

УДК 7.047(4+470) : 75.03(477.75) «18/19»

Бондарчук Н. О.Харківська державна академія
дизайну і мистецтв**ВІДТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙ
РОСІЙСЬКИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ
МАРИНІСТІВ В ЖИВОПИСІ КРИМУ
МЕЖІ ХІХ І ХХ СТ.**

Бондарчук Н. О. Відтворення традицій російських та європейських мариністів в живописі Криму межі ХІХ і ХХ ст. Марина відігравала провідну роль у мистецтві Криму другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Наслідувачі та учні І. К. Айвазовського — Л. Ф. Лагоріо, А. І. Фесслер, Е. Я. Магдесян, О. В. Ганзен, М. О. Алісов, Г. З. Башинджагян, Г. О. Калмиков, О. О. Калмиков, Р. Г. Судковський зробили вагомий внесок у розвиток традиції російського і українського мариністичного живопису. Але, вже у ХХ ст. марина нечасто зустрічається у кримському мистецтві. Школа І. К. Айвазовського, яка орієнтувалася на світові досягнення мистецтва марини стала продовжувачем традиції, що була успадкована від першого мариніста Росії М. Н. Воробйова І. К. Айвазовським, О. П. Боголюбовим, Л. Ф. Лагоріо. Ще у період навчання в Академії мистецтв І. К. Айвазовський не раз відвідував Захід з метою вивчення європейської марини. Особливо митця приваблювали голландці. На молодого мариніста також мав вплив У. Тьорнер, але менший за К. Лорена.

Перший російський мариніст, учитель І. К. Айвазовського, М. Н. Воробйов зобов'язаний своїм мистецтвом багатьом російським художникам, для яких море не стало головною темою у творчості, але займало в неї окреме місце. Росія, як морська держава, розуміла необхідність у таких майстрах, тому традиція зображення водних просторів зародилася у цих землях разом з жанром пейзажу. Першими її провідниками були Ф. Я. Олексіїв, С. Ф. Щедрін, О. А. Іванов.

Ключові слова: традиція, школа, пейзаж, марина, імпровізація, синестезія, патетика, ефекти освітлення, романтизм, реалізм.

Бондарчук Н. А. Воспроизведение традиций российских и европейских маринистов в живописи Крыма рубежа ХІХ и ХХ вв. Марина играла ведущую роль в искусстве Крыма второй половины ХІХ — начала ХХ в. Последователи и ученики И. К. Айвазовского — Л. Ф. Лагоріо, А. И. Фесслер, Э. Я. Магдесян, А. В. Ганзен, М. А. Алисов, Г. З. Башинджагян, Г. О. Калмыков, А. О. Калмыков,

Р. Г. Судковский внесли значительный вклад в развитие традиций российской и украинской маринистической живописи. Но в крымском искусстве ХХ в. марина утрачивает былую популярность. Школа И. К. Айвазовского, которая в ХІХ в. ориентировалась на мировые достижения в жанре марини, продолжает традиции, унаследованные И. К. Айвазовским, А. П. Боголюбовым, Л. Ф. Лагоріо от первого мариниста России М. Н. Воробьева. Еще в период обучения в Академии художеств И. К. Айвазовский не раз навещал Запад с целью изучения европейской марини. Особенно художника привлекали голландцы. На молодого живописца также оказал влияние У. Тернер, но в меньшей степени, чем К. Лорен.

Первый российский маринист, учитель И. К. Айвазовского, М. Н. Воробьев обязан своим искусством многим русским художникам, для которых море не было главной темой творчества, но заняло в нем отдельное место. Россия, как морская держава, понимала необходимость в таких мастерах, поэтому традиция изображения водных пространств зародилась на этих землях вместе с жанром пейзажа. Первыми ее проводниками стали Ф. Я. Алексеев, С. Ф. Щедрин, А. А. Иванов.

Ключевые слова: традиция, школа, пейзаж, марина, импровизация, синестезия, патетика, эффекты освещения, романтизм, реализм.

Bondarchuk N. Reflection of traditions of the Russian and European painters of sea-scapes in painting of Crimea of border ХІХ and ХХ centuries. Painting of sea-scapes had a leading role in the art of Crimea of the second half of the ХІХ — beginning of the ХХ century. L. F. Lagorio, A. I. Fessler, E. Y. Magdesyan, A. V. Ganzen, M. A. Alisov, G. Z. Bashindzhagyan, G. O. Kalmukov, A. O. Kalmukov, R. G. Sudkovskiy were followers and students of I. K. Ayvazovskiy. They did a considerable contribution to development of Russian and Ukrainian traditions of painting sea-scapes. But painting sea-scapes loses former popularity in the Crimean art of the ХХ century. I. K. Ayvazovskiy's workshop was oriented on world achievements of sea-scape genre of the ХІХ century. This workshop becomes the continuer of the tradition, which goes from the first Russian painter of sea-scapes — M. N. Vorobyov to I. K. Ayvazovskiy, A. P. Bogolyubov, L. F. Lagorio. During studying in Academy of Arts, I. K. Ayvazovskiy not once visited the West to study European sea-scapes painting. Sea-scapes painting of the Dutch artists attracted I. K. Ayvazovskiy's attention most of all. W. Turner also had influence on young I. K. Ayvazovskiy, but less than K. Loren. M. N. Vorobyov was the first Russian painter of sea-scapes and the teacher of I. K. Ayvazovskiy. M. N. Vorobyov is obliged his art to many domestic artists, for which a sea did not become the main theme of creation, but took the separate place in it. Tradition of image of water spaces was engendered in Russia together with a genre of landscape, because Russia, as a sea state, understood a necessity of such masters. F. Y. Alekseev, S. F. Shedrin, A. A. Ivanov became the first explorers of this tradition.

Keywords: tradition, workshop (school), landscape, sea-scape, improvisation, synesthesia, pathetics, effects of illumination, romanticism, realism.

Постановка проблеми. Розвиток кримської мари́ни кінця XIX — початку XX ст. обумовлений синтезом російської та європейської шкіл мариністичного живопису. Учні І. К. Айвазовського створюють професійні твори морської тематики. Серед них є спадкоємці та носії традицій українського малярства — Р. Г. Судковський, М. О. Алісов, А. І. Куїнджі. Але перша і єдина до сьогодні в Росії та Україні школа мариністичного живопису не дала імпульсу для продовження традиції кримської мари́ни у XX ст.

Назріла необхідність у виявленні мистецьких взаємозв'язків, впливів, аналізі творів, процесів і явищ, що відіграли певну роль у продовженні традицій російських та європейських мариністів в живописі Криму межі XIX і XX ст.

Аналіз досліджень і публікацій показав, що тема відтворення традицій російських та європейських мариністів в живописі Криму межі XIX і XX ст. достатньо ще не висвітлена. Перший дослідник життя і творчості І. К. Айвазовського М. С. Барсамов у своїх працях порушує питання формування традиції кримської мари́ни, надаючи головні напрямки і орієнтири для подальших наукових розвідок. Його напрацювання важливі для розуміння загальної мистецької атмосфери тих часів, художніх процесів, що відбувалися у Криму середини XIX — поч. XX ст., місця і ролі феодосійської школи мариністичного живопису у культурному розвитку регіону.

Свіжий погляд, спрямований на розуміння та вивчення методів роботи І. К. Айвазовського і А. І. Куїнджі у межах філософської парадигми їх часу мають аналітичні статті наукових співробітників Державного російського музею Г. Н. Голдовського та І. М. Шувалової.

Важливою є монографія Л. М. Магдесяна та Б. А. Зурабова, яка містить біографічні відомості і факти з життя і творчості Е. Я. Магдесяна.

Але існуючі до сьогодні дослідження не дають цілісного уявлення про витоки формування традиції кримської мари́ни в основу якої було покладено усе багаття перехрестя творчих шляхів, мистецьких знахідок і залучань між європейським, російськими і українськими мистцями.

Мета дослідження полягає у виявленні витоків традиції кримської мари́ни шляхом з'ясування багаття взаємозв'язків та взаємовпливів між західноєвропейськими, російськими, українськими мариністами і майстрами пейзажу, а також тими художниками, що уводили у свої картини фрагменти водних просторів.

Стаття виконана за планом НДС ХДАДМ № 0111u003935 «Сакральне мистецтво Сходу та Заходу: художні та культурно-філософські аспекти традицій, інтеграції та сучасного розвитку».

Виклад основного матеріалу дослідження. У другій половині XIX — першій третині XX ст. у Криму виокремлюється група послідовників

І. К. Айвазовського — А. І. Феслер, Л. Ф. Лагоріо, Е. Я. Магдесян, О. В. Ганзен, М. О. Алісов, О. О. Калмиков, Г. О. Калмиков. Поблизу Одеси, у місті Очаків, мешкає та працює Р. Г. Судковський. За своїм творчим кредо він був близький до групи феодосійських мариністів другої половини XIX — початку XX ст. Ця близькість обумовлена зовнішній подібністю рідних Р. Г. Судковському очаківських берегів до ландшафтів східно-кримської місцевості. М. С. Барсамов визначив їх загальні риси: «Низкие, едва приподнятые над поверхностью моря холмистые пустынные берега не задерживают нашего внимания. Их линии просты, однообразны. В таких местах просторы и высокий купол неба встают перед нами во всей своей грандиозности и необъятности [6: 190]. Ще одна традиційна риса, яка об'єднала Р. Г. Судковського з І. К. Айвазовським, А. І. Феслером, Е. Я. Магдесяном — це любов до батьківського краю, який став провідною темою їхньої творчості.

Мистецтво кримчан, як і Р. Г. Судковського здійснювалось невід'ємно від загального розвитку пейзажного живопису XIX ст., з його орієнтацією на реалізм, який пробуджував інтерес митців до національного пейзажу, зображення рідної місцевості. Кримські живописці, як і інші митці їх часу все більше надають уваги «простой красоте обыденного природного мотива, <...> нередко достигнувшего глубины философского обобщения» [34: 2].

Цілоком закономірно, що для розвитку мариністичного живопису необхідне постійне вивчення об'єкта зображення — моря. А іншою, не менш важливою умовою, є наявність гідного прикладу — вчителя. У XIX — на початку XX ст. саме Феодосія має усі передумови, щоб стати центром мариністичного живопису. У цей час в російському мистецтві спостерігається неабиякий інтерес до мари́ни, виокремлюється група художників, які плідно працюють над цією темою. Свого апогею мариністичний живопис досягає у творчості І. К. Айвазовського, який у Феодосії виховує плеяду послідовників. Ще у період навчання в Академії мистецтв І. К. Айвазовський не раз відвідував Захід з метою вивчення європейської мари́ни.

Завдяки харизмі та особистому прикладу Іван Костянтинович зміг створити єдину в історії образотворчого мистецтва школу мариністичного живопису заклавши в своїх учнях кращі європейські традиції цього жанру. Тому не дивно, що для його учнів море стало головною темою творчості. А. І. Феслер, Л. Ф. Лагоріо, Е. Я. Магдесян, О. В. Ганзен, М. О. Алісов, брати Олександр та Георгій Калмикови у різні часи навчалися образотворчості в феодосійській майстерні І. К. Айвазовського. Відомо, що у 1856 р. уславлений мариніст започаткував художню школу, яка була підпорядкована Академії мистецтв.

А. І. Феслер і Л. Ф. Лагоріо відносяться до старшого покоління учнів Айвазовського. Але, якщо А. І. Феслер успадковує традицію зображення

морської стихії від І. К. Айвазовського, то Л. Ф. Лагоріо окрім цього також є безпосереднім наслідувачем європейської традиції. Головна різниця між Феслером і Лагоріо в тому, що А. І. Феслер, за виключенням епізодичних візитів до МУЖВЗ, все своє творче життя провів в майстерні вчителя, ввібравши європейську художню традицію через посередництво великого мариніста. Тоді як Л. Ф. Лагоріо, отримавши первісні навички образотворчості в майстерні І. К. Айвазовського, продовжує навчання, як і його вчитель, в пейзажному класі М. Н. Воробйова та батальній майстерні О. І. Зауервейда. А після цього має пенсіонерство у Європі, де безпосередньо знайомиться зі світовими досягненнями мистецтва марини. В Італії Л. Ф. Лагоріо слідує заповітам С. Ф. Щедрина, як колись їм слідував І. К. Айвазовський. Особливо це помітно у підході Лагоріо до живопису і композиційній будові деяких з його творів. Л. Ф. Лагоріо багато подорожує Росією, на противагу А. І. Феслеру, який навіть рідко покидав Феодосію. Дослідник творчості кримських мариністів М. С. Барсамов вказує на близькість мистецтва Л. Ф. Лагоріо до живопису О. П. Боголюбова, який також навчався в майстерні М. Н. Воробйова, але пізніше, і на якого І. К. Айвазовський мав великий вплив. Але в мистецтві Боголюбова більше європейського коріння. Не знайдено достовірних свідочств про факт близьких стосунків Лагоріо з європейськими митцями того часу. Тоді як О. П. Боголюбов працює під керівництвом Т. Кутюра та Е. Ізабе у їх паризьких майстернях. М. С. Барсамов пише: «Здесь он вошел в круг выдающихся французских мастеров середины XIX века и, что особенно важно для понимания его развития, общался с самыми передовыми пейзажистами того времени — с мастерами Барбизонской школы — Коро, Добиньи, Руссо и Тройоном» [6: 79]. Пізніше митець переїздить до Дюссельдорфу, де працює під керівництвом А. Ахенбаха. Академік А. Г. Горавський вказує на близькість деяких привезених Боголюбовим робіт до ахенбахівських. Крім цього в Європі О. П. Боголюбов переживає вплив О. Калама та користується парадимами О. А. Іванова, стосовно роботи з природи. Про європейське коріння творчості О. П. Боголюбова писав І. М. Крамської, що «огромная хорошо усвоенная им европейская техника и некоторое сочинительство пейзажа <...> было положительно прекрасно, особенно для нас, тогда еще мало знакомых с современными европейскими мастерами» [6: 80].

Л. Ф. Лагоріо як і О. П. Боголюбов присвятив своє творче життя зображенню морських видів, але разом з тим, майстри розробляли і інші сюжети у пейзажі. Саме у зображенні лісних полян біля струмка, тонко написаних груп дерев у джерела на березі моря, в відтворенні вологої прохолоди лісної гушавини М. С. Барсамов бачив близькість художників. Але на відміну від О. П. Боголюбова, Л. Ф. Лагоріо виявився менш творчо комунікабельний. У росій-

ському мистецтві марини XIX ст. ці імена стоять поруч. Працюючи в один і той час, вони добре впливали один на одного, не перехреснюючись у своїх творчих манерах.

Уродженець Феодосії Л. Ф. Лагоріо, який з 1870-х років активно пише краєвиди Криму, любив передавати різні стани морського узбережжя. Велике значення художник надавав освітленню, його марини поєднують безпосередність етюду з природи зі штучністю кольорових ефектів у традиції романтичного академічного живопису І. К. Айвазовського. Традиційний для романтизму мотив гірської гряди та скалистої місцевості став одним з улюблених для Лагоріо, що пояснює його любов і до видів Кавказу.

У роки навчання в Санкт-Петербурзькій академії мистецтв Л. Ф. Лагоріо пройшов той же шлях, що і І. К. Айвазовський. Влітку плавав на тому самому воєнному фрегаті «Грозный» для ознайомлення з роботою корабля; «писал картины в Старой Ладоге, где за десять лет до этого работал Айвазовский» [2: 49]. Але для Л. Ф. Лагоріо малюнок і опрацювання форми стали важливішими за кольорове вирішення полотна. На відміну від І. К. Айвазовського, він вводив у свої пейзажі зображення рибалок під час їх повсякденної праці. Митця більше приваблює образ моря при штилі, або наближених до нього станах. Роботи кримської серії часто монохромні. І це є загальною рисою для творчості представників «кіммерійського пейзажу». Прийоми колористичного рішення Л. Ф. Лагоріо успадкував від свого вчителя І. К. Айвазовського.

Творчий розвиток художників, які вийшли з майстерні І. К. Айвазовського, відбувався у рамках живописної традиції марини, у джерел якої стояли голландці XVII ст. і на мистецтві яких був добре обізнаний Іван Костянтинович та його попередники — М. Н. Воробйов, М. М. Іванов, Ф. М. Матвєєв, С. Ф. Щедрін, Ф. Я. Олексіїв і сучасники — О. П. Боголюбов, О. К. Беггров, Л. Ф. Лагоріо.

Маринами голландців прикрашав свої палаци ще Петро I, саме він завів їх живопис до Росії, особливо виокремлюючи Адамо Сило і Людольфа Бакгейзена. Відчуваючи необхідність у ствердженні «России на Балтике, Приазовье и Причерноморье в XVIII веке» Петро I заохочує російських живописців до жанру марини. М. С. Барсамов пише «На юг был послан вернувшийся из заграничной командировки воспитанник Академии художеств М. М. Иванов (1748–1823) <...> дважды побывал в Крыму, где зарисовал многие исторические места и памятники старины. На его акварельных картинах часто появлялось изображение моря» [6: 6].

Перші марини та морські баталії в історії російського живопису написані учнем М. М. Іванова та вчителем І. К. Айвазовського М. Н. Воробйовим. Але і до М. Н. Воробйова і разом з ним працювали митці, які також «любили вводить в свои картины большие водные пространства» [6: 7]. Серед них

О. О. Орловський, С. Ф. Щедрін, Ф. Я. Олексіїв, Ф. М. Матвеев. Але ніхто з них не зробив море провідною темою своєї творчості.

З 1815 р. і протягом сорока років керівником пейзажної майстерні Санкт-Петербурзької академії мистецтв був професор М. Н. Воробйов. Серед його учнів, окрім самого І. К. Айвазовського — інший феодосієць, вихованець свого славетного земляка — Л. Ф. Лагоріо. Таким чином, Л. Ф. Лагоріо сприйняв науку обох майстрів, які стояли біля джерел формування традиції російської марини та працював свій особистий метод роботи.

З усіх учнів Айвазовського в найбільшій мірі успадкував манеру вчителя феодосійський пейзажист XIX ст. — А. І. Феслер. Але, на відміну від уславленого мариніста, Феслер звертався до більш буденних мотивів. Епізодичне навчання художника у МУЖВЗ протягом п'яти років (1860—1865) збагатило його мистецький досвід, але в корні не змінило творчого спрямування майстра з його орієнтацією на поетико-романтичне сприйняття краєвиду, властиве багатьом полотнам Айвазовського. В свою чергу, мистецтво А. І. Феслера, у деякій мірі, мало вплив на еволюцію творчості Ф. О. Васильєва, який писав Ялту з того ж місця, що і він. М. С. Барсамов зазначає: «Не только в композиционном построении картин Васильева и Фесслера, но и в их колорите, даже в отдельных деталях (в том, как повисло розовое облачко на горе) есть много общего» [2: 59]. Пізніше з цього місця писали Ялту і інші митці, які працювали у Криму.

Вплив Айвазовського на Феслера був і в тому, що А. І. Феслер, як і його вчитель, міг написати декілька картин з одного нарису, зробленого за багато років до того. Так були створені пейзажі «Сімеїз» (1859), «Морський берег. Сімеїз» (1884, НКГА, рис. 6).

М. С. Барсамов проводить паралель між тими процесами, які відбувалися в російському і українському живописі 70-х рр. XIX ст. з наочними змінами у творчості А. І. Феслера і І. К. Айвазовського. Від тоді їх мистецтво, як і Л. Ф. Лагоріо, підпорядковувалося прогресивному руху передвижництва. Що стає особливо помітно в реалістичній картині Айвазовського «Чорне море» (1881, ДТГ, рис. 2). Дослідник зазначає, завдяки цим змінам А. І. Феслер «научился видеть красивое не только в эффектных красках и исключительных ситуациях. Он почувствовал подлинную красоту природы даже в самом будничном ее состоянии» [2: 60]. Одна з останніх робіт майстра, за яку він отримав бронзову медаль на Одеській художній виставці 1884 р., «Морський берег. Сімеїз» (1884, НКГА, рис. 6) написана з урахуванням нових віянь. В картині митець звертається до буденного мотиву, орієнтуючись на реалістичні досягнення свого часу.

Мистецтво А. І. Феслера не мало яскраво виразних індивідуальних рис, але художник тонко відчував характер кримської природи. Про що свід-

чать його твори «Феодосія» (1866, НКГА, рис. 5), «Ялта» (1869, НКГА, рис. 4), «Морський берег. Сімеїз» (1884, НКГА, рис. 6). М. С. Барсамов вважає, що старші учні І. К. Айвазовського, А. І. Феслер і Л. Ф. Лагоріо, близькі за ступенем творчого обдарування, але в силу обставин опинилися на різних східцях визнання. Мистецтво А. І. Феслера і Л. Ф. Лагоріо живилось традиціями художників сорокових, п'ятдесятих років XIX ст.

Молодше покоління учнів і прямих послідовників І. К. Айвазовського представлено іменами Е. Я. Магдєсяна, М. О. Алісова, О. О. Калмикова, Г. О. Калмикова, О. В. Ганзена. Кожен з них взяв від учителя щось для себе, утворивши свій особистий образ Чорного моря. Так двоюрідний племінник Айвазовського, Е. Я. Магдєсян, завжди був вірний природі, намагаючись якнайточніше передати матеріальність водної маси. На відміну від свого вчителя, він багато часу приділяв роботі над етюдами. Його море має свинцевий відтінок. Причина тому у відмінності підходів Айвазовського і Магдєсяна до техніки лесування. Е. Я. Магдєсян часто зображував передштормові стани, що також вимагало темної гами кольорів. Від того творчий доробок митця має наліт драматизму. Художник зображував море, що хвилюється; тема корабельної аварії знайшла втілення у його полотні «Останній свідок» (кінець 1880-х, рис. 8).

Серед іншого Е. Я. Магдєсян цікавився і життям рибаків, він «часто останавливався в рыбацких поселениях на побережье Крыма, отправлялся с рыбаками на промысел» [23: 69]. Але не дивлячись на це, праці людини на морі художник присвятив невелику кількість своїх робіт. Серед яких «Рибалки» (1902, рис. 10), «Ловля китів у берегів Сибіру» (1900, рис. 9). В Академії мистецтв Е. Я. Магдєсян навчався в майстерні В. Д. Орловського, який часто вводив у свої пейзажі зображення водного простору — річки, озера або моря. Володимир Донатович претендував на перше місце серед російських і українських пейзажистів тих часів. Але сприйняття Е. Я. Магдєсяна ближчі були роботи знайомого з дитинства І. К. Айвазовського та І. А. Куїнджі, які разом з полотнами В. Д. Орловського і О. П. Боголюбова експонувалися у залах Академії. Там поряд з пейзажами видатних вітчизняних художників розміщувалися роботи Клода Верне, представників барбізонської школи, голландські марини XVII ст. По цих прикладах учні Академії, серед яких був і Е. Я. Магдєсян, навчалися техніці живопису, переймали досвід своїх колег та засвоювали західноєвропейську і російську традицію. Але найбільшим авторитетом для Е. Я. Магдєсяна протягом усього життя залишався І. К. Айвазовський, у феодосійській майстерні якого митець працював ще три роки після закінчення навчання в Академії.

Спадкоємець європейської традиції та досвіду свого діда І. К. Айвазовського — О. В. Ганзен мав дипломи Берлінської та Дрезденської академій

витончених мистецтв. Олексій Вільгельмович — один з молодших прижиттєвих послідовників Івана Костянтиновича, який усе життя залишався у владі дитячих вражень від маестрії діда. Але основні роки навчання художника пройшли у тогочасних мистецьких центрах Європи. В Берліні і Мюнхені він навчався у К. Зальбурга, Г. Майєра, В. Брахта, в Парижі — у Е. Робер-Фльора та Ж. Лефевра. Митець бував в Італії, Голландії, Швеції. Маємо цікаві свідчення двоюрідного брата художника та іншого онука Айвазовського, К. К. Арцеулова, який розкриває секрет О. В. Ганзена щодо опанування їм техніки написання морської хвилі. Митець зазначає, що «Ганзен разрабатывая приемы изображения волн, лепил их из глины, отливал из подкрашенного парафина, полировал сапожной щеткой и — осветил, как это делают в театральных макетах, писал как натюрморт [14: 11]. Відомо, що подібний метод використовував М. М. Ге для створення «Тайної вечери» (1863, ДРМ). У цьому вбачається спадкоємність традицій російського мистецтва. Але у кримському живописі марини тих часів такої засіб виявляється новаторським.

Як і І. К. Айвазовський О. В. Ганзен використовував техніку лесування по білому полотну. Відносно картини Айвазовського «Морський берег» (1840, ДТГ, рис. 3) М. С. Барсамов писав, «выполненна в один прийом. Холст покрыт настолько легким, прозрачным и тонким слоем краски, что сквозь него просвечиваются карандашные контуры предварительного рисунка» [2: 10]. Але якщо у І. К. Айвазовського це була спеціально розроблена їм методика передачі прозорості морської хвилі, то О. В. Ганзен працює тонким шаром олійної фарбами, виходячи з досвіду живопису аквареллю.

Від І. Костена О. В. Ганзен успадкував любов до зображення воєнних суден, з конструкцією яких був добре знайомий. У роки війни Олексій Вільгельмович виконував замовлення міністерства по створенню серії батальних марин, оскільки у 1915 р. його призначили художником Морського відомства, як у свій час його діда. Внук був не набагато менш плодотворним, створивши понад 3000 картин.

Найбільш оригінальним та найменш послідовним серед зазначених учнів Айвазовського виявляється М. О. Алісов. Від прямого наслідування маестро його врятувало навчання в майстерні Ю. Ю. Клевера в Петербурзькій академії мистецтв у 1887–1889 рр. Художник майже все життя знаходиться у пошуку. Його манера часто змінюється від академічного романтизму в душі І. К. Айвазовського чи Ю. Ю. Клевера, до інтимного реалізму в душі В. Д. Полєнова, набуває рис етюду, нерішуче спрямовує пензель майстра до імпресіоністичних спроб у першій чверті ХХ ст.

Загалом свою творчість художник будує на засадах реалістичного мистецтва, але для поживлення деяких з пейзажів, надає зображенню ефектного освітлення. Інтерес до ефектів освітлення майстер

наслідує від своїх вчителів — І. К. Айвазовського і Ю. Ю. Клевера. У цьому зв'язку привертають увагу пейзажі М. О. Алісова «Місячна ніч на морі» (1897, НДХМ, рис. 12), «Вечірня рибалка» (1894, пр. вл., рис. 11), «Хмари» (1906, пр. вл., рис. 13), «Буря» (Пр. вл., рис. 16). По особливому м'які і ліричні, витончені у кольоровому і тональному вирішенні марини «Світанок на морі» (1932, пр. вл., рис. 14), «На світанку» (Пр. вл., рис. 15). Обидві картини зі схожим мотивом передають стан і настрої пробудженої природи. У пейзажі «На світанку» створюється враження свічення моря, мов сонце підіймається не з-за горизонту, а з глибини морської. Картини об'єднані нюансним опрацюванням деталей у тоні і кольорі, віртуозною майстерністю художника у володінні фарбою та передачі морської стихії.

Картина М. О. Алісова «Місячна ніч на морі» (1897, НДХМ, рис. 12) за мотивом і композицією нагадує кращі морські пейзажі Р. Г. Судковського «Прозора вода» (1879–1885, КНМРМ, рис. 23), «На березі моря» (1882, ІОХМ, рис. 22) та А. І. Куїнджі «Ладозьке озеро» (1871, ДРМ). М. О. Алісов також як Куїнджі і Судковський працює над відтворенням стану штилю у природі. Слідом за ними, хоча і не сміливо, намагається опанувати техніку передачі прозорості морської води. Художник показує як місяць кидає відблиски на море, просвічуючи золотий пісок крізь воду. Створюється враження впливу творчих принципів Р. Г. Судковського на М. О. Алісова. Митці обирають схожі мотиви. На їх полотнах морське узбережжя займає, приблизно, чверть від усього зображення. Обидва надають перевагу низькій лінії горизонту.

Особлива ритмічність спостерігається в картині М. О. Алісова «Морський пейзаж» (Пр. вл., рис. 17). Її утворюють малюнок скель, вітрильник, хвиль і чайки. Вітрильник на дальньому плані замикає діагональну лінію, яку розпочинає перша скеля на передньому. Відразу за нею художник розташовує зображення другої скелі меншого розміру, за якою над хвилею вбачається темний силует чайки. Задля більшої ритмічності митець уводить у зображення три великі хвилі, кожна з яких мов дублює найближчу до себе скелю. Лінія трьох хвиль вплітається в діагональ утворену скелями, чайкою і парусником. Таким чином, картина «Морський пейзаж» побудована на ритмічній взаємодії предметів, в основу малюнка яких покладена форма трикутника. Ця риса стане однією з характерних для менш вдалих картин художника, в яких малюнок гостроконечних вітрильників, подекуди скель і навіть хвиль та серповидних під тяжкістю вітру дерев, матиме вигляд трикутника. Але лінія хвилі в більшості робіт майстра все ж такі нагадує півкруг.

Для робіт другого ряду ще однією рисою є зображення темної групи каміння на фоні моря або неба. При цьому тло коло каміння майстер опрацьовує недостатньо, що лишає цього фрагменту зобра-

ження відчуття повітря, простору між майже силуетним камінням та заднім планом.

У написаній М. О. Алісовим тонким шаром фарби та не позбавленій виразних кольорових ефектів картині «Алупка» (1880-ті, пр. вл., рис. 18) вбачаються прикмети салонного мистецтва. А прозори шари рожевих та бузкових лесувань стануть одним з улюблених прийомів О. В. Ганзена вже у ХХ ст. («Морський прибій» (I чверть ХХ ст., пр. вл., рис. 19), «В гавані» (1910-ті, пр. вл., рис. 20).

Схожі мотиви єднають картини «Човник» (пр., вл.) М. О. Алісова і «Берег річки. Човен» (1881, ПДІАХМЗ, рис. 21) Р. Г. Судковського. Також «Човник» Алісова спрямовує глядачів до ставів В. Д. Поленова. Загалом в полотнах ялтинського майстра яскраво відчувається поєднання кращих традицій українського пейзажного живопису з традицією кримської марини.

Про живопис Григорія Калмикова можливо судити по репродукціях російських і зарубіжних до революційних видавництв. Адже велика кількість робіт братів Калмикових згинула під час Другої світової війни. Морські пейзажі Олександра Одисейовича виконані в дусі І. К. Айвазовського. Протягом усього життя майстер намагається дотримуватися манери свого вчителя, що лишає його твори елементу оригінальності.

Картини Григорія Одисейовича не часто є безлюдними. У більшості своїх пейзажів майстер розташовує групу людей на березі моря. У роботах кримської серії спостерігається декілька улюблених автором сюжетів. Це купальниці у берега моря, рибалки, як правило, коло човна, у різні часи доби під час праці або відпочинку, люди біля вогнища. Часто зустрічається зображення татарської саклі вночі, де обов'язково світиться вікно. Характерна ознака творчості художника — любов до самотнього джерела світла, що є композиційним центром у картині. Як правило, це вогнище або вікно. У сполученні з відблисками місяця деякі з картин здаються казковими і це притаманно романтичному мистецтву та «кіммерійському пейзажу».

Живопис Г. О. Калмикова має історичну цінність, бо надає уявлення про тогочасний геологічний склад гірського ландшафту до землетрусу 1927 року («Крим. Судак. Маєток Є. І. В. Государя». Не збереглась, рис. 25), про давно зруйновані забуті архітектурні споруди («Керченський маяк». Не збереглась, рис. 24). Завдяки мистецтву Григорія Одисейовича маємо уявлення про вигляд кримських міст кінця ХІХ століття, образ життя їх мешканців. Любов до відтворення видів Східного та Південно-Східного Криму обумовлена місцем народження майстра.

Наприкінці століття, початку нового, Л. Ф. Лагоріо, О. В. Ганзен, М. О. Алісов, Г. О. Калмиков більше уваги звертають на пленерний пошук. В окремих роботах спостерігається переосмислення сучасних європейських віань та опрацювання

досвіду імпресіонізму і модерну. Але такі пошуки не стали для зазначених митців визначальними, бо за характером свого мистецтва художники залишились у межах класичної школи живопису у традиції ХІХ століття. Чого не можна сказати про М. П. Латрі — одного з молодших онуків І. К. Айвазовського та його і А. І. Куїнджі учня, мистецтво якого належить вже новому часу з його формацією.

Безсумнівно, що на творчість послідовних учнів І. К. Айвазовського найбільший вплив учинив їх вчитель, в майстерні якого вони розпочали знайомство з мистецтвом марини, як наприклад Л. Ф. Лагоріо, О. В. Ганзен, брати Олександр і Григорій Калмикови. Творчість А. І. Феслера взагалі була нерозривно пов'язана з цією майстернею, а Е. Я. Магдесян і М. О. Алісов удосконалювали тут своє мистецтво у передачі морської стихії.

Таким чином, характерними ознаками живопису прямих послідовників та продовжувачів І. К. Айвазовського є перш за все романтизація образу моря в дусі їх вчителя. Характерно те, що краєвид Східного Криму краще вдавався пензлю цих майстрів, ніж екзотика яскравих кольорів природи Південного берегу. Вони наслідували сюжети, мотиви, композиційну будову, техніку живопису Айвазовського, але більшість з них, за виключенням О. В. Ганзена та Калмикових, брати вчилися ще й в майстерні А. І. Куїнджі, не працювали складним методом імпровізації, яким користувався І. К. Айвазовський при створенні своїх полотен.

Суть методу полягає у тому, щоб будувати та писати картини не за етюдами, зробленими з натури, а за уявою. Так писав «Останній день Помпеї» (1830–1833, ДРМ) К. П. Брюллов. Для себе І. Айвазовський не бачив іншого шляху. Він був переконаний, що «в області морської живописи, где все связано с изображением непрерывно меняющихся состояний, писать по памяти, как он почти всегда делал, — это единственно возможный способ приблизиться к действительности [5: 110]. М. С. Барсамов вважав, що «избранный им (Айвазовским — Н.Б.) метод работы полностью отвечал характеру его дарования, его натуре» [5: 110]. І Айвазовський і Куїнджі наполягали на ретельному вивченні природи засобами етюдів, але писати по них картини А. І. Куїнджі забороняв своїм учням, а І. К. Айвазовський навпаки наполягав на тому, вважаючи метод імпровізації плідним тільки при добре розвинутому уявленні та пам'яті. Цей метод, як визначав ще сам Іван Костянтинович, підходив не всім, тому пропонував своїм учням писати етюди і створювати по них свої картини за старим класичним академічним методом.

Імпровізація у мистецтві, особливо у поезії, музиці, літературі, взагалі була в моді майже сто років, ще з часів О. С. Пушкіна і до 1920-х рр. Але цей метод, у більшості випадків, використовували для створення невеликих творів. І. К. Айвазовський став одним з перших живописців, який користував-

ся методом імпровізації при написанні творів великих розмірів.

Своїми наставниками І. К. Айвазовський «всегда считал выдающихся голландских маринистов XVII–XIX вв. Бакхейзена, Бавера, Дубельса, Схотеля» [2: 12]. Ще за років студентства на емоційну натуру митця мали вплив романтичні постановки петербурзьких театрів, що були розповсюджені у 30-х рр. XIX ст. Картина «Похмура ніч з кораблем у вогні на морі» написана Айвазовським під враженням від перегляду спектаклю «Буря». На рукопису цієї п'єси знайдені помітки режисера О. О. Шаховського наступного змісту: «Театр представлял корабль в море, ночь, глухой грохот, дождь, треск, свист... удар грома, молния разбивает мачту; корабль, извергая пламя, погружается в волны» [2: 8–9]. М. С. Барсамов зазначає, що такий «сюжет, полный трагических ситуаций, со сложным освещением был вполне в духе театральных постановок того времени» [2: 9]. Подібне спостерігаємо і на ранньому етапі творчості І. К. Айвазовського. Схожі тенденції були в ті часи і на виставах балету, в яких «широко использовались всевозможные феерические эффекты с полетами на сцене и другими трюками, превращающие театральные постановки в волшебные-романтические зрелища» [2: 9].

У 1830-х рр. в повітрі літав дух романтизму. Одним з яскравих його втілень стала картина К. П. Брюллова «Останній день Помпеї» (1830–1833, ДРМ), яку митець привіз до Петербургу з Італії. Цей витвір мав вагомий вплив на всю наступну творчість І. К. Айвазовського, а головне, на обрання ним імпровізаційного методу для виконання свого живопису, недоліки якого він зрозумів значно пізніше. Надалі мистецтво імпровізації привертає увагу Івана Костянтиновича під час перебування в Італії у 1840-х рр. Там він остаточно переконався, що цей метод можна використовувати не лише у музиці та поезії, як це робили італійські імпровізатори, а і у живописі. М. С. Барсамов пише: «То, что дремало в натуре академика Айвазовского в виде неосознанных влечений — любовь к морской стихии, к ярким образам, их романтической приподнятости, — получило в глазах молодого художника «идеальное» воплощение в картине Брюллова. Он был потрясен глубиной и патетикой выраженных в картине чувств» [2: 8]. Надалі патетика задуму завжди супроводжувала творчість І. К. Айвазовського. М. С. Барсамов вважає: «Романтизм Айвазовского — не дань «модному течению» в искусстве, а результат органического единения со средой и влияние обстановки в которой рос и развивался художник» [2: 19]. До цього можна додати ще певні нахили у характері самого митця. У той час, як більшість його учнів виховуються вже тоді, коли все більшої сили набуває напрямок критичного реалізму. Від того романтичні прояви їх мистецтва — це дань традиції, закладеної в них їх вчителем І. К. Айвазовським.

Справедливе ствердження О. М. Бенуа, що постать Айвазовського знаходиться осторонь від «общего развития русской пейзажной школы» [43: 44: 4]. Його мистецтво не належить будь-якій школі, хіба що ним утвореній. Новаторство майстра — у розумінні і відображенні стихії, як психологічного портрету доби. Усі інші художники, «создавшие морские виды, либо были учениками Айвазовского, либо испытывали его влияние» [44: 4].

Таким чином, нитка традиції кримської марини бере свій початок у творчості І. К. Айвазовського. Але видатний мариніст також є ланкою на шляху передачі досвіду від російських майстрів пейзажу кримчанам. Цей шлях утворюють імена О. О. Орловського, С. Ф. Щедрина, Ф. Я. Олексієва, Ф. М. Матвеева, О. А. Іванова, для яких зображення водних просторів займає окреме місце у творчості, але не є провідним; а далі через М. Н. Воробйова веде до І. К. Айвазовського. Спадкоємність від М. Н. Воробйова вбачається в пейзажі І. К. Айвазовського «Беріг моря вночі. Біля маяка» (1837, НКГА, рис. 1). Але окрім майстерні М. Н. Воробйова, І. К. Айвазовський відвідував ще клас батального живопису А. І. Зауервейда. Недаремно зображенню морських баталій митець приділяє помітну роль. Молодий Іван Костянтинович пережив вплив У. Тьорнера, вчився у Ф. Таннера, але серед французів найбільше виокремлював живопис К. Лорена.

М. С. Барсамов зазначає, що для загального та естетичного розвитку Айвазовського велике значення мало його знайомство з М. В. Гоголем [6: 56]. Який говорив, що якби він був художником, то винайшов «особого рода пейзаж. Какие деревья и ландшафты теперь пишут! Все ясно, все разобрано, прочтено мастером, и зритель по складам за ним идет. Я бы сцепил дерево с деревом, перепутал ветви, выбросил свет, где никто не ожидает его, вот какие пейзажи надо писать» [6: 56]. Таким чином М. В. Гоголь закликав зображати нестримну стихію. Саме це робив І. К. Айвазовський. Заповіту М. В. Гоголя щодо незвичного навіть екзотичного подання пейзажу надалі слідуватиме К. Ф. Богаєвський, А. І. Куїнджі. Якимсь переконаний реаліст І. Ю. Репін вказав І. К. Айвазовському на те, що в одному з його пейзажів два джерела світла, що суперечить законам природи, а від того і реалістичному мистецтву. Але чи не до цього запрошує М. В. Гоголь митців XIX ст.? Певно, що такий «ефект» в картині Айвазовського з'явився несвідомо, тоді як роками пізніше, у XX ст. інший «кіммерієць» М. О. Волошин вже усвідомлено використовує декілька джерел світла для передачі трьох станів світлового дня в одній картині. Таке рішення у XX ст. було продиктоване езотеричним за своєю суттю мистецтвом нового часу і самого М. О. Волошина.

Пейзажі І. К. Айвазовського, які є дітищем європейської та російської традиції, не позбавлені і авторського новаторства. Митець перший у Криму використав у живописі принцип синестезії. Відомо,

що Санкт-Петербурзька академія мистецтв культивувала в своїх учнях любов до музики. Заняття якою були уведені до учбової програми академії з ціллю більш глибокого розвинення в учнях відчуття гармонії, тонкощів сприйняття, розширення асоціативного діапазону та розвитку фантазії. К. П. Брюллов любив порівнювати музикальні і живописні терміни. Здається, що від музикування найбільшу користь отримували само учні пейзажної майстерні, адже само в пейзажі ці паралелі виявляють найбільші гармонії.

Академісти часто влаштовували музичні вечори, на яких виконували свої улюблені твори. Відомо, що І. К. Айвазовський любив музику з дитинства, особливо народні мелодії. За років навчання він грав на скрипці на вечорах у М. І. Глінки, а пізніше у Криму музичив під акомпанемент О. А. Спендіарова. Серед класиків Іван Костянтинович особливо виокремлював Россіні, Бетховена, Доницетті, Шопена, Ліста, патетика симфонічних витворів якого «родственна формам вираження» живописних образів його самого [2: 38]. За свідченням М. С. Барсамова, в будинку Айвазовського був та грав польський композитор, скрипаль-віртуоз Г. Й. Венявський.

Для більшого переконання в значенні розвитку музичних здібностей у учнів Академії, варто згадати випадок, який відбувся з вчителем І. К. Айвазовського М. Н. Воробйовим: «Какой-то французский путешественник посетил мастерскую художника и, увидав картину «Ночь», очень залюбовался в ней всплесками небольших волн. На это Воробьев заметил, что мысль об этих небольших волнах подал ему Моцарт. Француз не понял этого. Тогда художник взял скрипку, тотчас же сыграл ему один мотив Моцарта. Француз, изумленный, признался, что никогда не предполагал столь тесной связи музыки с живописью» [2: 38]. Стає зрозуміло, що музичність кримських марин, має свою традицію, коріння якої закладалися у стінах Санкт-Петербурзької академії мистецтв. Таким чином, принципи синестезії напівсвідомо з'являються у творчості кримських мариністів вже у XIX ст.

На початку XX ст. поєднанням музики і живопису займався видатний литовський художник та композитор М. К. Чурльоніс. На його полотнах мазки наче перетворюються у нотні знаки. Для кримського мистецтва першої половини XX ст. це може здаватися новаторським. Але перші прояви зближення живопису з музикою помітні у маринах І. К. Айвазовського. М. С. Барсамов вважає, що саме в образах нічної природи вбачається музична обдарованість мариніста. «Редким даром вызывать живописными образами близкие им музыкальные ощущения было наделено искусство Айвазовского» [5: 164]. Барсамов проводить паралель між циклом робіт Айвазовського, присвячених південній місячній ночі з циклом ноктюрнів Шопена. Дослідник переконаний: «Музыка» произведений Айвазов-

ского заключена не в отвлеченном гармоническом сочетании линий и масс, а в богатстве ассоциаций, воспоминаний, переживаний, вызываемых его картинами у зрителя» [5: 164].

Цікавим виявляється твір Айвазовського «Чорне море» (1881, ДТГ, рис. 2), який не є тільки синтетичним образом Чорного моря, що містить його характерні риси. В картині митець зумів надати рисунку хвиль ритмічного чергування, що утворює «неотъемлемое от зрительного образа шумовое звучание ассоциирующиеся с музыкальным ритмом» [2: 39]. На думку М. С. Барсамова, картина мимоволі викликає в пам'яті ритм мелодії із програмних творів музиканта-мариніста Римського-Корсакова — «Море», «Садко», «Шехерезада».

Окрім натхнення музикою, Айвазовського надихала і поезія О. С. Пушкіна. Що стосується зображення кримської природи, маестро мислив поетичними образами, які викликали в ньому вірші великого поета, присвячені кримській землі. Найбільш послідовним наступником Айвазовського у напрямку відтворення музичних та поетичних образів в своєму живописі був Е. Я. Магдесян. Він теж відчував у природі Криму поезію О. С. Пушкіна, інших поетів. Так, картина «Хмари насуваються» (1903, СХМ, рис. 7) навіяна художнику образами з віршу «Буше море» вірменського поета Олександра Цатуряна.

Як і його вчитель, Е. Я. Магдесян любив музику і грав на скрипці. Він наголошував, що відчуває музику у природі і що народженню у нього нових художніх образів сприяють музичні твори. В підтвердження музичності живопису майстра М. Смирнов писав: «Когда я стою перед этой картиной (*Пустынный берег* — Н. Б.) и смотрю на пустынные скалы, на еле дышавший приливом берег и вдали умирающий грустно закат, то невольно слышатся звуки Бетховена, и я вижу и слышу в красках покойного художника великого композитора похоронный марш. Это синтез всего его творчества, всех его опытов, исканий, мук» [23: 119].

Музика та поезія надихали І. К. Айвазовського і Е. Я. Магдесяна. Вони збагачували фантазію художників новими образами і змістом. Їх емоційна дія наповнювала почуття, які виливалися на полотна у ритмах рисунку і кольорових співзвуччях.

Висновки. В мистецтві регіону межі XIX і XX ст., у творчості прямих послідовників І. К. Айвазовського накопичений великий досвід, отриманий через посередництво не лише Івана Костянтиновича, а й інших митців, з якими у своєму творчому житті вони пересікалися. Традиція російської марини, що також увібрала досвід європейських колег, була опрацьована кримчанами задля вироблення особливостей місцевої школи, які були покладені в основу формування принципів «кіммерійського пейзажу». Серед іншого кримчанам властиві ритмічність лінії і форми, патетика, імпровізація, синестезія, що виявляється в асоціативності зображення



Рис. 1. І. К. Айвазовський. Беріг моря вночі. Біля маяка. 1837. Полотно, олія. 58x81. НКГА



Рис. 2. І. К. Айвазовський. Чорне море (На Чорному морі починає розіграватися буря). 1881. Полотно, олія. 149x208. ДТГ



Рис. 3. І. К. Айвазовський. Морський берег. 1840. Полотно, олія. 42,8x61,5. ДТГ



Рис. 4. А. І. Феслер. Ялта. 1869. Полотно, олія. 48,5x66,1. НКГА



Рис. 5. А. І. Феслер. Феодосія. 1866. Полотно, олія. 48,5x63. НКГА



Рис. 6. А. І. Феслер. Морський берег. Сімеїз. 1884. Полотно, олія. 75x109. НКГА

Прийняті скорочення

ДРМ — Державний Російський музей, Санкт-Петербург
ДТГ — Державна Третяковська галерея, Москва
ІОХМ — Іркутський обласний художній музей ім. В. П. Сукачова
КНМРМ — Київський національний музей російського мистецтва
МУЖЛЗ — Московське училище живопису, ліплення і зодчества
НДХМ — Нижегородський державний художній музей

НКГА — Національна картинна галерея імені І. К. Айвазовського, Феодосія
ПДІАХМЗ — Плеський державний історико-архітектурний і художній музей-заповідник
Пр. вл. — Приватна власність
СХМ — Сімферопольський художній музей



Рис. 7. Е. Я. Магдесян. Хмари насуваються. 1903.
Полотно, олія. 89x123. СХМ



Рис. 8. Е. Я. Магдесян. Останній свідок.
Кінець 1880-х. Місце знаходження невідоме.
Журнал «Нива». Спб., 1903, № 42, с. 832



Рис. 9. Е. Я. Магдесян. Ловля китів у берегів Сибіру.
1900. Місце знаходження невідоме.
Журнал «Нива». Спб., 1900, № 49, с. 968



Рис. 10. Е. Я. Магдесян. Рибалки. 1902.
Місце знаходження невідоме. Журнал «Мальовничий
огляд». Спб., 1902, № 10, с. 152

з поетичною творчістю, пов'язаною з Кримом, та в музичності живопису кримських мариністів. Серед характерних рис варто відзначити ретельне опрацювання деталей, лірико-романтичний дух, яким пройняте мистецтво учнів Айвазовського. Їх картини не такі ефектні як у вчителя, але деякі з творів, наприклад, А. І. Феслера «Морський берег. Сімеїз» (1884, НКГА, рис. 6), М. О. Алісова «Світанок на морі» (1932, пр. вл., рис. 14), «На світанку» (пр. вл., рис. 15) більш витончені у кольоровому вирішенні. Колористичні симфонії цих полотен відіграють найтоншими нюансами. Відтворити таке звучання можливо лише при високо розвиненому відчутті тону і кольору.

Характерним для творчості кримських мариністів стало і те, що вони, особливо це стосується І. К. Айвазовського і О. В. Ганзена, відчули на собі вплив митців, які не мали відношення до мистецтва марини, К. П. Брюллова, М. М. Ге, М. В. Гоголя та ін. Важливим чинником формування мистецького обличчя Айвазовського було середовище, дух романтизму 1830-х рр., що парив у тогочасному суспільстві Петербурга.

Таким чином, у живописі марини І. К. Айвазовський сконцентрував кращі досягнення свого часу. У мистецтві зображення морської стихії йому не було рівних. Прямі послідовники і учні уславленого мариніста, які у другій половині XIX ст. навчалися у його феодосійській майстерні, по мірі своїх здібностей отримували безцінні паради, в яких був накопичений кращий світовий досвід у мистецтві зображення моря. А. І. Феслер, Л. Ф. Лагоріо, Е. Я. Магдесян, О. В. Ганзен, М. О. Алісов, Г. З. Башинджагян, Г. О. Калмиков, О. О. Калмиков є гідними продовжувачами традиції російської і української марини, яку утворили імена М. Н. Воробйова, І. К. Айвазовського, О. П. Боголюбова, О. К. Бегрова, Р. Г. Судковського, М. Н. Дубовського, що поєднали вітчизняний досвід з досвідом західноєвропейських колег.

Література:

1. Айвазовский. Документы и материалы / Сост. М. С. Саргсян, Г. Г. Арутюнян, Г. М. Шатирян. — Ереван: Айастан, 1967. — 404 с.
2. Барсамов Н. Айвазовский в Крыму: Очерки об И. К. Айвазовском и художниках города Феодосии



Рис. 11. М. О. Алісов. Вечірня рибалка. 1894.
Полотно, олія. 83x121. Пр. вл.



Рис. 12. М. О. Алісов. Місячна ніч на морі. 1897.
Полотно, олія. 58x88. НДХМ



Рис. 13. М. О. Алісов. Хмари. 1906. Полотно, олія.
34,5x65,6. Пр. вл.



Рис. 14. М. О. Алісов. Світанок на морі. 1932. Дерево,
олія. 40,5x77. Пр. вл.



Рис. 15. М. О. Алісов. На світанку.
Полотно, олія. 88x160. Пр. вл.



Рис. 16. М. О. Алісов. Буря.
Полотно, олія. 70x115. Пр. вл.



Рис. 17. М. О. Алісов. Морський пейзаж.
Полотно, олія. 34x48. Пр. вл.



Рис. 18. М. О. Алісов. Алука. 1880-ті.
Полотно, олія. 54x81. Пр. вл.



Рис. 19. О. В. Ганзен. Морський прибій.
I чверть XX ст. Полотно, олія. 70x100. Пр. вл.



Рис. 20. О. В. Ганзен. В гавані. 1910-ті.
Полотно, олія. 74,5x111. Пр. вл.



Рис. 21. Р. Г. Судковський. Берег річки. Човен. 1881.
Полотно, олія. 72x125. ПДІАХМЗ



Рис. 22. Р. Г. Судковський. На березі моря. 1882. Полотно,
олія. 72x128. ІОХМ



Рис. 23. Р. Г. Судковський.
Прозора вода. 1879–1885.
Полотно, олія. 78x125. КНМРМ



Рис. 24. Г. О. Калмиков. Керченський маяк.
Не збереглась. Видавництво «Ришар». Спб., 1916



Рис. 25. Г. О. Калмиков. Крим. Судак. Мاستок Є. І. В. Государя.
Не збереглась. Видавництво «Ришар». Спб., 1916

- Л. Ф. Лагорио, А. И. Фесслере, К. Ф. Богаевском, М. А. Волошине, М. П. Латри / Н. Барсамов. — Симферополь: Крым, 1967. — 110 с.
3. Барсамов Н., Барсамова С. Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского: К 75-летию со дня основания / Н. Барсамов, С. Барсамова. — Симферополь: Крымиздат, 1955. — 229 с.: ил.
 4. Барсамов Н. Иван Константинович Айвазовский: К 150-летию со дня рождения. / Н. Барсамов. — М.: Знания, 1967. — 24 с.
 5. Барсамов Н. Иван Константинович Айвазовский / Н. Барсамов. — Симферополь: Крымиздат, 1953. — 268 с.
 6. Барсамов Н. Море в русской живописи / Н. Барсамов. — Симферополь: Крымиздат, 1959. — 235 с.
 7. Барсамов Н. С. Айвазовский и Феодосия / Н. Барсамов // Город двадцати пяти веков. — Симферополь: «Крым», 1971. — С. 78–81.
 8. Барсамов Н. Феодосийская галерея Айвазовского / Н. Барсамов. — Очаг живописной культуры в Крыму. — Феодосия, 1929. — 23 с.
 9. Барсамов Н. Художники Феодосии: И. К. Айвазовский, Л. Ф. Лагорио, А. И. Фесслер, К. Ф. Богаевский, М. А. Волошин, М. П. Латри / Н. Барсамов. — Феодосия, 1928. — 53 с.
 10. Барсамов Н. 45 лет в галерее Айвазовского / Н. Барсамов. — Симферополь: Крым, 1977. — 255 с.
 11. Великий певец моря: Фотокнига / [Текст. Т. Н. Барской]. — К.: Мистецтво, 1993. — 120 с.: ил. — (Текст на рус., англ., фр. и нем. яз.).
 12. Жаборюк А. А. Мистецтво живопису і графіки на Україні середини ХІХ — початку ХХ ст. / А. А. Жаборюк. — Київ–Одеса: Вища школа, 1983. — 208 с.
 13. И. К. Айвазовский. Национальная картинная галерея Феодосии. Музеи Киммерии: Каталог / [Текст Л. Даниленко]. — Дымченко А. В., 2002. — 10 с.
 14. Каталог выставки трех художников — внуков И. К. Айвазовского М. П. Латри, А. В. Ганзена, К. К. Арцеулова. — Феодосия: ФКГ, 1970. — 21 с.
 15. Колекція НХМУ. Живопис ХІХ — початку ХХ століття. — Вип. 1. — К.: Оранта, 2009. — 127 с.
 16. Коллекции нашего собрания. Внуки Айвазовского К. Арцеулов, А. Ганзен, М. Латри. Живопись. Графика: Альбом / [Автор-составитель Т. Колчина]. — К.: «Энергия плюс», 2003. — 16 с.
 17. Коллекции нашего собрания. Латри Михаил Пелопидович (1875-1941). Живопись: Альбом / [Автор-составитель Г. Чипириш]. — К.: «Энергия плюс», 2003. — 16 с.
 18. Коллекции нашего собрания. Феодосия в творчестве И. К. Айвазовского. Живопись. Графика: Альбом / [Автор-составитель Т. Колчина]. — К.: «Энергия плюс», 2010. — 16 с.
 19. Крымский альбом 1997: Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах / [Сост., вступ. замет. к публ. Д. А. Лосев]. — Вып. 2. — Феодосия — М.: Издательский дом «Коктебель», 1997.
 20. Крымский альбом 1998: Историко-краеведческий и литературно-художественный альманах / [Сост., вступ. замет. к публ. Д. А. Лосев]. — Вып. 3. — Феодосия — М.: Издательский дом «Коктебель», 1998.
 21. Купченко В. «Окружен... нимфами и богинями Юга». Пейзажист Григорий Калмыков / В. Купченко // Киммерийские этюды: События. Люди. Памятники. — Феодосия: Издат. дом «Коктебель», 1998. — Вып. 5. — С. 27–29. — (Биб-ка альманаха «Крымский альбом»).
 22. Латри Михаил Пелопидович (1875 — 1841): живопись / Авт.-сост. Г. Чипириш. — К.: Энергия плюс, 2003. — 16 с.: ил. — (Коллекция нашего собрания / Национальная картинная галерея им. И. Айвазовского).
 23. Магдесян Л. М., Зурабов Б. А. Эммануил Магдесян / Л. М. Магдесян, Б. А. Зурабов. — М.: Изобразительное искусство, 1987. — 144 с.: ил.
 24. Магдесян Л. Художник — маринист Э. Я. Магдесян / Л. Магдесян // Искусство. — М.: Искусство, 1974 (3). — С. 64–67.
 25. Манин В. С. Русский пейзаж / В. С. Манин. — М., 2001. — 632 с.
 26. Маслин Н. Творчество И. К. Айвазовского и романтическая категория возвышенного / Н. Маслин // Вопросы искусствознания. — М., 1993. — № 4. — с. 83–93.
 27. Михаил Латри: Каталог / [Автор вступ. ст. С. С. Полун]. — Симферополь: Управление по делам издательства, полиграфии и книжной торговли Крымоблисполкома, 1975. — 10 с.: ил.
 28. Национальная картинная галерея им. И. Айвазовского: Путеводитель / [Автор вступ. ст. Т. Гайдук; авторы-сост. Т. Колчина, Л. Даниленко]. — К.: «Энергия плюс», 2010. — 48 с.
 29. Пилипенко В. Н. Иван Константинович Айвазовский / В. Н. Пилипенко. — Л.: Художник РСФСР, 1991. — 188 с.: ил.
 30. Путеводитель по Феодосийской картинной галереи им. И. К. Айвазовского / [Сост. Н. Барсамов, С. Барсамова]. — К.: Державне видавничтво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. — 113 с.: ил.
 31. Путеводитель по Феодосийской картинной галереи им. И. К. Айвазовского / [Сост. С. А. Барсамова]. — Симферополь: КРЫМИЗДАТ, 1952. — Ч. 1. — 69 с.: ил.
 32. Сарабьянов Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских стран / Д. В. Сарабьянов/ — М.: Искусство, 1981. — 218 с.
 33. Сафронова Н. Маринист Судковський / Н. Сафронова // Образотворче мистецтво. — 1985.(6). — С. 26–28.
 34. Ткач М. И. Энциклопедия пейзажа / М. И. Ткач. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. — 350 с.: ил.
 35. Товарищество южнорусских художников: Биобиблиогр. справочник: В 2-х ч. / Сост.: В. А. Афанасьев, О. М. Барковская; Одес. гос. науч. б-ка им. М. Горького. — Одесса: Друк, 2000. — 302 с.: ил.
 36. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII — начала XX века / А. А. Федоров-Давыдов. — М.: Советский художник, 1986. — 304 с.
 37. Федоров-Давыдов А. А. Связи русского пейзажа с французским / А. А. Федоров-Давыдов // Творчество. — 1939. — № 7.
 38. Феодосійська картинна галерея імені І. К. Айвазовського: Альбом / Авт.-упоряд. С. С. Полун. — К.: Мистецтво, 1988. — 151 с.: іл. — (Текст укр., рос., англ.; рез. нім. та фр. мовами).
 39. Феодосійська картинна галерея ім. І. К. Айвазовського: Альбом / Авт. вступ. статті та упоряд. С. С. Полун. — К.: Мистецтво, 1981. — 127 с.: іл. — (Текст укр., рос. та англ. мовами).
 40. Феодосийская картинная галерея им. И. К. Айвазовского: Путеводитель-каталог / Сост. С. А. Барсамова. — Симферополь: Крымиздат, 1954. — 120 с.: ил.
 41. Художник в Третьяковской галерее. Федор Алексеев: Альбом / Автор.-сост. С. В. Усачева. — М.: «СканРус», 2004. — 32 с.
 42. Архип Куинджи из собрания Русского музея [Электронный ресурс] / Авт. вступ. ст. И. Н. Шувалова; авт.-сост. Г. К. Кречина, И. Верховская. — Спб.: ГРМ, 2008. — 1 CD-ROM: ил. — Режим доступа: www.rusmuseum.ru/multimedia/swf/?id=1&pid=81181. — (Серия «Русские художники»).
 43. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке: В 2-х ч. [Электронный ресурс] / А. Н. Бенуа // Электронная интернет-версия работ Александра Бенуа. — 2009. — Режим доступа: Benua-rusart.ru.
 44. Иван Константинович Айвазовский. Живопись. Рисунки и акварели. Серия «Русские художники»: Компакт-диск. / Авт. вступ. ст. И. Н. Шувалова, сост. Г. Н. Голдовский, В. Ф. Круглов, О. А. Капарулина. — Спб.: ГРМ, 2009. — 97 с., ил. — Режим доступа: www.rusmuseum.ru/multimedia/swf/?id=1&pid=81179. — (Серия «Русские художники»).