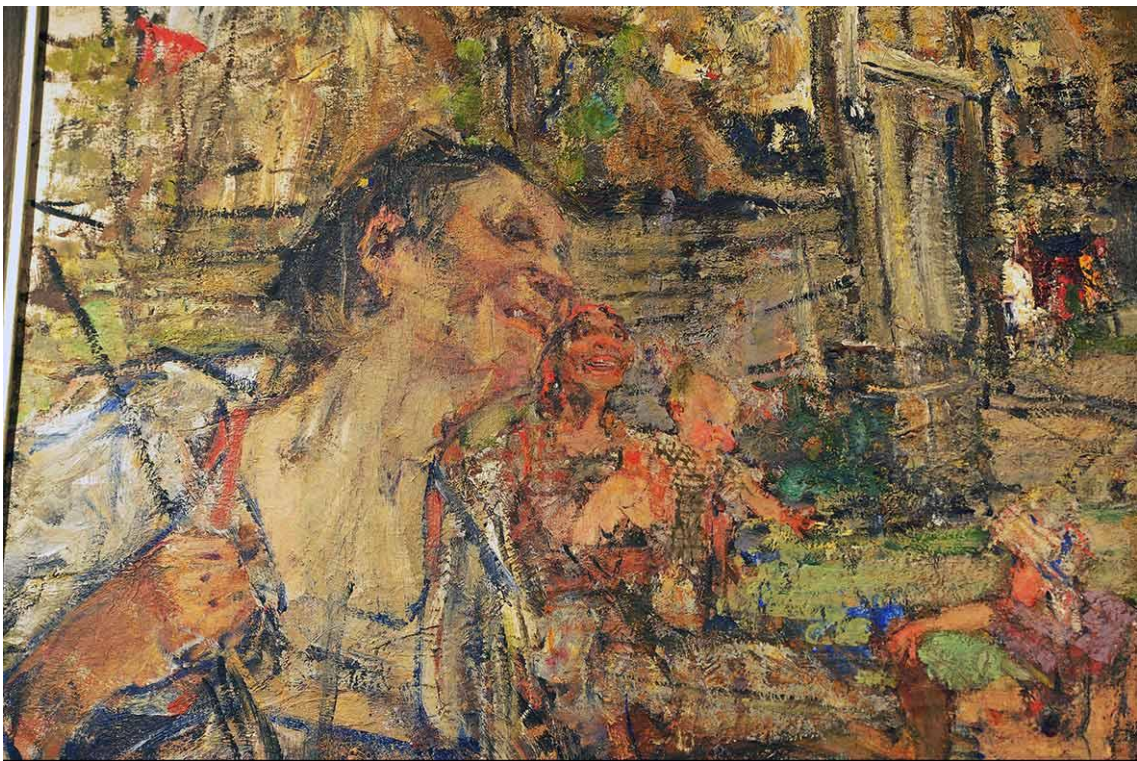
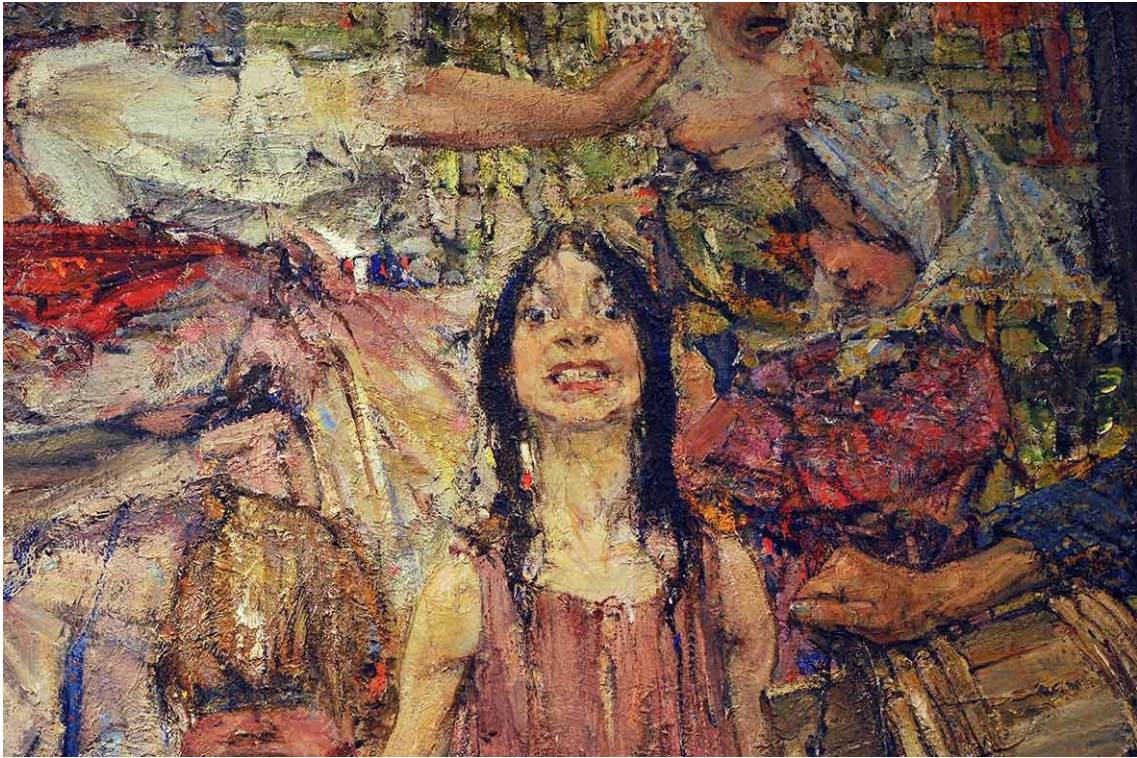
16. Фрагмент картины «Капустница»



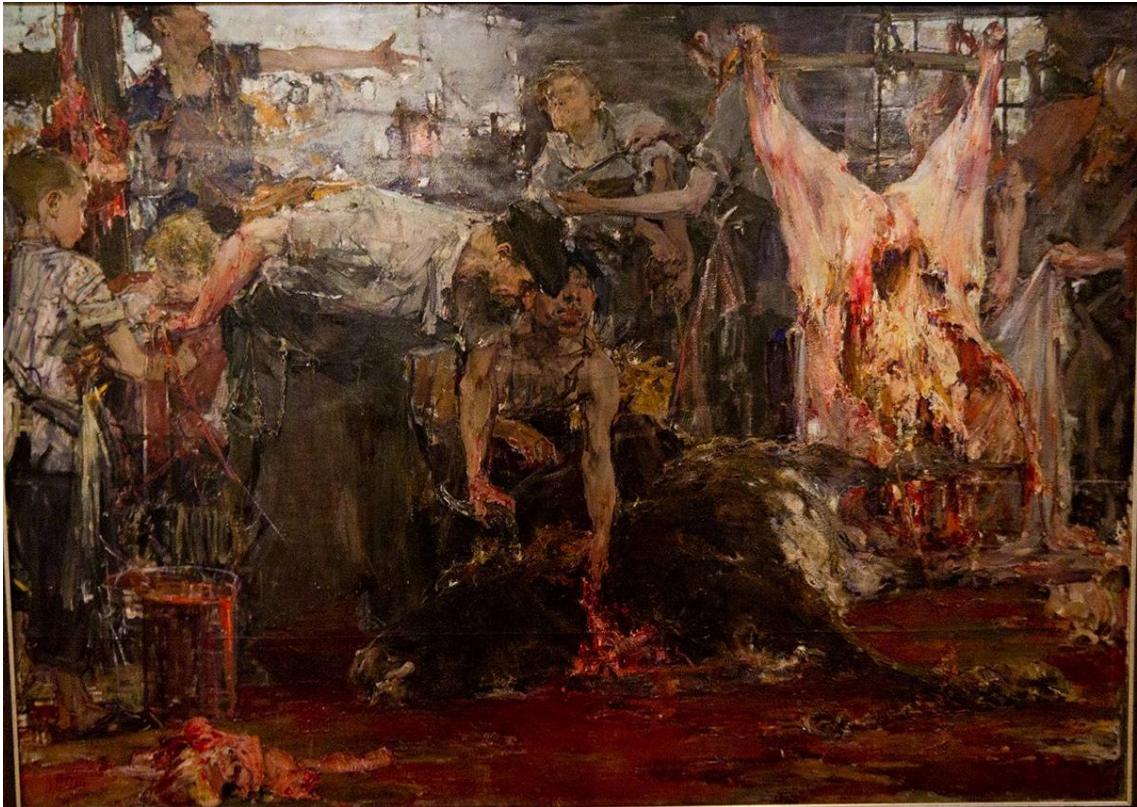
17. Обливание



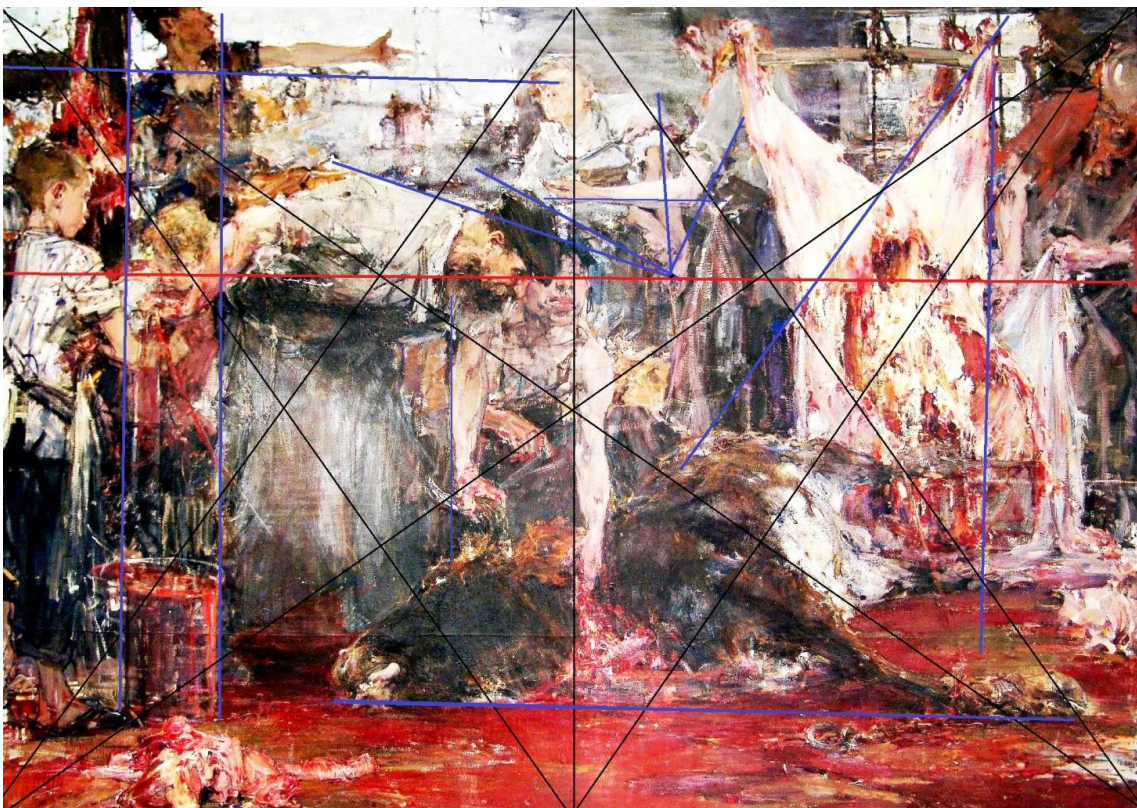
18. Схема картины «Обливание»



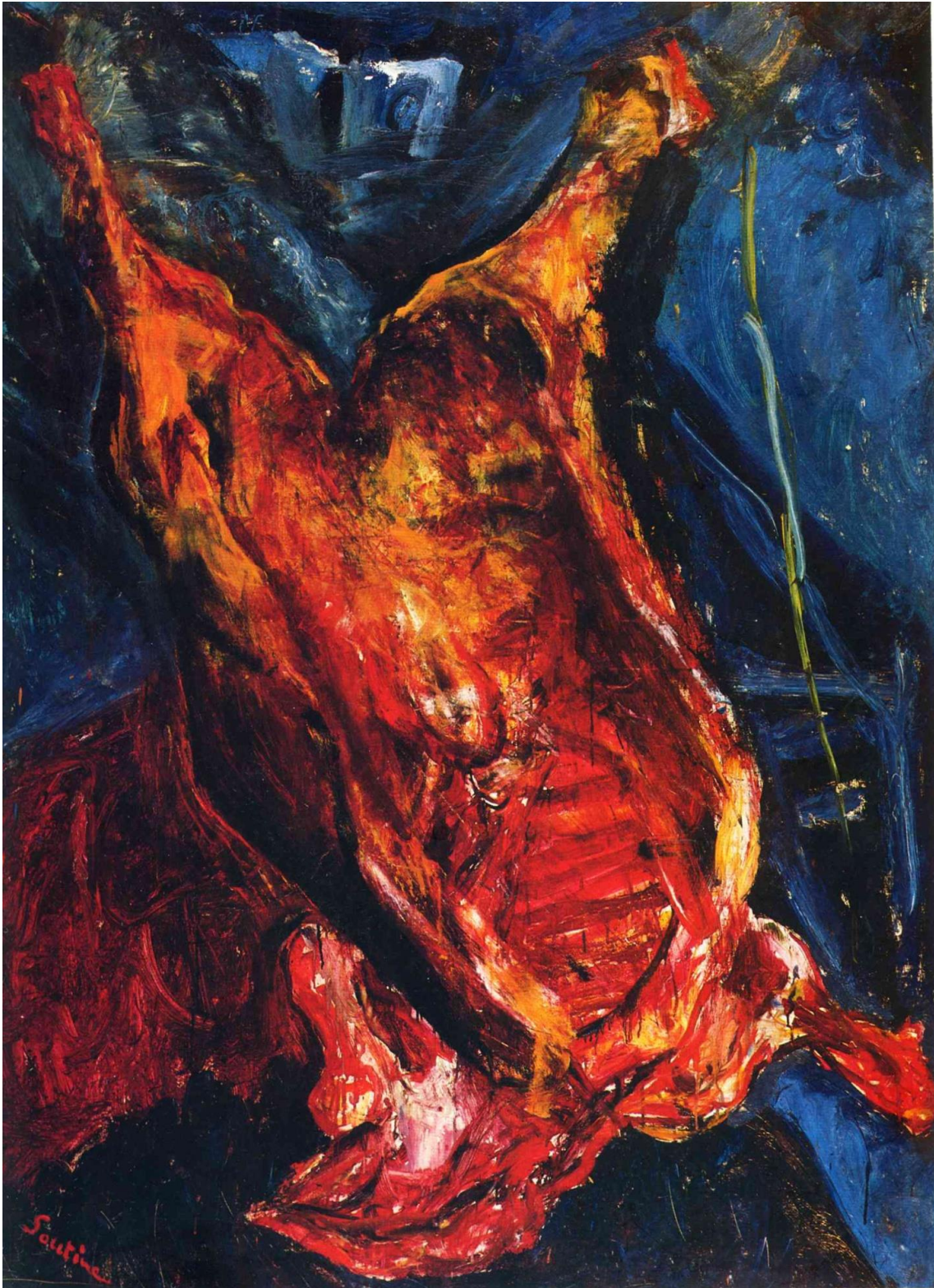
19. Фрагменты картины «Обливание»



20. Бойня



21. Схема картины «Бойня»



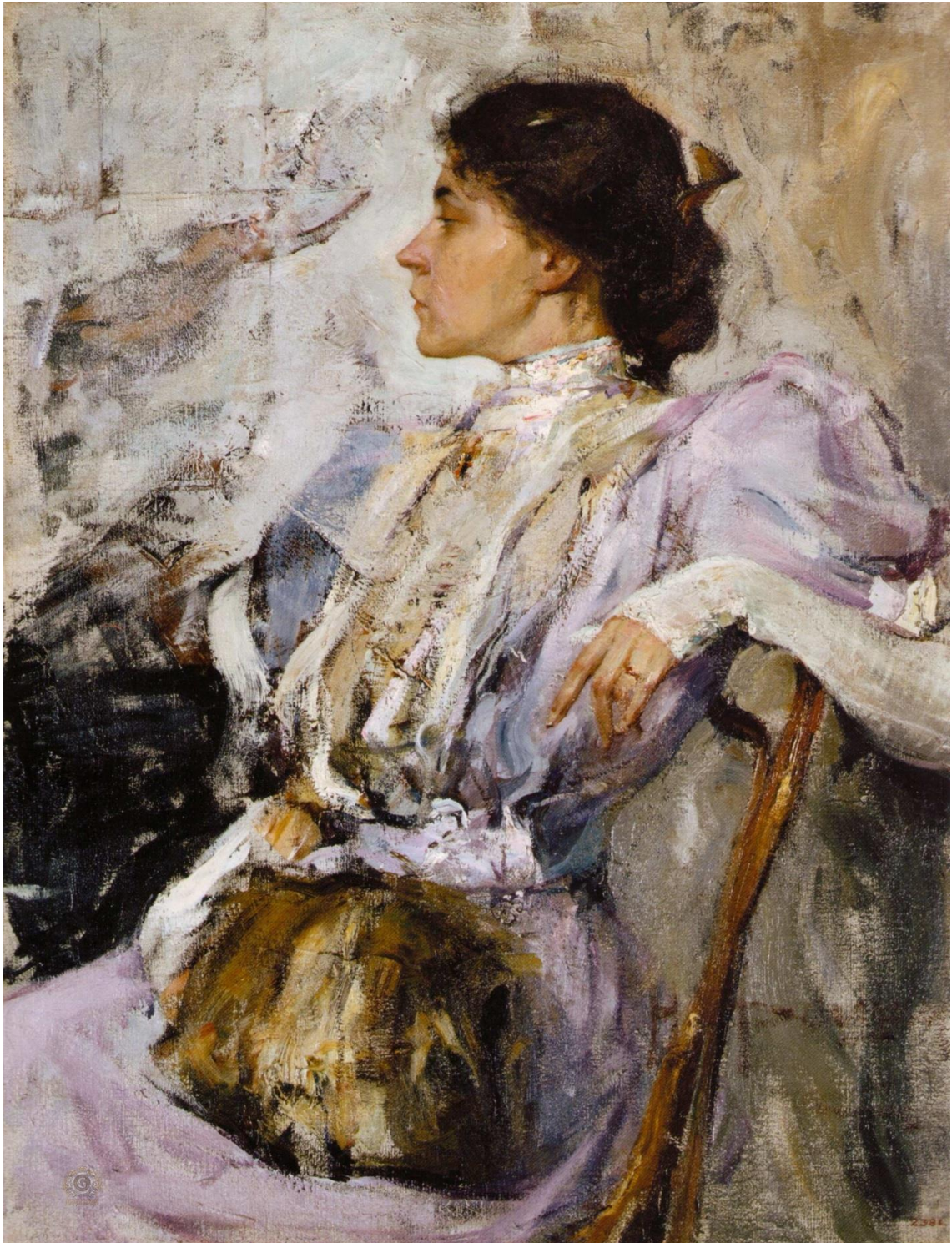
22. Сутин Х. «Бычья туша»



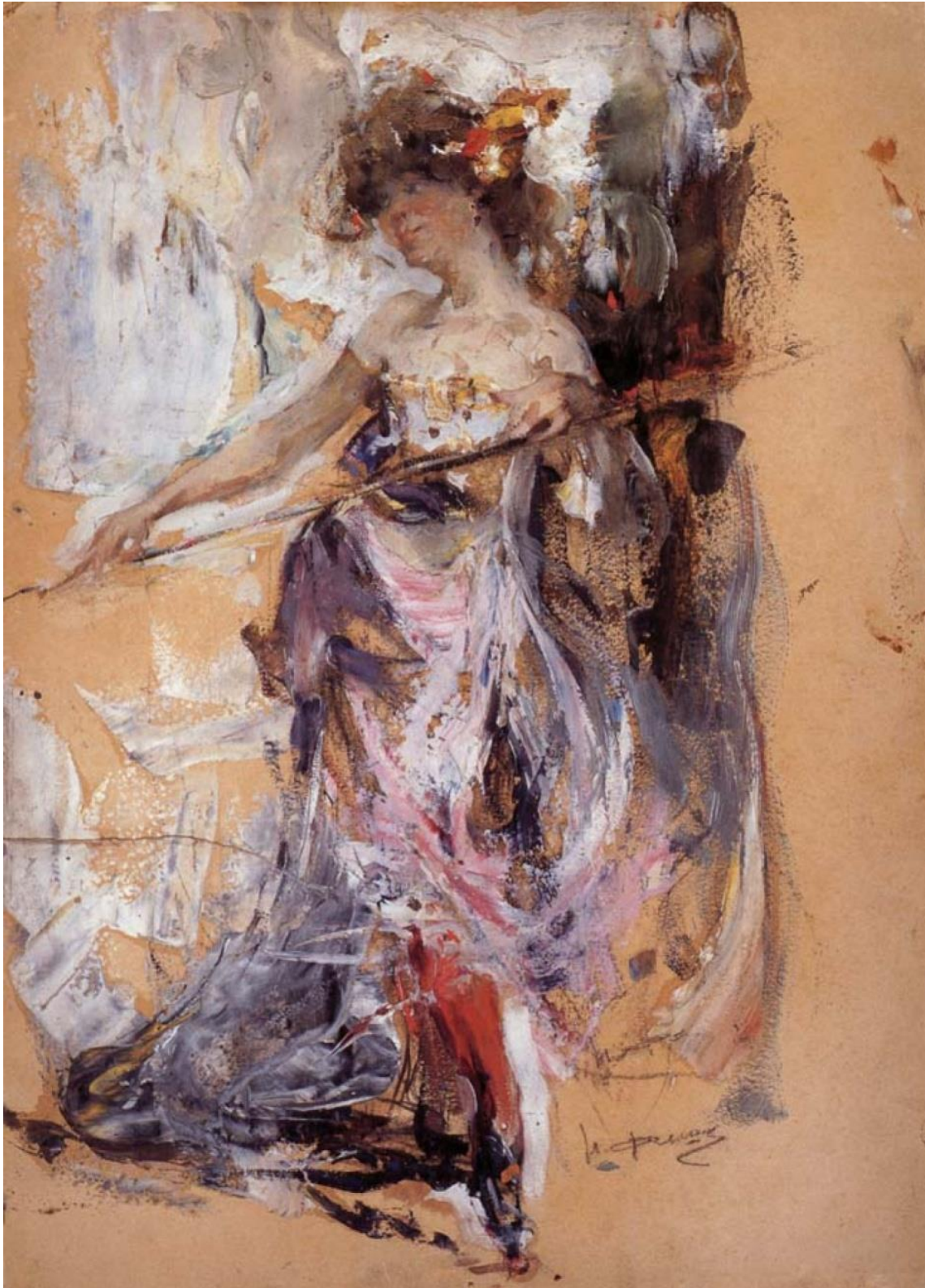
23. Портрет Тепловой



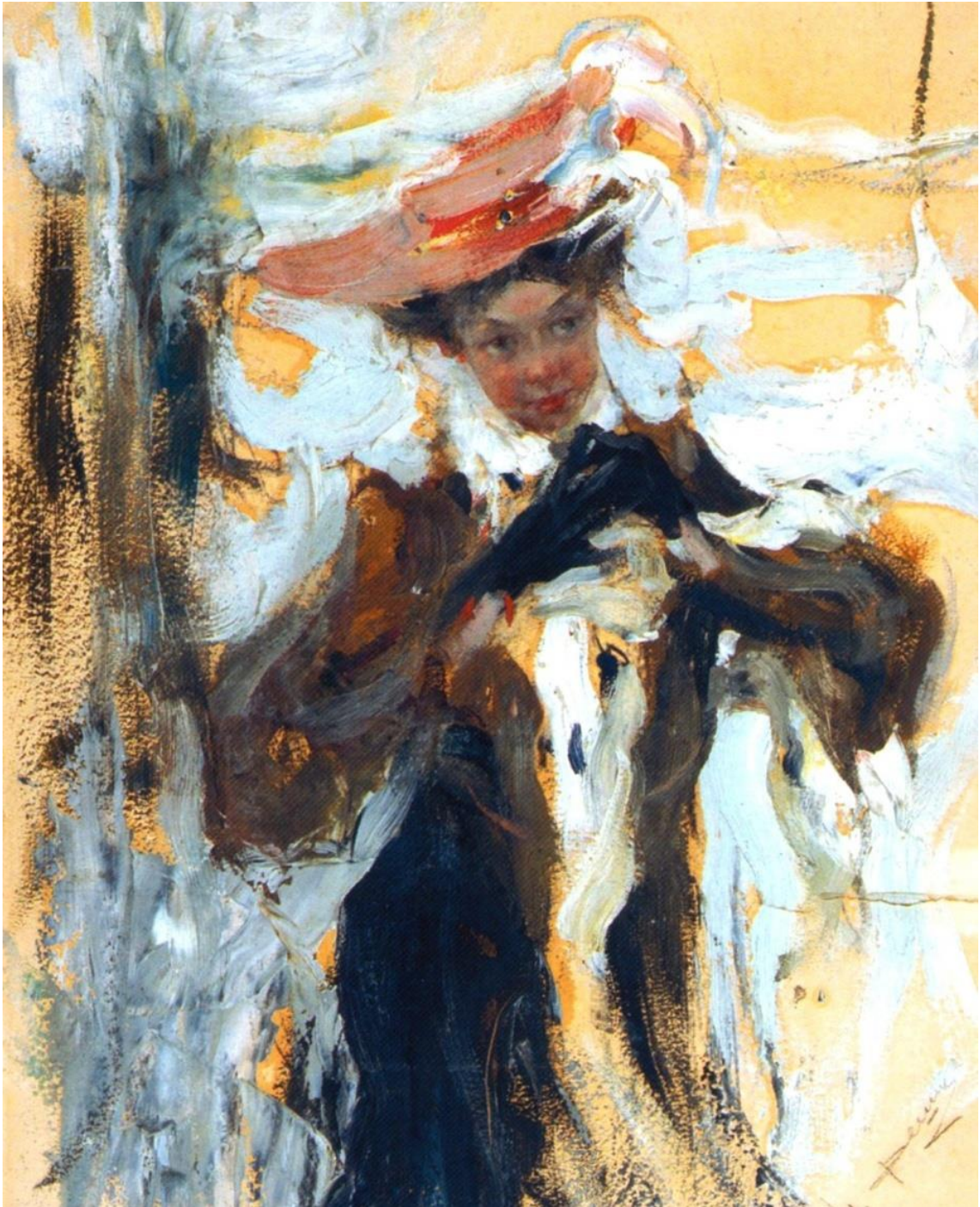
24. Портрет Теплова



25. Дама в лиловом



26. Натурщица

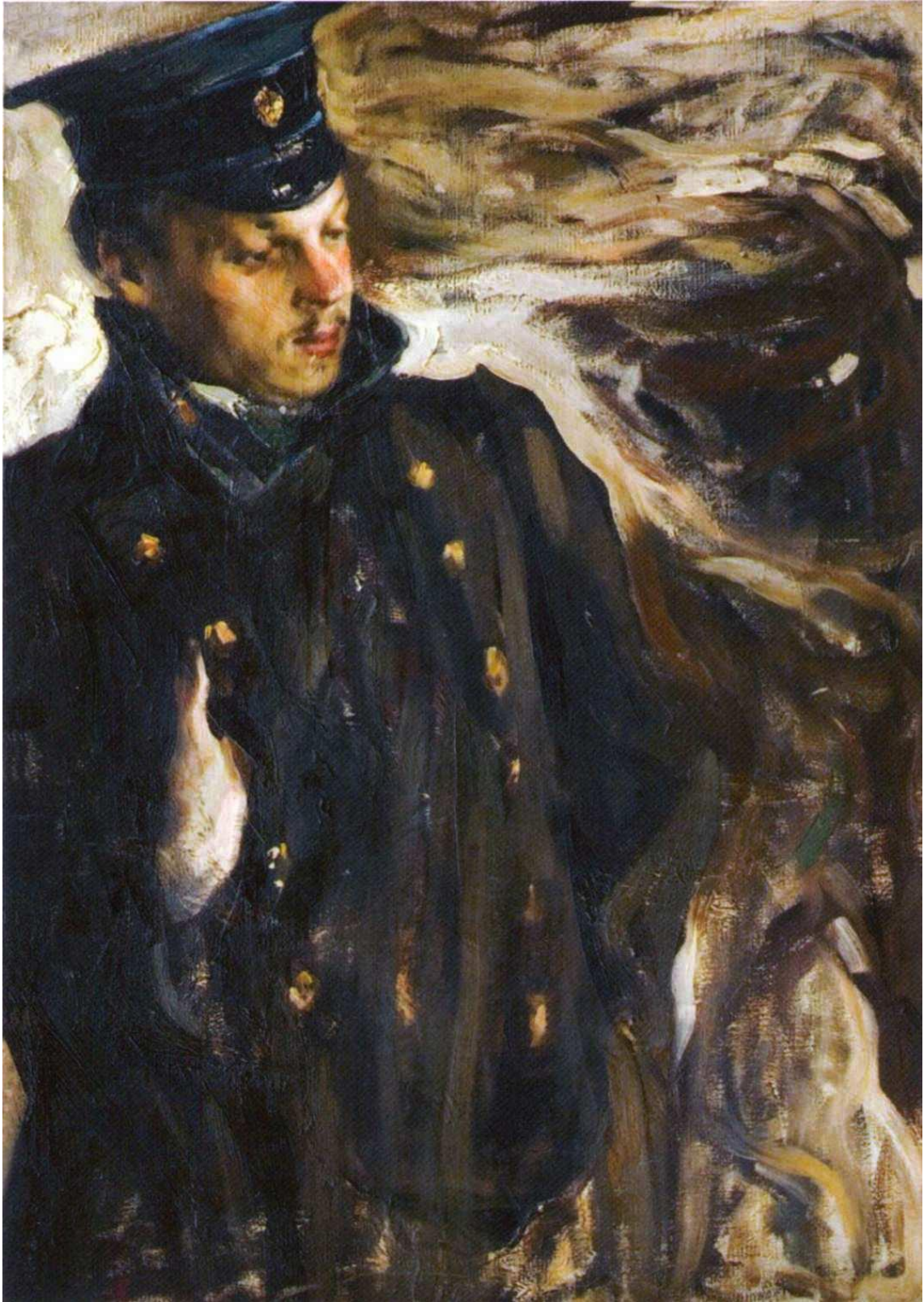


27. Дама в чёрном

Рисунок \h



28. Портрет Серафимы Адоратской



29. Портрет С. О. Овсянникова



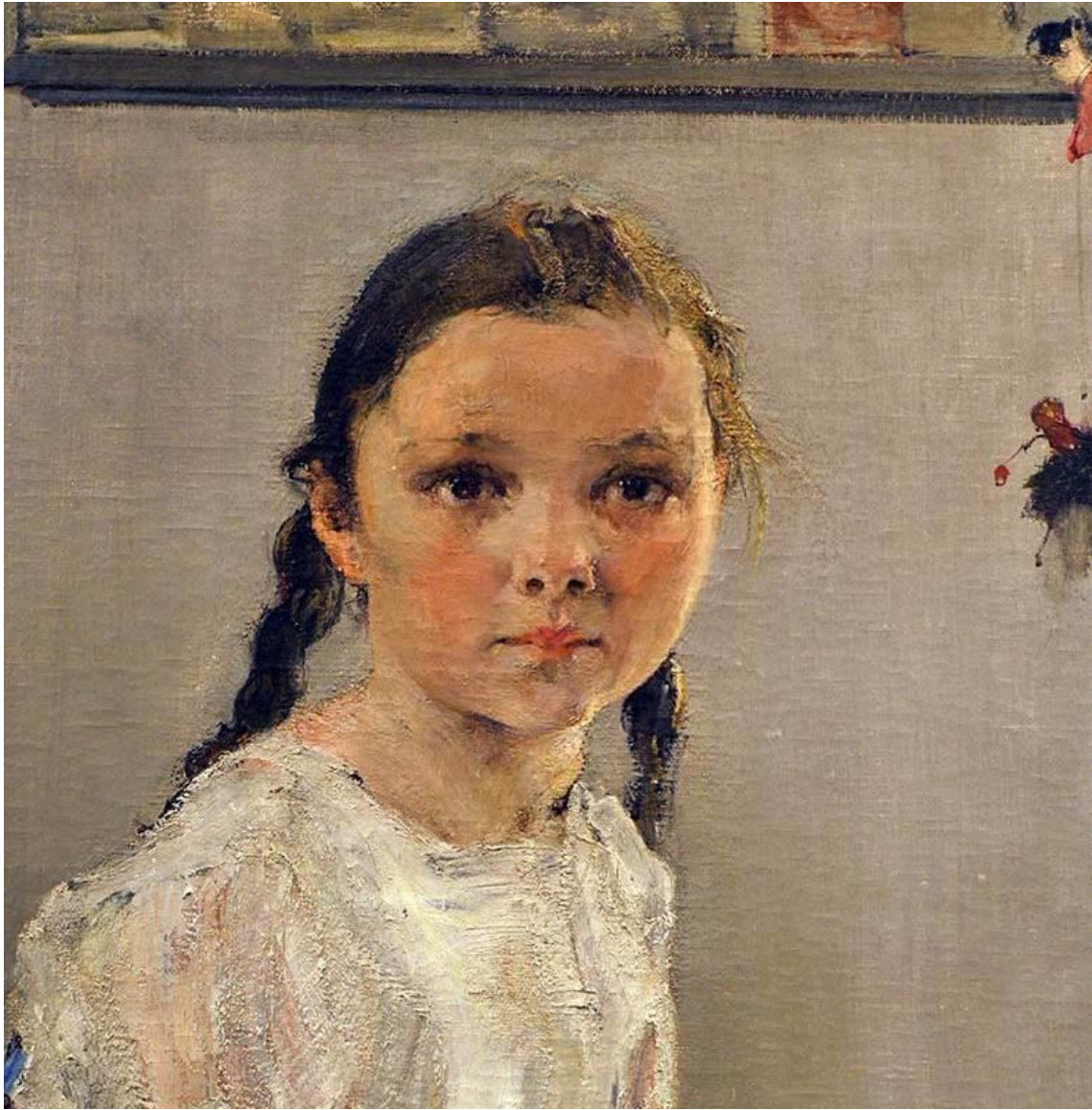
30. Портрет Маши Быстровой



31. Портрет М. Г. Медведевой



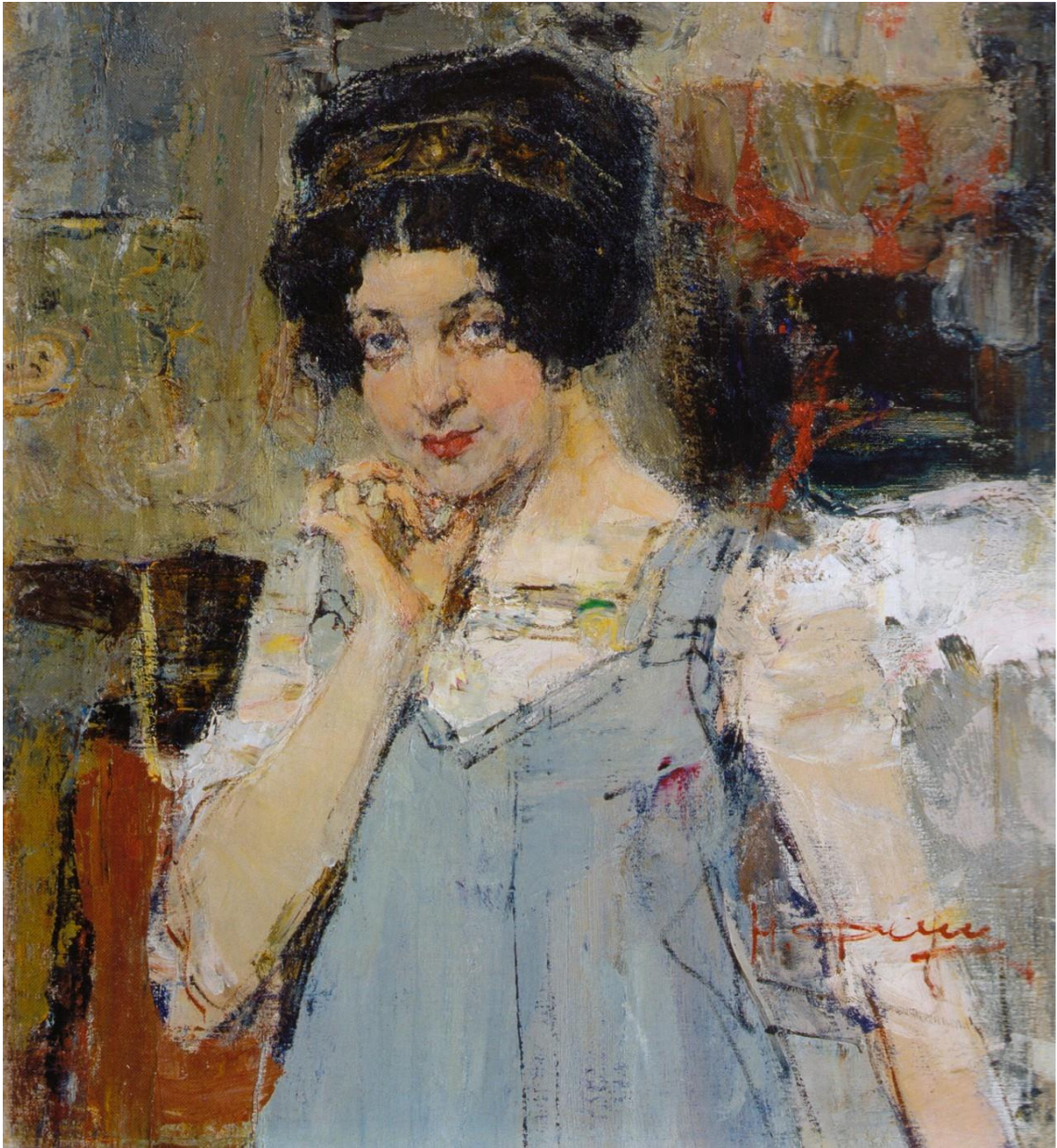
32. Портрет Вари Адоратской



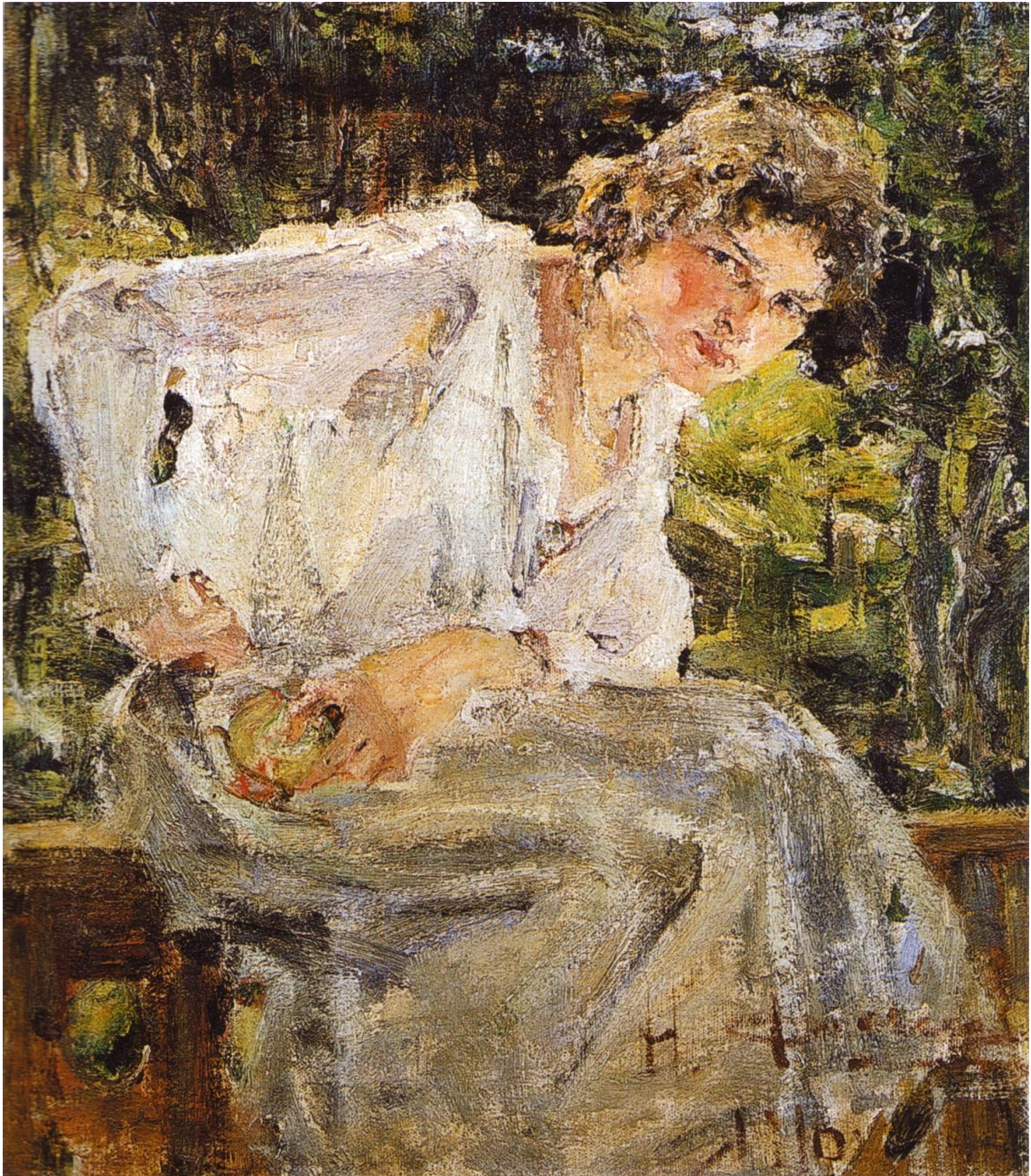
33. Фрагмент



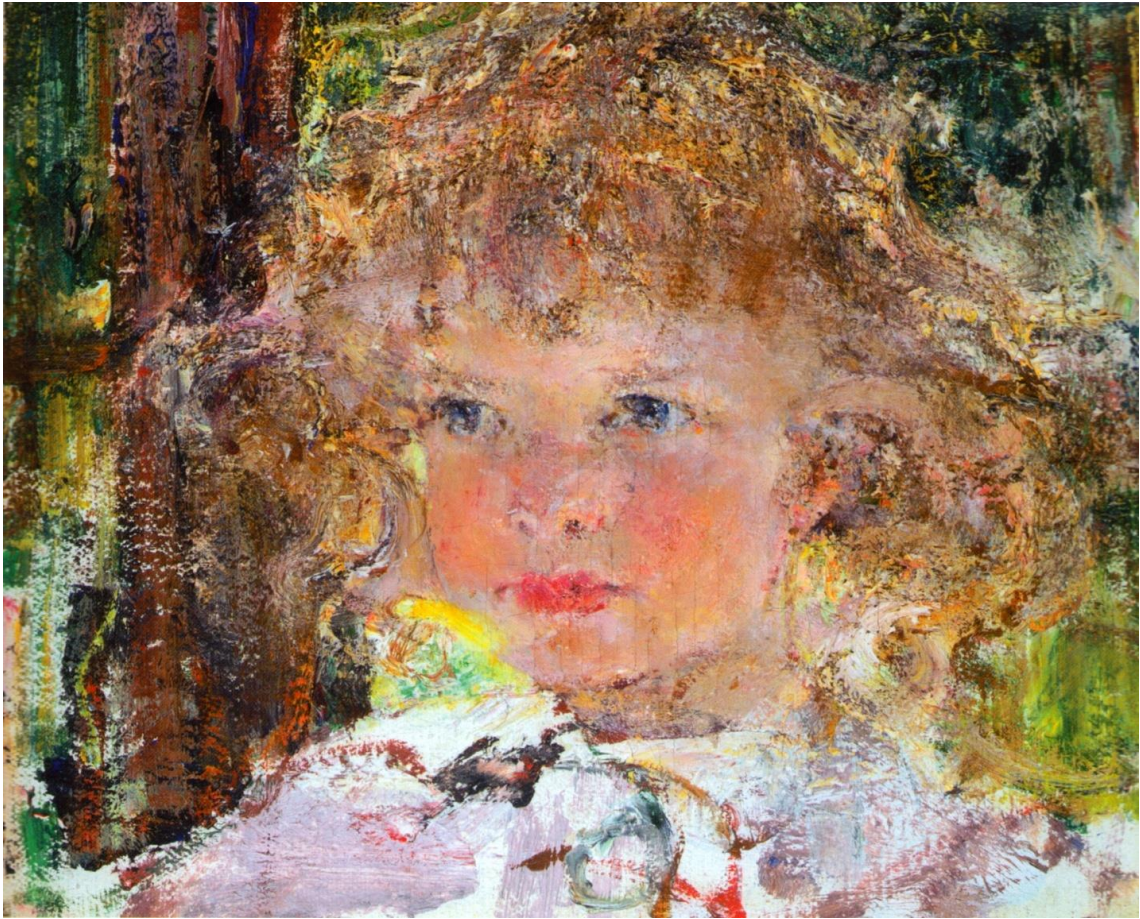
34. Серов В. «Девочка с персиками» (фрагмент)



35. Портрет жены архитектора Сидорченко



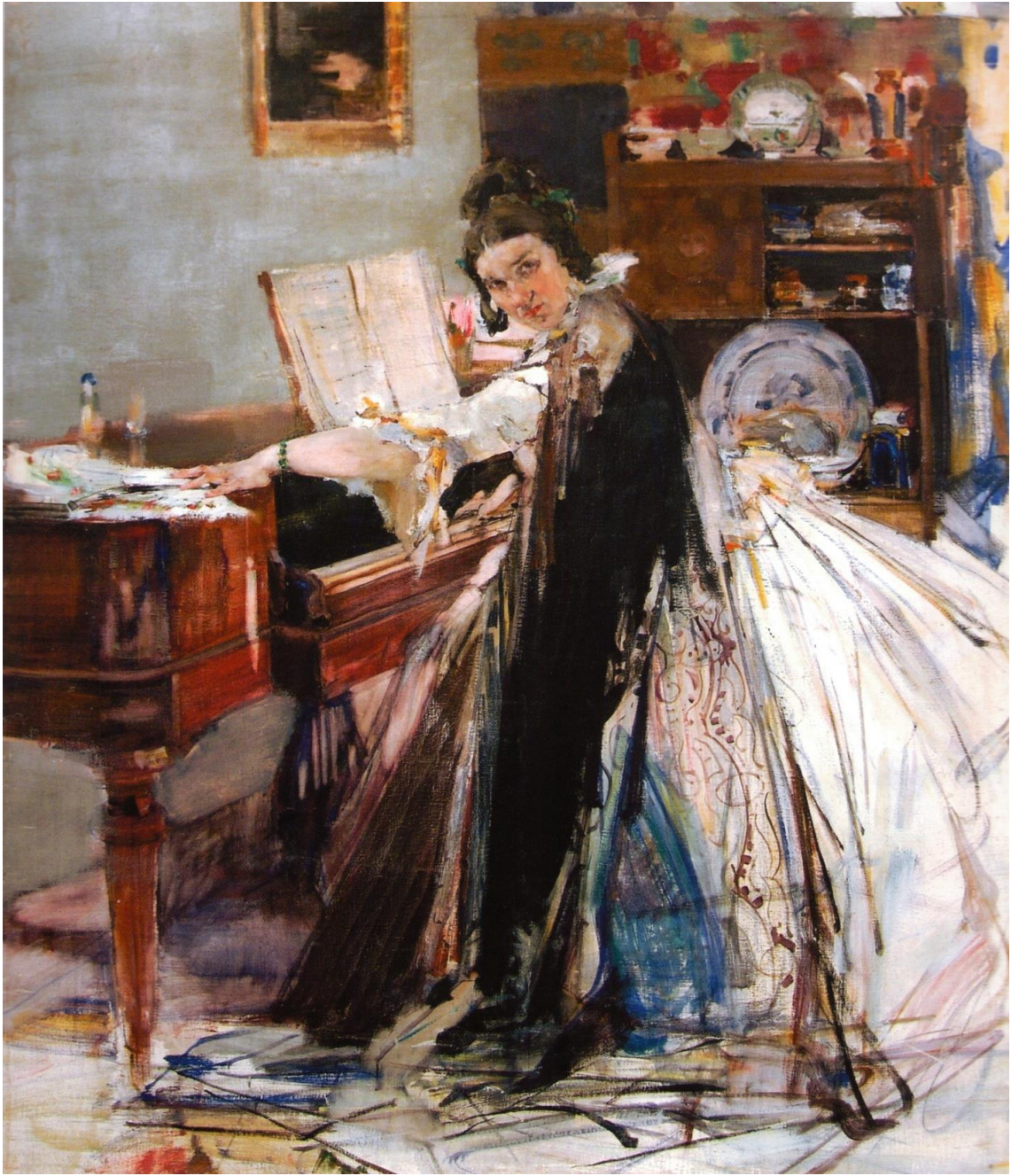
36. Портрет молодой женщины



37. Портрет Ии (МИИ РТ)



38. Портрет Ии (Г-МХМ)



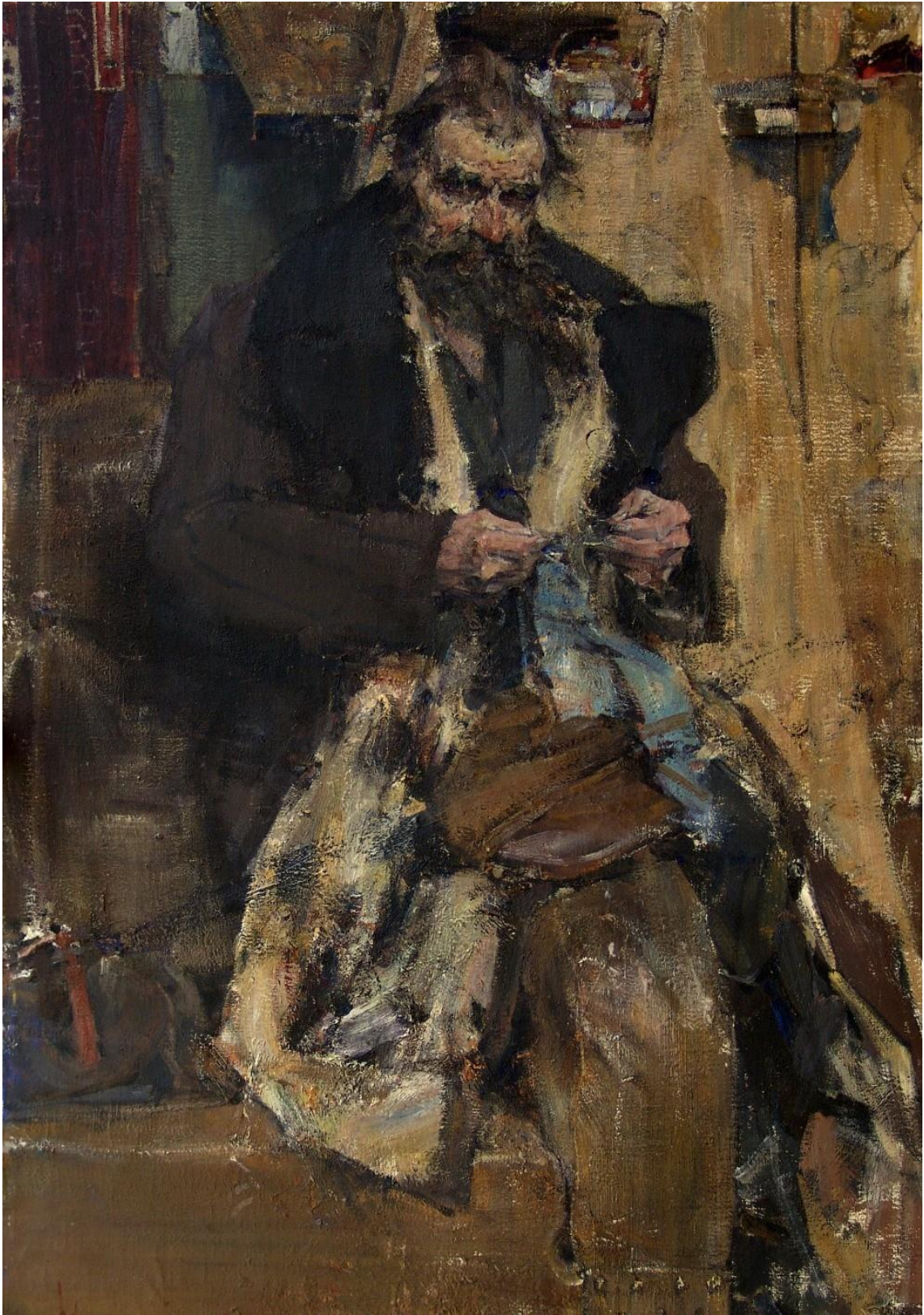
39. Портрет Сапожниковой за клавесином



40. Портрет Сапожниковой перед роялем



41. Портрет Тихова



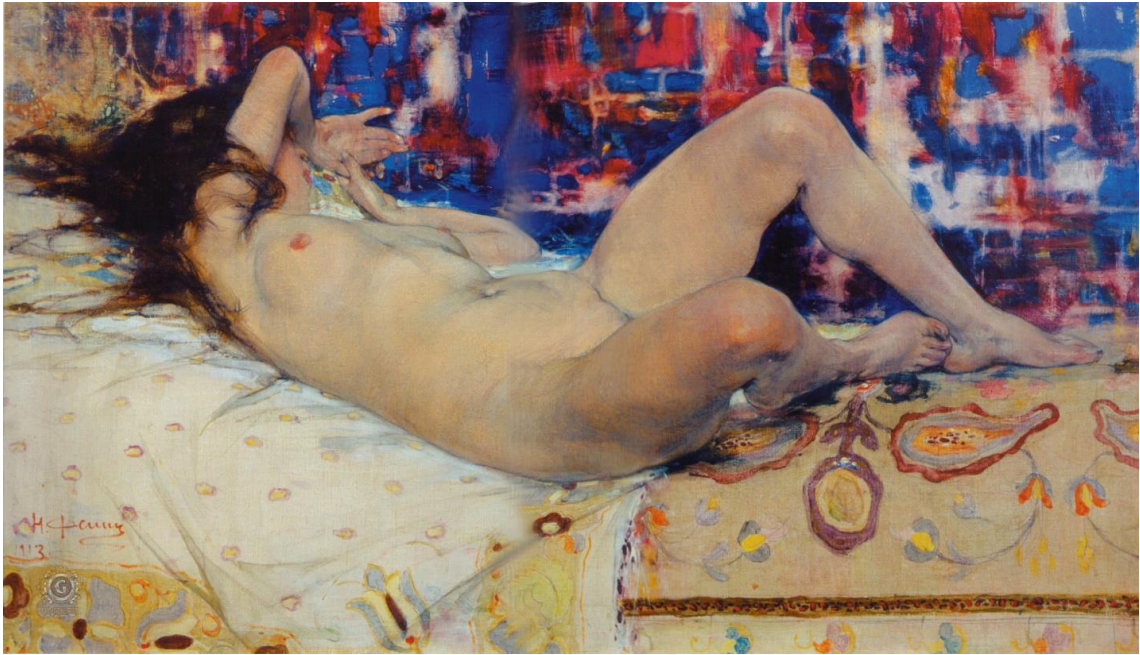
42. Портрет отца



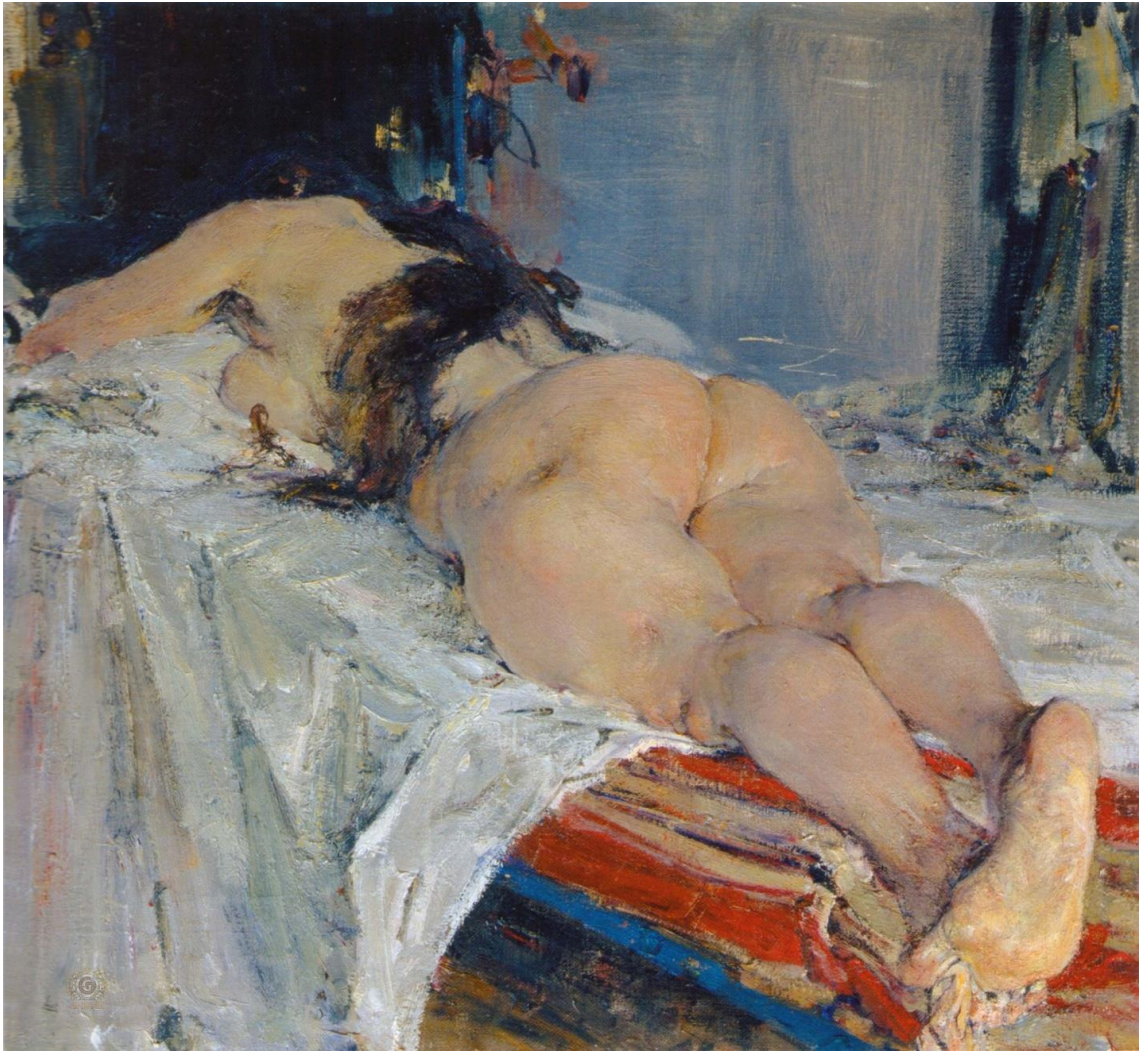
43. Этуд головы отца



44. Автопортрет



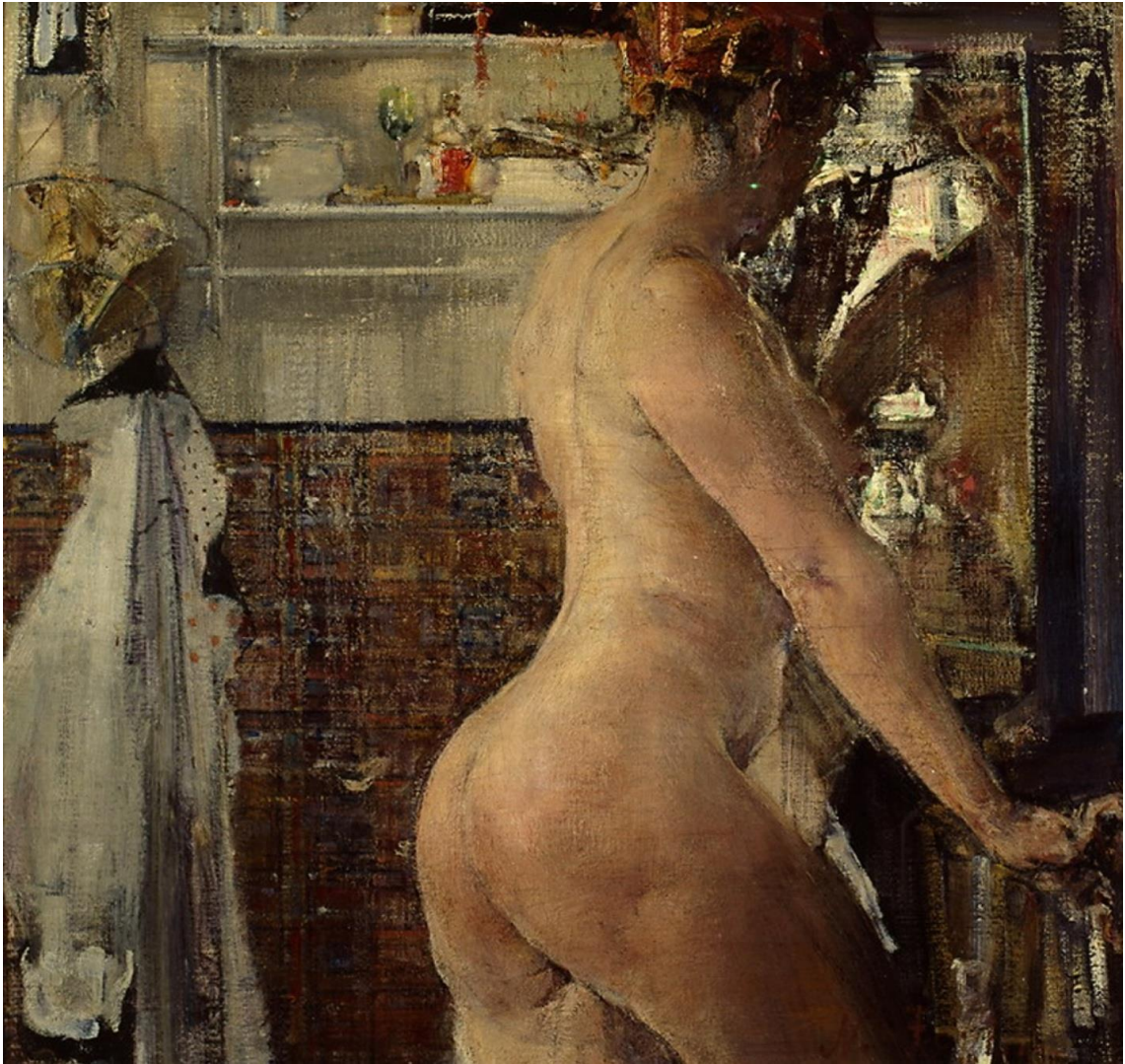
45. Натурщица (ГГГ)



46. Натурщица (Г-МХМ)



47. Цорн А. «Даларнийские девушки в бане»



48. Обнажённая в ванной



49. Осенний пейзаж



50. Зимний пейзаж



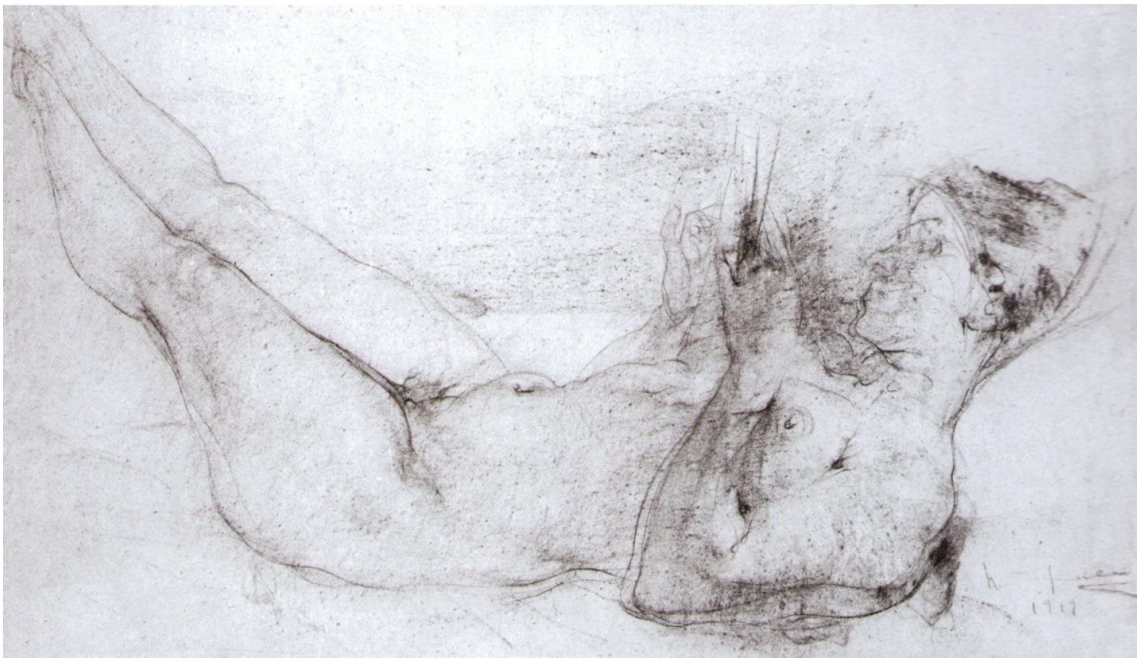
51. Натюрморт, выполненный на занятиях в КХШ



52. Обнажённая. 1920 г.



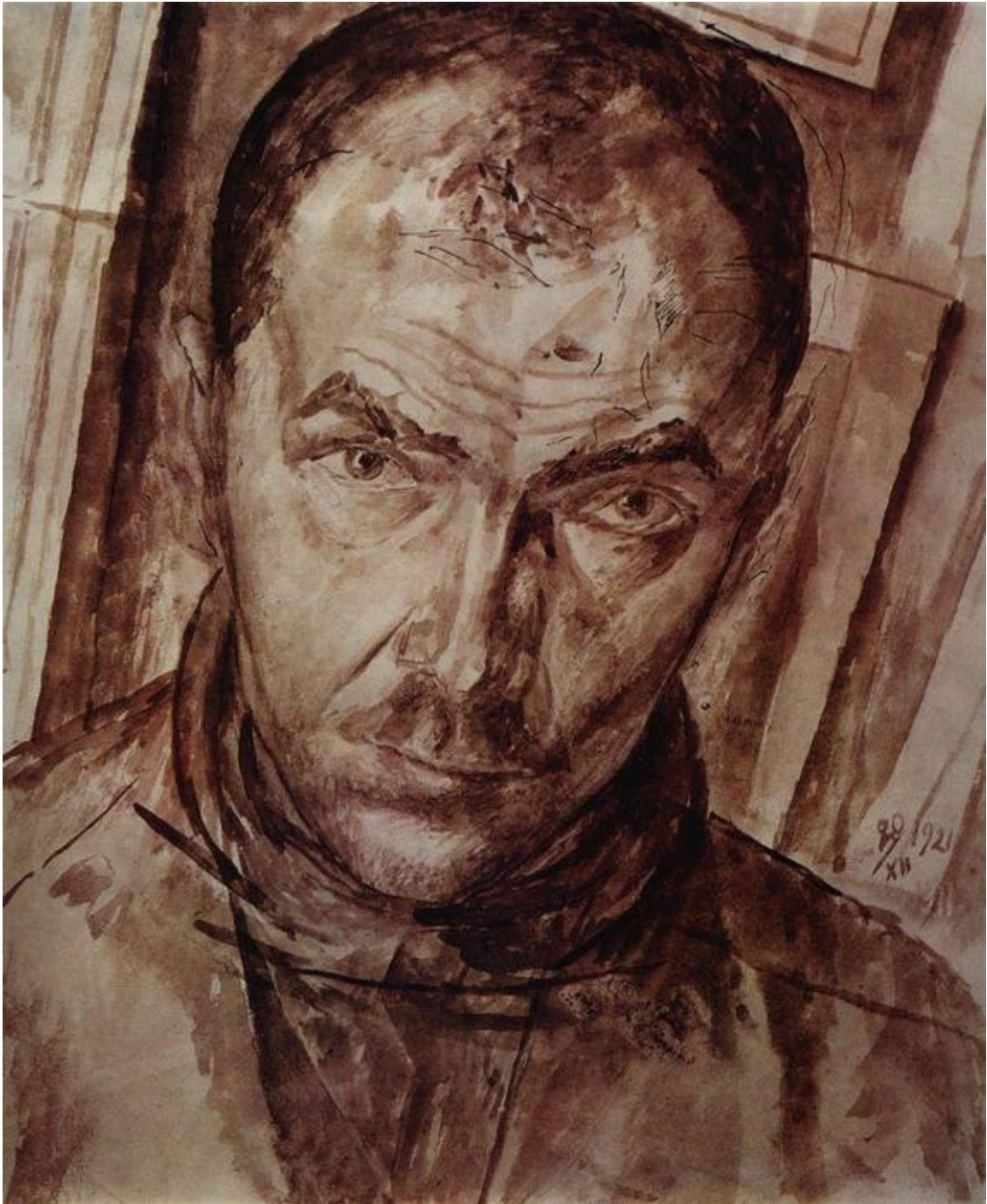
53. Лежащая натурщица 1913 г.



54. Обнажённая натура. 1917 г.



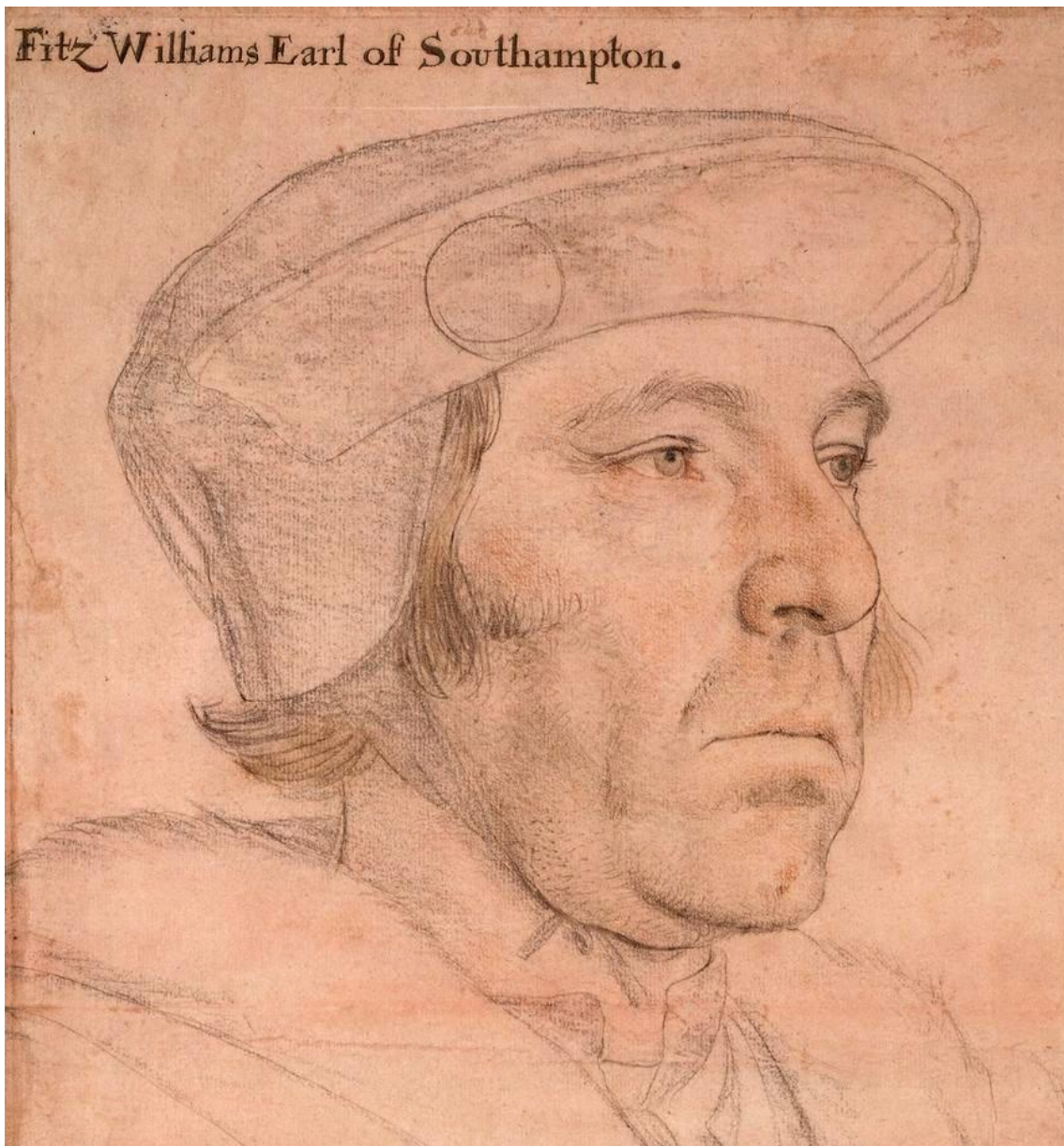
55. Автопортрет, 1921 г.



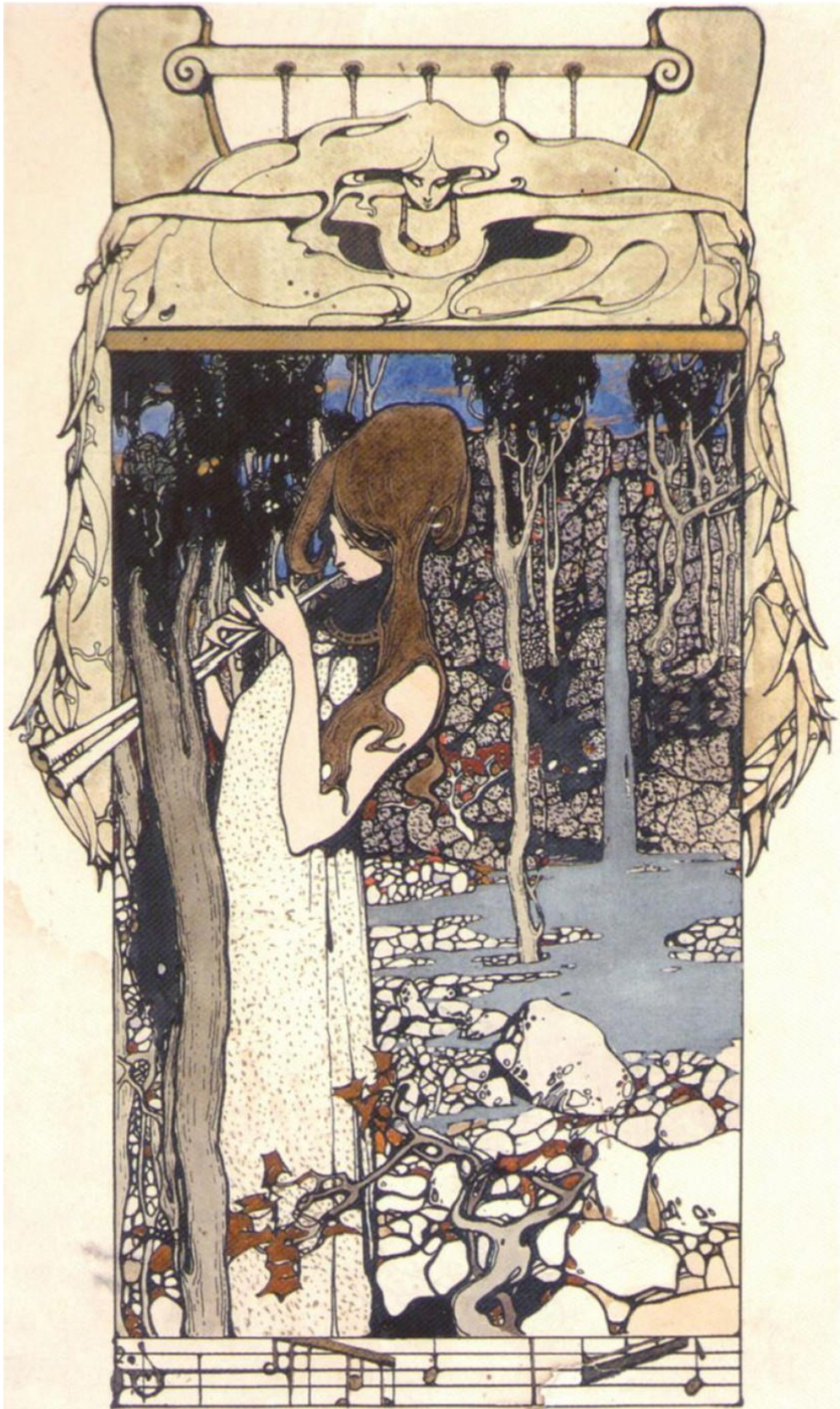
56. Петров-Водкин К. Автопортрет, 1921 г.



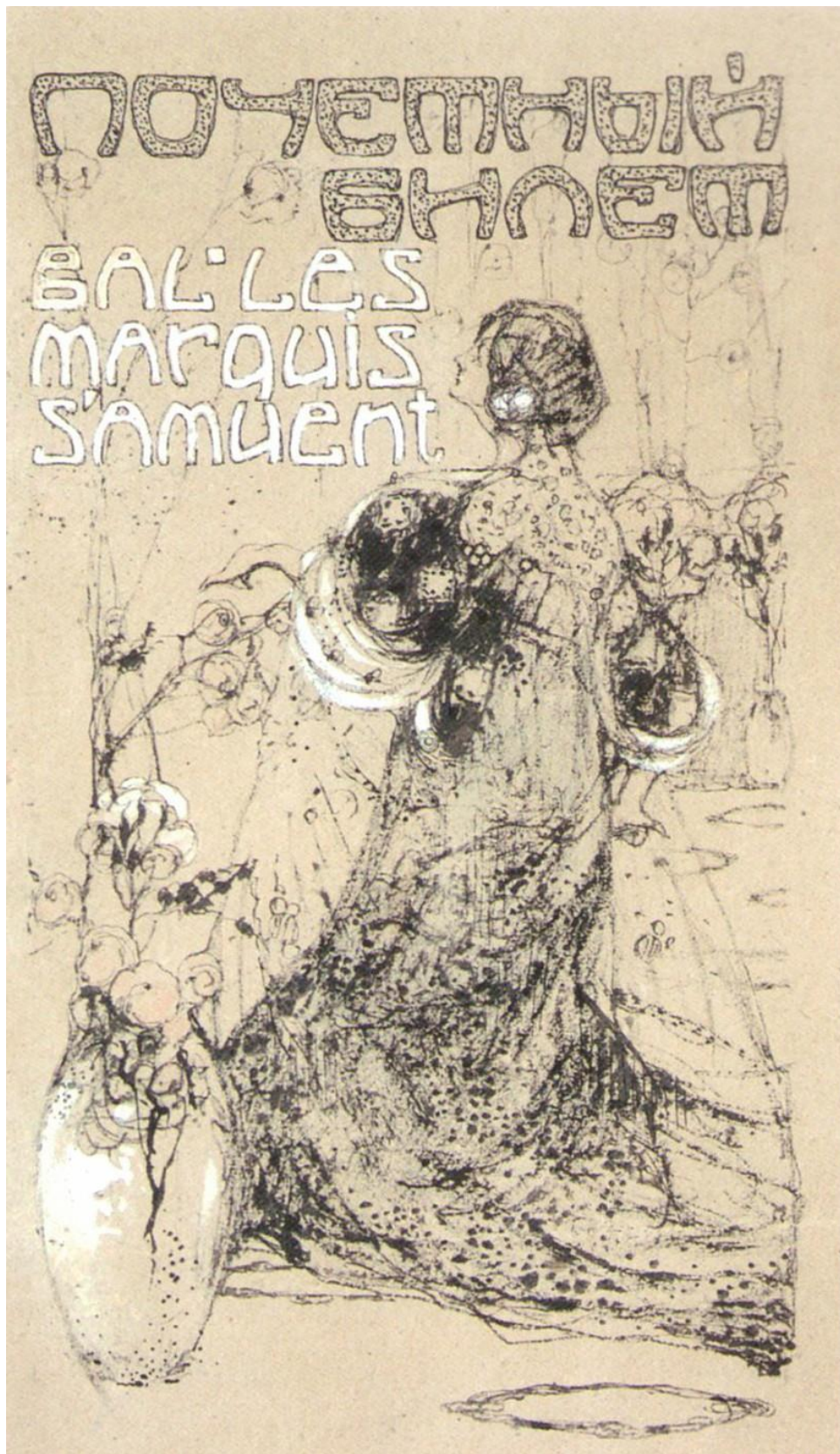
57. Копия с рисунка Гольбейна (работа Н. Фешина)



58. Рисунок Гольбейна



59. Эскиз программы бала художников. Начало 1900-х годов



60. Почётный билет. Начало 1900-х годов



61. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен»



62. Пудреницы 1920-е гг.



63. Портрет-миниатюра жены Александры. 1920-е годы



64. Татарчонок Салаватулла. 1920-е годы

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Н. И. Фешин в мастерской Казанской художественной школы, 1910-е годы..	56
2. Н. И. Фешин в период работы над картиной «Обливание», 1911 г.....	57
3. Казанская художественная школа. Фото начала 20 века.....	58
4. Усмирили. Эскиз картины. 1906 г.....	58
5. Черемисская свадьба 1908 г. National Cowboy Hall, штат Оклахома, США. ...	59
6. Схема картины.....	59
7. Бродский И. Боярская эпоха	60
8. 1-й эскиз к картине «Черемисская свадьба»	60
9. 2-й эскиз к картине «Черемисская свадьба»	61
10. Барабанщик.....	62
11. Пузырист	63
12. Сваха.....	64
13. Чувашская женщина	65
14. Капустница.....	66
15. Схема картины «Капустница»	66
16. Фрагмент картины «Капустница»	67
17. Обливание	68
18. Схема картины «Обливание».....	68
19. Фрагменты картины «Обливание»	69
20. Бойня	70
21. Схема картины «Бойня»	70
22. Сутин Х. «Бычья туша».....	71
23. Портрет Тепловой	72
24. Портрет Теплова.....	73
25. Дама в лиловом.....	74
26. Натурщица	75
27. Дама в чёрном.....	76

28. Портрет Серафимы Адоратской.....	77
29. Портрет С. О. Овсянникова.....	78
30. Портрет Маши Быстровой	79
31. Портрет М. Г. Медведевой.....	80
32. Портрет Вари Адоратской.....	81
33. Фрагмент	82
34. Серов В. «Девочка с персиками» (фрагмент).....	83
35. Портрет жены архитектора Сидорченко	84
36. Портрет молодой женщины	85
37. Портрет Ии (МИИ РТ).....	86
38. Портрет Ии (Г-МХМ)	87
39. Портрет Сапожниковой за клавесином	88
40. Портрет Сапожниковой перед роялем	89
41. Портрет Тихова	90
42. Портрет отца.....	91
43. Этюд головы отца.....	92
44. Автопортрет	93
45. Натюрщица (ГТГ).....	94
46. Натюрщица (Г-МХМ).....	95
47. Цорн А. «Даларнийские девушки в бане».....	96
48. Обнажённая в ванной	97
49. Осенний пейзаж.....	98
50. Зимний пейзаж.....	99
51. Натюрморт, выполненный на занятиях в КХШ.....	100
52. Обнажённая. 1920 г.....	101
53. Лежащая натурщица 1913 г.....	102
54. Обнажённая натура. 1917 г.	102
55. Автопортрет, 1921 г.	103
56. Петров-Водкин К. Автопортрет, 1921 г.....	104

57. Копия с рисунка Гольбейна (работа Н. Фешина)	105
58. Рисунок Гольбейна.....	106
59. Эскиз программы бала художников. Начало 1900-х годов	107
60. Почётный билет. Начало 1900-х годов	108
61. Эскиз декорации к опере Ж. Бизе «Кармен».....	109
62. Пудреницы 1920-е гг.....	110
63. Портрет-миниатюра жены Александры. 1920-е годы.....	111
64. Татарчонок Салаватулла. 1920-е годы	112

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Аветисян Д. Николай Фешин в Америке. — Наше наследие. 1998. — № 46.
2. Александр Бенуа. Русская школа живописи. М., «Арт-Родник», 1997.
3. Биржевые ведомости № 16 106, 18 февраля.
4. Бродский И. И. Мой творческий путь. — М.-Л., 1960.
5. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971.
6. Вечернее время. 1916, 27 декабря.
7. Власова Р. И. Русское театрально-декорационное искусство начала 20 века. «Художник РСФСР», 1984.
8. Глаголь С. 44-я передвижная. — Утро России. 1915, 27 декабря.
9. День. 1915, 15 марта.
10. Дульский П. Николай Иванович Фешин. — Казань, 1921.
11. Капланова Г. С. Николай Иванович Фешин. — в кн. Очерки по истории русского портрета конца 19 - начала 20 в. — М., 1964.
12. Каталог произведений Н. И. Фешина до 1923 года. Сост. Ключевская Е. П. — Казань, 1992.
13. Ключевская Е. П. Фешин-рисовальщик. — Художник, 1984. — № 10.
14. Ключевская Е. П. Надежда Сапожникова — личность и образ. — Советская Татария. 1990, 20 мая.
15. Конёнков С. Т. Соколиный глаз живописца. — Советская культура. 1964, 4 февраля.
16. Крамской об искусстве. — М., «Изобразительное искусство», 1988.
17. Лентяшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Основные проблемы. — «Художник РСФСР», 1980.
18. Мамонтов С. По выставкам. — Русское слово. 1912, 30 декабря.
19. Михайлов С. М. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. — Чебоксары, 1972.
20. Могильникова Г. А. Вглубь души человеческой. — Советская Татария. 1976, 10 октября.

21. Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике. (Составитель — Г. А. Могильникова) — Л., 1975.
22. Новое время. 1915, 10 марта
23. Новый мир. 1922. — №1
24. Петербургская газета. 1914, 15 февраля
25. Петров В. Н. Избранные статьи о русском искусстве 18-20 веков. — М. «Советский художник», 1978.
26. Пospelов Г. Г. «Лики России» Бориса Григорьева. — М., «Искусство», 1999.
27. Репин И. Е. Далёкое - близкое. — М., 1964.
28. Репин И. Е. и Крамской И. Н. Переписка. 1873-1885. — М.-Л., 1949.
29. Русское слово. 1912, 30 декабря
30. Санкт-Петербургские новости. 1908. — № 48
31. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца 19 начала 20 века. — М., 1993.
32. Сверчков Н. К. Счастье. — Чебоксары, 1976.
33. Спиридонов М. Крылья памяти. — Чебоксары, 1980.
34. Стернин Г. Ю. Русская художественная культура второй половины 19 начала 20 века. Исследования и очерки. — М., 1984.
35. Столичная молва. 1912, 27 декабря
36. Тугенгольд Я. — «Современный мир», 1908. — №3
37. Тугенгольд Я. На петербургских выставках. — «Современный мир», 1909, 29 марта
38. Ургалкина Н. А. Моисей Спиридонович Спиридонов, жизнь и творчество. — Чебоксары, 1975
39. Червонная С. М. Искусство Советской Татарии. — М., 1978.
40. Якупов Х. А. Николай Фешин. — Искусство, 1984. — №10
41. Ясинский И. Молодые передвижники. — Биржевые ведомости, 1914, 17 февраля
42. Ясинский И. Две выставки «Передвижная» и «Союз». — Биржевые ведомости, 1916, 21 февраля

ПРИЛОЖЕНИЕ А

«Прежде чем допускать вновь посвящённых к готовым, выработанным веками, может быть и совершенным формам искусства, надо им дать окрепнуть, высказать без помехи своё индивидуальное кредо. Никаких искусственных пособий, начинающий должен черпать форму у себя и у природы, ибо подставлять готовый ответ или готовую форму — это значит посягать на естественный ход развития его мысли, что на первых порах совершенно недопустимо. Гипсы просто разбить, как абсолютно изжившие»⁹⁴.

⁹⁴ Николай Иванович Фешин. Указ. соч., с. 27-30

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Приводим описание П. Дульского картины «Черемисская свадьба»:

«Картина Фешина изображает как раз тот момент, когда молодуха усаживается в открытый тарантас. Колоритная типичная сцена воспроизводит эффектное зрелище, раскинувшееся на фоне надворных построек. Вдали изображён деревенский пейзаж, представленный несколькими пятнами жидких берёзок и небольшой полоской неба. Компоновка фигур в картине представляет следующую группировку: с левой стороны картины, на козлах плетёного тарантаса сидит молодой парень — очевидно, жених, за ним какая-то женская фигура устраивает сидение для невесты. На первом плане с левой стороны стоит типичный пожилой черемисин, сдерживающий за поводья лошадей, по его лицу не трудно заметить, что он изрядно выпил, одет он в кафтан, перевязанный, через плечо полотенцем. В центре картины стоят толстая женщина — сваха, с ней рядом невеста, вся в белом одеянии с закрытым лицом, в руках она держит икону. За этими двумя центральными фигурами стоят музыканты, родственники и деревенские зрители. С правой стороны, на первом плане изображена типичная фигура черемиски с ребёнком, как бы собой обрамляющая край картины...»⁹⁵

⁹⁵ П. Дульский. Указ. соч., с. 9-10

ПРИЛОЖЕНИЕ С

По свидетельству чувашского этнографа А. Егорова:

«После моления о дожде дети и молодёжь должны были обливать друг друга водой. При этом обрядом было санкционировано усиленное обливание молодых. Одна из них, заявив, что её уже облили, закрылась в избе. Ребята пожаловались старосте, от которого получили следующее распоряжение: староста им велел настоять на своём, чтобы как-нибудь облить её водой, хоть дверь изломать да войти, вытащить её на волю. Так и сделали. Изломали дверь, вытащили её наружу, и была облита водой. Этого мало. Взяли с неё рубаху, штаны, лапти, бросили в воду, т. е. в пруд, на берегу которого варили кашу для обрядовой трапезы»⁹⁶.

⁹⁶ С. М. Михайлов. Труды по этнографии и истории русского, чувашского и марийского народов. — Чебоксары, 1972.

ПРИЛОЖЕНИЕ D

По словам П. Дульского:

«В Сибири Фешин имел случай несколько раз наблюдать, как били рогатый, скот, который сгонялся в специальные поляны, огороженные пряслами и окружённые оврагами. Убой происходил на открытом месте, скотину загоняли в эти заграды, ловили животное за аркан и потом, привязав верёвку за рога, волокли его несколько рабочих к особому приспособлению, где и происходил процесс оглушения, убоя и выпуска крови. Скот, чувствуя приближающуюся смерть, тоскливо мычал, ревел, волновался и оказывал сопротивление, всё это создавало довольно мрачную картину, ещё усиливающуюся значительным количеством крови, которая своим ярко-красным цветом и рефлексамии придавала всей сцене потрясающий характер»⁹⁷.

⁹⁷ П. Дульский. Указ. соч., с. 21

ПРИЛОЖЕНИЕ Е

Из воспоминаний Вари Адоратской (с соблюдением стиля речи):

«...В то время Фешин задумал написать стол, покрытый белой скатертью, а около стола девочку в одной рубашке, которая только что встала с постели и кормит с ложки куклу. ...Тётя предложила, чтобы Николай Иванович написал меня. Мне было тогда 9 лет, я была довольно застенчива и дика. Когда тетя Надя сказала мне, что я должна буду позировать в одной рубашке, я категорически отказалась и сказала, что куклу я никогда не кормлю с ложки, потому что: «она ведь есть не может». Помирились на том, что я надену белое батистовое платье, а кукла будет лежать рядом со мной. Переговоры эти происходили, конечно, без Николая Ивановича.

Сперва он посадил меня в плетёное кресло около стола, но потом решил посадить на стол. Мне это очень не нравилось, потому что было очень неудобно и даже больно сидеть, постоянно немели ноги. Но спорить с Н. И. было невозможно и приходилось покоряться. Сперва на мне был надет широкий пояс с синими, жёлтыми и красными пятнами. Но Н. И. это не понравилось, и он нашёл кусок матовой шёлковой материи более блёклых тонов и переделал то, что было написано сначала. То же самое он сделал с платьем куклы-японки, которая лежала рядом со мной. На ней было яркое платье с красными, жёлтыми и синими цветами. По желанию Н. И. на неё надели другое — голубоватое, и он переделал его на картине.

Помню, что когда я начала позировать, он сперва нарисовал на холсте всё углём, затем стал писать лицо, а всё остальное только наметил. Затем, всё время, продолжая работать над лицом, постепенно закончил всю картину. Натюрморт он иногда писал без меня. Когда он писал, то пользовался большой палитрой (имеется в виду размер — С. В.) у него было много кистей. Положит мазок и отбежит, чтобы посмотреть издали, потом опять возьмёт краску на кисть и снова бежит к холсту, движения у него были порывистые, работал он с большим темпераментом и увлечением.

*На сеансы я ходила три раза в неделю, и продолжалось это больше месяца...».*⁹⁸

*«Моему отцу В. В. Адоратскому нравилась живопись Фешина, он ставил его ничуть не ниже В. Серова, но не одобрял того, что очень часто Фешин изображал свои модели в несколько надуманных позах»*⁹⁹.

⁹⁸ Архив МИИ РТ., ф.-4, оп. 1, д. 2/16-68/4

⁹⁹ Там же

ПРИЛОЖЕНИЕ F

«Я придерживаюсь ограниченной палитры, — писал Фешин. — Фабрика в последнее время выпускает большое количество ненужных красок, вроде «неаполитанской», которая напоминает цвет тела и соблазняет своей видимой доступностью.

Перечислю краски палитры, подобранные путём продолжительного личного опыта:

Белая (цинковая).

Жёлтые (кадмий, охра).

Красная (краплак красный).

Синяя (ультрамарин).

Чёрная (слоновая кость).

Большое присутствие масла в красках, безусловно, вредно, так как оно губит и разлагает краски, Лучшие всего удалять его по возможности во время работы, а остальное впитает в себя клеевой (казеиновый — С. В.) грунт.

Разжижать краски маслом или керосином — сплошное преступление»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Николай Иванович Фешин. Указ. соч.

Список выявленных произведений живописи Николая Фешина до
1923 года

1890-е гг.

1. Беспризорник. х. м.
2. Натурщик. х. м.
3. Портрет отца. х. м.

1900

4. Искушение. х. м.

1903

5. Выход из катакомб после моления. х. м.
6. Лес. Этюд. х. м.
7. Алёша Теплов. х. м.

1904

8. Выход с фабрики. х. м.
9. Портрет Г. А. Слобожанинова. х. м.
10. Этюд. х. м.

1905

11. Портрет Н. К. Евлампиева. х. м.

1906

12. Расстрел. Эскиз. х. м.
13. Портрет И. С. Теплова. х. м.
14. Портрет М. Т. Тепловой. х. м.

1907

15. Женский портрет. х. м.

1908

16. Черемисская свадьба. Эскиз. х. м.
17. Черемисская свадьба. Эскиз. х. м.
18. Барабанщик. х. м.

19. Сваха. х. м.
20. Портрет чувашского мальчика. х. м.
21. Портрет неизвестной (Дама в лиловом). х. м.

1909

22. Портрет С. О. Овсянникова. х. м.
23. Капустница. х. м.
24. Капустница. Этюд. х. м.
25. Портрет К. М. Лепилова. х. м.
26. Портрет П. Бессонова. х. м.
27. Молебн. Эскиз. х. м.
28. Портрет мужчины. х. м.
29. Осень. х. м.
30. Женская головка. Этюд. х. м.
31. Непрошенный гость. х. м.
32. В наём. х. м.
33. Чувашские девушки. х. м.

1910

34. Портрет девочки. х. м.
35. Девочка в розовом платке. х. м.
36. Деревня. х. м.
37. Портрет П. А. Радимова. х. м.
38. Купальщица. х. м.
39. Портрет С. М. Адоратской. х. м.
40. Женская головка. х. м.
41. Портрет студентки Маши Быстровой. х. м.

1911

42. Неудачная шутка. х. м.

1911-1914

43. Обливание. х. м.
44. Эскиз к картине «Обливание». х. м.
45. Этюд к картине «Обливание» х. на карт. м.
46. Баба в красной платке. х. м.
47. Головка мальчика. х. м.
48. Мальчик с ведром. х. м.
49. Мальчик с голым животом. х. м.
50. Мальчик со спины. х. на карт. м.
51. Баба с коромыслом. х. м.
52. Дрожащая девочка. х. м.

1912

53. Головка девочки. Этюд. х. м.
54. Катенька. х. м.
55. Портрет М. Г. Медведевой. х. м.
56. Портрет художника Г. А. Медведева. х. м.
57. Ярмарка. Эскиз. х. м.
58. За самоваром. х. м.
59. Портрет В. С. Щербакова. х. м.
60. Натурщица. х. м.
61. Портрет Вари Адоратской. х. м.
62. В бондарной мастерской. х. м.
63. Портрет М. В. Евлампиевой. х. м.
64. Золотые волосы. х. м.
65. Нью. Этюд. х. м.
66. Портрет Миши Бардукова. х. м.

1915

67. Женщина с зеркалом. х. м.

- 68. Портрет Н. М. Сапожниковой. х. м.
- 69. Портрет Н. М. Сапожниковой. Этюд. х. м.
- 70. Портрет жены архитектора Сидорченко. х. м.

1916

- 71. Портрет В. С. Богатырёва. х. м.
- 72. Портрет молодой женщины. х. м.
- 73. Портрет Е. Ф. Ошустович. х. м.
- 74. Портрет Н. М. Сапожниковой. х. м.
- 75. Портрет Н. М. Сапожниковой (у рояля). х. м.
- 76. Портрет П. В. Фешиной. х. м.
- 77. Портрет В. Г. Тихова. х. м.

1917

- 78. Зима. Пейзаж. х. м.
- 79. Зимний пейзаж. х. м.
- 80. Зимний пейзаж. х. м.
- 81. Портрет дочери Ии. х. м.
- 82. Портрет девочки. Этюд. х. м.
- 83. Портрет Е. М. Конуриной. х. м.
- 84. Портрет Т. А. Поповой. х. м.

1918

- 85. Портрет В. И. Ленина. х. м.
- 86. Портрет Карла Маркса. х. м.
- 87. Портрет отца. х. м.
- 88. Портрет Т. А. Поповой. х. м.

1919

- 89. Бойня. х. м.
- 90. Портрет дочери Ии. х. м.

1910-е

91. Дворик. х. м.
92. Зимний пейзаж с плетнём. х. м.
93. Ночной пейзаж. х. м.
94. Оттепель. х. м.
95. Распутица. х. м.
96. Сельский пейзаж. х. м.
97. Этюд с избами и церковью. х. на карт. м.
98. Голова девочки. х. м.
99. Женский портрет. х. м.
100. Натурщица. х. м.
101. Натюрморт. х. м.
102. Осенний пейзаж. х. м.
103. Портрет девушки. х. к. м.
104. Портрет жены. х. м.
105. Сельский пейзаж. Этюд. х. м.
106. Чувашская женщина. х. м.
107. Хоровод. х. м.
108. Этюд. х. м.

1920

109. Автопортрет. х. м.
110. Портрет Е. П. Алексеевой. х. м.
111. Портрет Е. П. Алексеевой. х. м.
112. Портрет Бетховена.
113. Кухня. х. м.
114. Портрет А. В. Луначарского. х. м.
115. Натюрморт. х. м.
116. Мещанская комната. Эскиз декорации. б. на к. м.

117. Голубой будуар. Эскиз декорации.

118. Желтая комната. Эскиз декорации.

1921

119. Голод. Эскиз. х. м.

120. Портрет А. Н. Тришевского.

121. Портрет К. П. Щербаковой. х. м.

122. Портрет композитора Н. Д. Кашкина. х. м.

1923

123. Восстание в тылу Колчака. Эскиз. х. м.

124. Восстание в тылу Колчака. Эскиз. х. м.

125. Портрет Н. Н. Кротовой. х. м.

126. Внутренний вид избы. Эскиз декорации.

1920-е

127. В кузнице. Этюд. х. м.

128. Зимний пейзаж. х. на фанере м.

129. Зимний пейзаж. Васильево. х. м.

130. Натурщица. к. темп.

131. Портрет Д. И. Дубяго. х. м.

132. Портрет композитора Римского-Корсакова. х. м.

133. Портрет Николо Паганини. х. клеевая краска

134. Портрет Бетховена. х. клеевая краска

135. Портрет М. И. Глинки. х. клеевая краска

136. Портрет Ф. Листа. х. клеевая краска

137. Портрет Рубинштейна. х. клеевая краска

138. Дама в чёрном. к. темпера

139. Женский портрет. к. м.

140. Ранняя весна. х. м.

141. Девушки—черемиски. Этюд, х. на карт., м.

142. Портрет матери, х. м.

Сокращения

ГРМ — Государственный Русский музей

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

Г-МХМ — Горно-марийский художественный музей

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей

КХШ — Казанская художественная школа

МИИ РТ — Музей изобразительных искусств Республики Татарстан

НИМРАХ — Научно-исследовательский музей Российской Академии Художеств

НОХМ — Нижегородский областной художественный музей

СОХМ — Самарский областной художественный музей

х. м. — холст, масло

х. на карт., м. — холст на картоне, масло

ЧГХМ — Чувашский государственный художественный музей

ЦГА ТССР — Центральный Государственный архив Татарской ССР

ЦГИА — Центральный Государственный Исторический архив