Графика в России второй половины XVIII века. Гравюра и рисунок

Гравировальный класс Академии художеств. Г. Ф. Шмидт, Е. П. Чемесов

В 1760-е гг. в художественной гравюре Гравировальная палата Академии наук постепенно уступает первенство Академии художеств. Георг Фридрих Шмидт (1712–1775), приглашенный в Россию в 1757 г. на пять лет для преподавания в Академии художеств, оставил после себя руководство своему ученику, «подлинному гению в гравюре», как он его характеризовал, – Е. П. Чсмссову. По свидетельству современников, Чемесов был не только замечательным гравером, но также блестящим мастером перового рисунка. Годы, в которые Чемесов руководил гравировальным классом, были временем не только интенсивного обучения им группы учеников, но и расцвета его собственного творчества.

Евграф Петрович Чемесов (1737–1765) работал в основном в жанре портрета. Звание академика он получил за портрет Елизаветы Петровны, сделанный с оригинала П. Ротари («Елизавета Петровна в черной мантилье», 1761). Изображал он императрицу и по оригиналу Л. Токе (1758), а свой собственный портрет исполнил с оригинала Ж.-Л. Девельи (1764–1765), с которым сто связывали дружеские узы. Чемесов явно тяготел к интимному жанру портрета – маленького размера, лирическому по характеру («А. С. Строганов» с рисунка Г. Ф. Шмидта; «И. И. Шувалов» с оригинала П. Ротари; «И. Г. Орлов» с оригинала Ф. С. Рокотова (последняя работа Чемесова); изображение Григория Орлова, портрет помилованного и обласканного Екатериной фельдмаршала Миниха (оба с оригиналов Ж.-Л. Девельи); профильное изображение Екатерины II с оригинала П. Ротари и др.). Художник и сам превосходно писал маслом, о чем свидетельствует его живописный автопортрет (1761, ГРМ). В Чемесове-гравере поражает богатейшее многообразие приемов. Его основная техника – сухая игла и офорт. Самый одухотворенный образ в его галерее гравированных портретов, несомненно, он сам, его знаменитый автопортрет в профиль, со следами болезни и горькой складкой у рта, образ утонченный и хрупкий.

Чемесов был (хотя и недолго) прекрасным педагогом, тщательно продумывал обучение своих учеников: они делали копии с гравюр на библейские и мифологические темы, с гравированных портретов. В 1765 г. Чемесов, больной и измученный интригами администрации И. И. Бецкого, ушел в отставку и в том же году умер. Современники оставили пленительный облик художника.

В. И. Баженов писал о нем несколько выспренно, но с большой болью: «Сия роза от терний зависти либо невежества заглохла».

И. А. Берсенев – мастер резцовой гравюры. И. А. Селиванов: техника меццо-тинто

В конце столетия очень активно развивается гравированный портрет. Помимо Е. П. Чемесова, работавшего в этом жанре, можно назвать Ивана Архиповича Берсенева (ок. 1762 – 1789), прожившего очень недолгую жизнь, блестящего мастера классической резцовой гравюры – традиционной техники еще допетровского и петровского времени. Его рисунок очень точен, даже несколько сух (портрет Е. Н. Орловой по оригиналу Ф. С. Рокотова; 1782–1785, ГТГ).

Последняя треть XVIII в. отмечена появлением новых видов гравюры и новыми приемами гравирования. Если в петровское время основными техниками были резец и офорт, во второй четверти и середине столетия – в основном резец, то во второй половине XVIII в. помимо резца и офорта них особенно широко используется техника меццо-тинто («черная манера»). Именно в такой манере работал Иван Александрович Селиванов (1776 – не ранее 1817). Он учился у Джеймса Уокера, усвоил лучшие его приемы, но в Академии художеств долго использовался как «печаталыщик» в академической печатне, хотя исполненные им гравированные портреты говорят о его незаурядном самостоятельном творчестве (портрет великой княжны Марии Павловны с оригинала В. Л. Боровиковского, меццо-тинто).

Г. И. Скородумов, его роль в отечественной графике

В связи с миниатюрой уже упоминался замечательный рисовальщик и гравер Гаврила Иванович Скородумов (1755–1792), начавший свое образование с восьмилетнего возраста в Воспитательном училище, а затем в Академии художеств у А. П. Лосенко. В Лондоне в мастерской Ф. Бартолоцци он учился (1773–1777) технике цветной пунктирной гравюры – сложной комбинированной технике иглой и резцом по офортному лаку, дающей богатые возможности «живописной» трактовки. Скородумова приглашали остаться в Англии, но художник предпочел возвратиться на родину и с 1782 г. заведовал Кабинетом гравюр в Эрмитаже. Репродукционная гравюра, т.е. гравированные копии с картин любого жанра и скульптур, распространившаяся в последней трети XVIII в., также много обязана Скородумову: он гравировал многие эрмитажные произведения. Помимо гравюр этот мастер оставил замечательные акварели и рисунки пером и гушью (автопортреты, портрет отца, жанровые сцены).

Г. И. Скородумов. Автопортрет. Рисунок пером. Конец 1780-х -1790-е, Ярославский художественный музей

В конце жизни Скородумов обратился к изображению Петербурга и работал над серией видов столицы. Это были гравюры пунктиром, сделанные по его собственным рисункам. Три листа из задуманной художником серии с изображением Английской набережной находятся в РНБ. В знаменитой строфе А. С. Пушкина: «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид. / Свод небес зелено-бледный. / Скука, холод и гранит» – мастер избирает скорее образ «города бедного», полного забот и суеты. Он

использует традиционную для ведуты XVIII в. композицию: жанровая зарисовка на первом плане и лишь на втором – панорама города (подробнее об этом см.: Мишина Е. А. Санкт-Петербург в творчестве русского гравера Г. И. Скородумова // Петербургские чтения – 97. СПб., 1997. С. 48–50; Ее же. Гаврила Иванович Скородумов. СПб., 2000).

Книжная иллюстрация

Новые техники конца столетия – акватинта и лавис, в сущности, являются разновидностями офорта: гравирование по лаку, травление кислотой доски, покрытой канифолью и разогретой, отчего получается замечательный зернистый тон.

Обе эти техники имели большое значение для книжной иллюстрации, которая со второй половины столетия начинает развиваться очень активно. Ее история тесно связана с историей типографий, открытых при Академии наук, Московском университете, а также с рядом ведомственных и частных типографий в Петербурге, в Москве, в провинции. Известна типография Н. Е. Струйского в его имении Рузаевка: безукоризненное по вкусу оформление и изысканные шрифты использовались в ней, правда, по преимуществу для печатания графоманских стихов самого владельца. Зато в других (типография Рахманинова в городке Козлове Московской губернии) печатается Вольтер.

Особая страница в истории книжной графики XVIII в. – издательская деятельность Николая Ивановича Новикова. Стилистически иллюстрации его изданий очень разнились между собой: в «Трутне» были в основном иллюстрации сатирического толка, в «Утреннем свете» – нравственного, мистического, соответственно его масонским представлениям.

В петровское время и в середине столетия оды и панегирики не иллюстрировались, а сопровождались в основном виньетками. В конце XVIII в. уже можно говорить о художественном оформлении книги в целом: ее заглавный лист, заставки, концовки, иногда и фронтиспис, портрет автора и т.д. представляют единое целое со шрифтами, размером полей, форматом страницы. Это уже прямой шаг к тому будущему «единому книжному организму», за который так успешно боролись и где одержали так много побед «мирискусники». Создание определенного ритма и стиля в оформлении книги, как они его понимали, было заложено именно в XVIII в.

В конце столетия начинается настоящее засилье иллюстраций к изданиям самого разного рода. В частности, иллюстрируются «Краткое описание села Спасского, Кускова тож…» В. Г. Вороблевского (1787), первый русский модный журнал «Модное ежемесячное издание» в четырех частях (1779). Печатается множество фейерверков по разным поводам (например, фейерверк в Царском Селе в честь принца Генриха Прусского, брата короля Фридриха Великого, приехавшего для переговоров о разделе Польши, 1770). Возникает даже опасность «второго конца палки»: виньетками, фронтисписами, иллюстрациями украшаются и гербовники, и наказы, и указы.

Графическое наследие И. Ф. Тупылева

В конце столетия были задуманы грандиозные проекты изданий, сопровождаемых гравюрами. Некоторые из них увидели свет, как, например, басни И. И. Хемницера, к которым А. А. Оленин исполнил более десяти виньеток (1799). Но два других проекта – «Овидиевы превращения» (как назывались «Метаморфозы» Овидия) и сочинения Г. Р. Державина – остались только в рисунках (издание Державина осуществилось уже в следующем столетии).

К «Овидиевым превращениям» под руководством, а возможно, и по программе Н. А Львова было исполнено 220 рисунков. Их автором, вероятнее всего, являлся Иван Филиппович Тупылев (1758–1821), академик и профессор исторической живописи, директор Петербургской шпалерной мануфактуры, инвентор «виньет и медалей Ландкартного департамента Кабинета Ее Императорского Величества». Тупылев оставил после себя и исторические картины, и портреты (например, портреты царской фамилии для Департамента уделов), и образа (для иконостаса церкви Аничкова дворца, Казанского собора, Софийской церкви в Царском Селе). Но самым ценным представляется его графическое наследие.

Имя И. Ф. Тупылева было возвращено отечественному искусствоведению Н. И. Уваровой. Проведя сравнительный анализ эталонных рисунков Н. А. Львова и известных иллюстраций Тупылева, она атрибутировала рисунки к «Овидиевым превращениям» и более 200 листов чертежей «Палладиевой архитектуры» (в переводе Львова) как произведения Тупылева. Роль Львова, по мнению автора, заключалась в составлении программ, композиционных образцов, исправлении ошибок сюжетного характера, так сказать, в редакторской правке. Можно предположить, что по инициативе Львова возникла идея стилизации иллюстраций «под камею» (подробнее см.: Уварова Н. И. Забытый петербургский художник Иван Филиппович Тупылев // Петербургские чтения – 97. С. 65–69).

Легкие, изящные рисунки к «Овидиевым превращениям» (тушь, сепия, отмывка кистью, ГРМ, НИМ РАХ) безукоризненно передают античную стилистику и имеют какой-то музыкальный ритм. Рисунки к рукописному тому Г. Р. Державина исполнял А. А. Оленин. Их сохранилось 95 (РНБ). И тот, и другой циклы, к сожалению, не превратились в гравюры, не тиражировались. Эти уникальные рисунки такого высокого качества и чистоты стиля, что остаются поистине гордостью отечественного искусства.

Возможно, неосуществленность проекта связана с общим положением издательского дела в конце столетия. После относительно большой свободы и поощрений со стороны самой императрицы (которая давала возможность тому же Львову печатать книги с его рисунками даже на средства Кабинета) летом 1796 г. неожиданно был издан указ о запрещении всякого частного книгопечатания – следствие мерещившейся Екатерине якобинской заразы и распространения масонских идей.

Гравировально-ландшафтный класс Академии художеств под руководством С. Ф. Щедрина. Иностранные граверы в России второй половины XVIII века

С 1796 г. в гравировальном классе Академии художеств появляется талантливый педагог Иоганн Клаубер (1745–1817). Его ученики гравировали «карандашной манерой» «оригиналы». Популярность репродукционной гравюры, пропагандирующей русское и европейское искусство, неуклонно росла. Огромное значение, в том числе и в обучении, имел эстамп: был даже организован специальный «Эстампный Кабинет Ее Императорского Величества» для исполнения гравюр с произведений Эрмитажа и с возможной их продажей. С этой целью был приглашен известный английский гравер Джеймс Уокер (1748–1808; в России с 1785 по 1801), мастер репродукционной гравюры (техника меццо-тинто, иногда – пунктир). Обласканный императрицей, заслужи вши й все академические чины, он гравировал вполне профессионально (с П. Баттони, Дж. Рейнолдса и др.), но довольно медленно: всего около 50 гравюр за 20 лет. Среди них много портретов.

Значительно интереснее для нас творчество приехавшего вместе с ним родственника (пасынок? племянник?) Джона Огастеса Аткинсона (1775–1833). Он был не так искусен, как Уокер, но интересовался русской национальной жизнью и исполнил много рисунков, с которых, возвратившись вместе с Уокером на родину в 1802 г. (в этом путешествии в знаменитой буре под Ямбургом последний потерял свои гравировальные доски), исполнил многие гравюры (не без заостренно-иронической трактовки образов). Кроме того, в России Аткинсон занимался живописью, также посвященной русским праздникам («Катание с гор на Неве», «Русская Пасха») и даже историческим событиям («Крещение Владимира»), правда, в живописи ему не доставало академической выучки. Уже по возвращении на родину Аткинсон создал альбом «Живописное изображение нравов, обычаев и развлечений русских» (1803/1804–1812, мягкий лак) с комментариями Уокера.

Напомним, что многие зарисовки иностранцев, путешествующих по России, переводились потом в гравюру. Так, Ж.-Б. Лепренс свои зарисовки на русскую тему, исполненные еще в 1756– 1762 гг., перевел в целые серии офортов. Немец Г. Гейслер издал в 1803 г. альбом гравюр «Нравы, обычаи и костюмы русских». Костюмно-этнографический альбом Аткинсона исполнен в традициях Лепренса и Гейслера, однако он, несомненно, шире и интереснее этих работ как по тематике, так и по характеристике (сцены труда, стремление показать народный характер). Нельзя не отметить первенство Аткинсона в создании искусства панорамного изображения: по петербургским эскизам, сделанным с Кунсткамеры, уже на родине он создал четыре акватинты, которые демонстрировались в Лондоне в Спринг-Гардене как пример произведения кругового обзора (1807).

В 1799 г. указом императора Павла при Академии художеств был открыт гравировально-ландшафтный класс под руководством Семена Федоровича Щедрина

(1745–1804). Его ученики – С. Ф. Галактионов, А. И. Ухтомский, братья Козьма и Иван Ческие занимались в основном репродукционной гравюрой с живописных панно (резец, гравюра на меди), но в основном по времени это уже за пределами XVIII в.

Лубок – народная картинка

Рассказывая о гравюре второй половины XVIII в., нельзя обойти вниманием лубок – на темы сказок, былин, басен или сатирического характера. Это ясная, доходчивая народная картинка, имевшая самое широкое хождение. Центром лубочных изданий по-прежнему остается Москва. Техника – офорт или резец с раскраской от руки в три-четыре цвета или без раскраски, с крупными фигурами, четким рисунком. В сказочной флоре, в древнерусских «горках» лубков очевидны и легко прочитываются традиционные истоки этого искусства. Часто изображение сопровождает литературный текст соответствующего содержания. Ксилографию к концу столетия окончательно вытесняет медная доска.

Как особенность конца XVIII – начала XIX в. следует отметить распространение русского рисованного или рукописного лубка, который еще называют «раскольничьим», поскольку он бытовал в старообрядческой среде (север, поморские районы, Волга). От гравированной народной картинки он отличается как по тематике, всегда аллехорически-назидательной (сюжеты из Священного Писания – Рождество Богородицы, евангелисты; изображения светил и знаков зодиака; любимый образ Георгия-Змиеборца), так и по художественным средствам и приемам: здесь нет ни лубочного озорства, ни праздничной цветности и театральности. (Подробнее об этом см.: Мишина Е. А. Термин «лубок» и «народная картинка» (к вопросу о происхождении и употреблении) // Народные картинки XVII–XVIII вв. Материалы и исследования. СПб., 1996.)

Графическое наследие русских живописцев, скульпторов и архитекторов

В разделе гравюры мы упомянули о рисунках И. Ф. Тупылева и А. А . Оленина, программах Н. А. Львова только потому, что они предполагались для гравирования, но не были исполнены в рассматриваемую эпоху. Переходя от гравюры к рисунку, отметим, что, еще не ставший в XVIII в. самостоятельным видом графики, он уже привлек к себе особое внимание во второй половине столетия. В системе обучения Академии художеств рисунок являлся основой для постижения всех видов изобразительного искусства. Обучение рисунку всегда шло исподволь, в общей работе, и в Канцелярии от строений, и в художественном отделении Академии наук, в московской архитектурной школе Д. В. Ухтомского. Но только в Академии художеств рисунок сделался фундаментом всей педагогической системы.

Особое место здесь занимает Антон Павлович Лосенко, по справедливости считающийся основателем национальной академической школы рисунка и, по сути, творцом педагогической системы Академии художеств с последовательным

овладением рисунком с «оригиналов», с «антиков», с натуры. В богатейшем академическом собрании рисунков как отечественных, так и иностранных художников наследие Лосенко одно из самых значительных. Это очень разные по характеру рисунки: специально учебные, вспомогательные к его картинам, просто зарисовки с натуры. За время обучения у Ж. Рету Лосенко исполняет ряд рисунков с натуры углем или сангиной, живописных по манере. Обучаясь у Ж.-М. Вьена, истового классициста, Лосенко приходит к рисункам графитным карандашом на голубовато-серой бумаге, исполненным в безупречно-строгой манере, в которой преобладают контур и пластика. Иногда вместо графитного карандаша рисунок исполнен красной сангиной, как, например, атрибутированный Е. И. Гавриловой рисунок коленопреклоненной женщины (ГРМ). Парижские рисунки Лосенко обнаруживают и влияние изысканного рококо («Нимфы и фавн у ручья», ГРМ), и все они поражают прекрасным знанием анатомии, искренней эмоциональностью и живым наблюдением натуры.

После пребывания в Риме Лосенко оставляет массу рисунков антиков (изображение статуи Марка Аврелия, Венеры Медицейской (оба – НИМ РАХ) и др.), произведений Рафаэля и братьев Караччи. Рисунки Лосенко в Петербургской академии художеств стали «образцами», по которым постигали свое ремесло и его ученики – И. А. Акимов и П. И. Соколов, гравер Г. И. Скородумов, скульпторы Ф. Ф Щедрин и М. И. Козловский, и художники следующего столетия. Рисунки зрелого мастера в петербургский период обычно исполнены графитным или итальянским карандашом и мелом на серо-голубой грунтованной бумаге с широким использованием светотени. Они соединяют в себе живое наблюдение с умением создать обобщенный образ необычайно лаконичными средствами (рисунки натурщиков; рисунок «Путешествующие»; рисунки к картине «Владимир и Рогнеда», ГРМ, НИМ РАХ). В связи с творчеством Лосенко справедливо вспоминают поэтические строки Нестора Кукольника:

И камень основной великого искусства –
Рисунка правильность он первый положил…

Ученики Лосенко копировали эстампы, рисунки учителя, сами делали рисунки с гипсов, с натуры, с обнаженной модели, наконец, собственные творческие композиции – прекрасные образцы, на которых воспитывалось не одно поколение художников. Лосенко даже оставил специальное руководство по рисунку, состоящее из таблиц и пояснительного текста («Изъяснение краткой пропорции человеческого тела, основанное на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй»).

Блестящей техникой исполнения отличаются рисунки исторического живописца Гавриила Игнатьевича Козлова (1738–1791). Его виньетки, фронтисписы, заставки, концовки к уставам разных воспитательных учреждений (Кадетского корпуса, Смольного института, самой Академии художеств) полны еще рокайльных реминисценций. Кроме того, в необычной своей миссии инвентора разных прикладных вещей он оставил нам интересные рисунки к Орловскому и Арабесковому сервизам;

орденским сервизам Императорского фарфорового завода и завода англичанина Гарднера, вазам и канделябрам, церковной утвари, даже военным костюмам п пр. Замечательным примером рисовального искусства Козлова является портрет его детей (перо, размывка тушью; конец 1780-х, ГТГ), исполненный в лучших традициях русского детского портрета и предвосхищающий расцвет рисунка в начале следующего столетия.

Красотой линии, изысканностью, музыкальностью ритма отличаются рисунки другого исторического живописца – П. И. Соколова с их тающими контурами и тончайшими переходами от света к тени, со скульптурно-объемной иллюзорностью (например, известный рисунок драпировки, возможно, эскиз для надгробия). Своей смелостью и свободой поражают рисунки Г. И. Угрюмова (тушь, сепия), к тому же еще и такого же прекрасного учителя, как и Лосенко.

Пейзажисты также оставили свое богатейшее наследие в графике. Рисунки С. Ф. Щедрина (сепия, тушь, итальянский карандаш, кисть) изображают в основном итальянские пейзажи. Щедрин широко использует как штрих, так и заливку («Водопад в Тиволи», 1773, ГРМ). По возвращении в Россию вместе с живописными произведениями Щедрин исполняет множество рисунков, изображающих окрестности Петербурга. Среди них самые замечательные – гуаши с видами Гатчины и Павловска («Гатчина. Колонна Орла и Темпль», 1798, ГРМ; «Мельница и башня Пиль в Павловске», 1792, ГТГ). Мотив руин и искусство передачи света обнаруживают в его работах влияние Л.-Ж. Ле Лоррена.

Достойно внимания графическое наследие Михаила Матвеевича Иванова, которое огромно. В Париже у Ж.-Б. Лепренса он усвоил его легкую, грациозную манеру, которая сменятся строгой классицистичностью в рисунках Рима. В своих многочисленных путешествиях, связанных со службой у Г. А. Потемкина, в Грузию, Армению, Крым, затем по России Иванов оставляет множество путевых карандашных рисунков, больших станковых акварелей характерного для него зеленовато-синего, прозрачного тона, причем обычно мастер проходит акварелью поверх карандашного рисунка («Вид с Невы на стены Петропавловской крепости», ГТГ). Акварельные листы, изображающие штурмы Очакова и Измаила, полны драматического чувства, даже пафоса, светотеневых контрастов, декоративны в лучшем смысле этого слова. Последняя большая акварель Иванова – «Российская эскадра под командованием Ф. Ф. Ушакова в Константинопольском проливе» (1799, ГРМ) доказывает преемственность традиций петровской гравюры. Последний рисунок Иванова – «Переход Суворова через Альпы» (1800–1807, ГРМ) был исполнен рыжеватым бистром с прозрачносерой заливкой тушью, пером и кистью. Вообще изумрудно-зеленые и оранжевые тона – излюбленная гамма в рисунках Иванова.

Артистические, картинные акварели Ф. Я. Алексеева, классицистически-ясные и лаконично-строгие графические пейзажи Ф. М. Матвеева оказали огромное влияние на ведущих мастеров русского гравированного и литографированного пейзажа первого десятилетия XIX в.

Из живописцев-портретистов выдающиеся рисунки сохранило творчество В. Л. Боровиковского. Декораторы Дж. Валериани, П. Традиции, А. Перезинотти, П. Гонзага оставили яркие, выражающие индивидуальность своих творцов динамичные рисунки.

Целую страницу в графическом искусстве второй половины XVIII в. составили акварели «Нищие» Ивана Алексеевича Ерменева, о которых пойдет речь в связи с жанровой живописью. Но помимо этого выдающегося цикла от пенсионерского периода мастера во Франции в 1780-х гг. сохранились рисунки на библейские, аллегорические и жанровые сюжеты, поражающие экспрессией, творческой свободой, напряженным динамизмом (заливка тушью, сепия). В связи с жанровой тематикой можно упомянуть также его аллегорическое изображение бракосочетания Павла Петровича с Натальей Алексеевной: барочная композиция с амурами, жертвенником, щитами с инициалами, Гименеем и пр. (бистр, тушь, перо, кисть, ГМЗ «Павловск»), Рисунки мастера в это время вообще традиционно барочны по стилю, но в них нет велеречивости, а есть величественность; это спокойные и торжественные композиции. Из поздних рисунков 1790-х гг. сохранилось изображение монумента апостола Андрея Первозванного и надгробия на обороте (бистр, тушь, ГРМ). Все эти рисунки лишний раз доказывают, что мастерство Ерменева опережало графическое искусство его времени.

Среди скульпторов как рисовальщики особенно выделяются И. П. Прокофьев и М. И. Козловский.

Иван Прокофьевич Прокофьев оставил многообразные по жанру и назначению зарисовки, о которых уже упоминалось в связи с его пластическим наследием. Для XVIII is. они необыкновенны прежде всего по своему языку, но в большой степени и по содержанию. Графическое собрание Прокофьева очень верно названо «интимным творческим дневником» (В. Н. Петров), будь то экспрессивные рисунки натурных постановок в Академии художеств, исполненные по возвращении из пенсионерской поездки (ни ученических, пи пенсионерских рисунков мастера не сохранилось), или зорко наблюденные бытовые зарисовки вроде «Спящего извозчика», или сменяющий их торжественный строй линий в фигурах императрицы к державинским одам «Фелица» и «Видение Мурзы». Но всегда это быстрые наброски с изломанным контуром, с размывкой кистью, глубокой светотенью, лаконизмом точного, верного штриха, общей динамикой композиции, – по языку более близкие не академическим приемам, а современной графике (самые разнообразные по сюжету рисунки – от чисто жанровых, таких как «Разговор», или первый небрежный очерк будущего эскиза к надгробию Мелиссино). «Набросочность» его рисунков во всяком случае предвещает предромантические тенденции («Философ», 1782). «В своих рисунках он тверд и решителен», – так отозвался о Прокофьеве его современник, путешественник и писатель Генрих фон Реймерс, и так названа статья о рисунках Прокофьева в каталоге его выставки к 250-летию со дня рождения (см.: Уварова Н. И. «В своих рисунках он был тверд и решителен» // Иван Прокофьев: альм. СПб., 2008. С. 61-69).

Михаил Иванович Козловский оставил изысканнейшую графику. Сохранилось 60 рисунков (из них 50 находятся в ГРМ): от рисунков натурщиков ученического периода

до зарисовок и тщательных штудий, сделанных под впечатлением Микеланджело или Пуссена в годы пенсионерства и создания самых замечательных зрелых его произведений, исполненных на родине. Ученические этюды натурщиков, выполненные сангиной, очень близки А. П. Лосенко, на «оригиналах» которого учился скульптор. На смерть Лосенко Козловский откликается полным драматизма рисунком «Оплакивание Гектора» (сангина, сепия, перо; до 1778, ГРМ), блестящей по мастерству композицией, словно продолжающей по сюжету живописное полотно его учителя – «Прощание Гектора с Андромахой». Возвратившись из пенсионерской поездки, в 1780– 1790-е гг., в период интенсивного творчества Козловский исполняет много рисунков для «Храма дружбы» (Концертного зала) в Царском Селе, подготовительные рисунки к «Бдению Александра Македонского», памятнику Суворову, знаменитому «Самсону» петергофского фонтана, рисунки на мифологические и библейские сюжеты, а свою «Российскую баню» даже сам гравирует. Козловский обладал профессиональным кругозором, широтой мировоззрения, большим вкусом и редкостным дарованием в ощущении материала – работал ли он сангиной или сепией, итальянским карандашом, акварелью или тушью, пером или кистью. Это дарование проявляется в любом его наброске – будь то изображение целой фигуры или одной руки, либо целые сцены к композициям о Муции Сцеволе или Сципионе, либо вдохновенный «Гений искусства» (1802, бумага, тушь, акварель, кисть, перо).

Но истинными шедеврами русской графики XVIII в. справедливо считаются два рисунка, исполненные Козловским в 1792 г. (оба – ГРМ; тушь, белила, кисть, перо на деревянной доске). Первый – «Гибель Ипполита»; второй, ранее известный как «Тезей покидает Ариадну», но уже в наши дни атрибутированный И. В. Линник как изображение знаменитого эпизода из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», – «Убальдо и Карло уводят Ринальдо от Армиды» (см.: Максимова А. В . «Он был славный рисовальщик». М. Козловский: альбом. СПб, 2007. С. 67-86).

М. И. Козловский. Убальдо и Карло уводят Ринальдо от Армиды. 1792, ГРМ

В обзоре графического наследия второй половины XVIII в. нельзя обойти вниманием рисунки архитекторов. Это и смелые рисунки В. И. Баженова: бесчисленные римские развалины, исполненные еще в пенсионерский период; более поздние изображения Царицына и др. Это и контурно-штриховые, несколько сухие и очень точные рисунки Московского Кремля, исполненные М. Ф. Казаковым, и целые жанровые сцены и виды Петербурга работы Дж. Кваренги, и высокого уровня исполнительского мастерства акварели И. Е. Старова, о которых говорят: «гармония стиля». Нельзя не упомянуть и А. Н. Воронихина, который начинал как иконописец, затем художник, а до присвоения ему звания архитектора последовательно получал за свои живописные произведения звание назначенного в академики перспективной и миниатюрной живописи («Вид картинной галереи в Строгановском дворце», 1793, ГЭ) и академика-перспективиста («Вид Строгановской дачи», 1797, ГРМ). Кроме того, как правило, среди множества рисунков и чертежей к одному архитектурному памятнику была исполнена не только графика самого его создателя, но и его учеников, членов его мастерской (подробнее об этом см.: Уварова Н. И. [ГРМ] Архитектурная графика XVIII века. Методы работы и

методики изучения // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы XIV науч. конф. / ГТГ. М., 2008).

Завершая обзор графики второй половины XVIII в., укажем на давно замеченное исследователями обстоятельство: в графических работах всегда чувствуется, какой вид искусства для их автора является основным, – скульптура, живопись, архитектура и т.д. Но тем они интереснее для понимания творчества художника в целом.

Живопись второй половины XVIII века

Живопись «большого исторического рода»

Идеи просветительства, нашедшие столь очевидное воплощение в архитектуре и скульптуре, претворялись в живописи более сложным путем. В классицизме, ведущем направлении эпохи Просвещения, для живописи всегда была опасность ходульности и отвлеченности, так как по самой своей специфике она более тяготеет к конкретному и индивидуальному. Вполне естественно, что высокие идеи Отечества, гражданственности, героическое начало нашли свое выражение в первую очередь в историческом жанре.

Историческая тема привлекала художников и раньше. В петровское время часто изображались победы в Северной войне – здесь батальный жанр в чистом виде приобрел черты исторического, поскольку сюжет имел прежде всего историческое значение.

Сам Петр интересовался историей: общеизвестен факт, что иод его началом и при его непосредственном участии готовилась «История Свейской войны», опубликованная уже после его смерти под названием «Журнал, или Поденная записка Петра Великого с 1698 года даже до заключения Ништадтского мира». Иностранцам, приглашенным в Россию, часто предлагали изобразить «Полтавскую баталию». П.-Д. Мартен Младший писал во Франции картины, посвященные событиям Северной войны, которые послужили «моделями» для шпалер. Из документов известно, что Андрей Матвеев писал «баталии для Летнего дому». О батальной гравюре петровского времени уже говорилось, как и о прославлении воинской славы Петра в аллегорических образах живописи триумфальных ворот. Так делала свои первые шаги русская историческая живопись Нового времени. Но только во второй половине XVIII в. в стенах Академии художеств она превратилась в исторический жанр в том виде, как его понимали во всех европейских академиях.
В этот период в стенах Академии художеств исторический жанр, в котором наиболее ярко художники могли заговорить языком классицизма, считался ведущим. Как и во всех академиях мира, под историческим жанром подразумевались картины на аллегорический, мифологический сюжет, на темы Священного Писания и собственно исторические – на темы мировой и национальной истории. Это была живопись так называемого большого исторического рода. После него шли классы: перспективный, исторический домашний («класс домашних упражнений»), баталический, портретный,

ландшафтный, звериный с птицами и дворовыми скотами, и наконец, цветочный с фруктами и насекомыми.

Так представлены эти академические классы в Кратком руководстве И. Ф. Урванова, только в обратном порядке по мере увеличения их значимости. Классы открывались постепенно, могли сливаться или разделяться, но иерархия оставалась неизменной.

Как верно отмечают исследователи, именно станковая живопись «большого исторического рода» и именно в стенах Академии художеств если и не заменила великолепные живописные ансамбли барокко середины столетия, то во всяком случае явилась альтернативой им, демонстрируя подчиненность стенной или потолочной поверхности (подробнее об этом см.: Карев А. А. Классицизм в русской живописи. М., 2003. С. 47–51).

Проект М. В. Ломоносова (1764)

В 1764 г. М. В. Ломоносов писал, что историческая картина наиболее способна выразить и воплотить идеи нравственно-воспитательного характера. Он даже составил своеобразный проект – «Идеи для живописных картин из российской истории», представив список сюжетов из национальной истории для стенописей и мозаик общественных сооружений. Появление первых исторических картин совпало со временем становления исторической науки. Период 1760-х гг. был ознаменован выходом в свет «Краткого российского летописца с родословием» (1760) и «Древней российской истории» (1766) М. Ф. Ломоносова, первых томов «Российской истории» Ф. А. Эмина (1767), «Истории Российской» в четырех томах В. Н. Татищева (1768–1784), семитомной «Истории Российской от древнейших времен» М. М. Щербатова (1770–1791). Заметим, что тема национальной русской истории задолго до первых основательных исторических трудов и отражения ее в изобразительном искусстве появилась в русской драматургии: достаточно назвать трагедии А. П. Сумарокова «Хорев» (1747) и «Синав и Трувор» (1748).

Историки искусства выяснили, что наиболее распространенными источниками тем для академических исторических картин были «Древняя российская история» М. В. Ломоносова, «История российская от древнейших времен» М. М. Щербатова, знаменитый «Синопсис, или Краткое описание от различных летописцев о начале словенского народа…», изданный в XVIII в. восемь раз, начиная с 1714 г., и специально написанные Ломоносовым уже упоминавшиеся «Идеи для живописных картин из российской истории».

А. П. Лосенко – первый русский профессор Академии художеств

Антону Павловичу Лосенко (1737–1773) в силу его одаренности и высокого профессионализма, позволивших ему с наибольшей полнотой выразить нравственные идеалы эпохи Просвещения, суждено было по праву стать первым русским историческим живописцем XVIII в.

К высокой исторической теме обращались и другие художники – современники Лосенко, например Матвей Иванович Пучинов («Беседа Диогена с Александром Македонским»), Гавриил Игнатьевич Козлов («Апостол Петр отрекается от Христа»; обе – 1762, ГРМ; за эти картины Пучинов и Козлов получили звание академиков). Примеры можно продолжать, но именно с Лосенко, с его картины «Владимир и Рогнеда», экспонировавшейся на академической выставке в 1770 г., национальная русская история всенародно заявляет о себе в искусстве.

Приехавший с Украины, из города Глухова, семилетним мальчиком в придворную певческую капеллу, в 1753 г. вместе с Кириллом Головачевским и Иваном Саблуковым Лосенко попадает в ученики к И. П. Аргунову как «спавший с голоса». Спустя пять лет он поступает в Академию художеств, но окончании которой вместе с Василием Баженовым едет в пенсионерскую поездку в Париж, где учится у Ж. Регу. Пенсионерским периодом датируется его вариация на тему картины Ж. Жувене «Чудесный улов рыбы» (1762–1763, ГРМ), где Лосенко отказался от барочной патетики французского мастера и как можно проще и естественнее, жизненнее трактовал евангельскую сцену. Можно усмотреть даже определенную русификацию лиц.
Темы Священного Писания чередуются у художника с античной мифологией: «Венера и Адонис» (или «Смерть Адониса»; 1764, Минск), «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» (1765, ГРМ). Последнее произведение подводит итог его обучения уже не у Рету, а у Ж.-М. Вьена. Как и его современников – художников других видов искусства: скульптора Ф. И. Шубина, архитектора В. И. Баженова, с которым они были одного года пенсионерства, живописца П. И. Соколова, – Лосенко еще многое роднит с уходящей эпохой барокко, сквозь которое уже пробиваются черты нового направления – раннего классицизма. Отзвуки барокко видны и в портрете «первого российского актера», основателя русского театра Федора Волкова (1763, ГРМ): в контрастном положении фигуры и головы, динамическом движении складок плаща; в повышенно декоративном звучании полотна «Смерть Адониса». Причем, как и у скульпторов (за исключением разве что И. П. Мартоса и Ф. Ф. Щедрина), хронологическая последовательность произведений совсем не означает поступательного движения от барокко к классицизму. Так, более ранний «Улов» значительно «классицистичнее» написанных позже «Венеры и Адониса» или «Жертвоприношения Авраама» (четкий треугольник композиции, локальные пятна цвета, более скульптурная моделировка формы).

Правда, вторая поездка в Париж и особенно в Италию, несомненно, усилила влияние античности, открывшейся в этот период глазам Лосенко необычайно явственно, и превратила художника в истинного представителя классицизма. Это сказалось как в этюдах обнаженной натуры («Авель», Харьковский музей; «Каин», ГРМ), так и в завершенных живописных полотнах с их локальным цветом, выверенностью в передаче анатомии, преобладанием линеарно-пластического начала в моделировке. Например, некоторые исследователи полотно «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ) считают одним из лучших созданий художника, называя его «величественным, как гомеровский гекзаметр» (Е. И. Гаврилова).

Но настоящая слава приходит к Лосенко, как уже отмечалось, после академической выставки 1770 г., и связана она с картиной, имеющей длинное название в духе литературы XVIII в.: «Композиция, представляющая великого князя Владимира Святославича пред Рогнедою, дочерью Рогнольда, князя Полоцкого, по побеждении сего князя за противный отказ требованного Владимиром супружества с оною». По сюжету Владимир здесь просит прощения у Рогнеды-пленницы за то, что огнем и мечом пошел на ее землю, убил отца и братьев и против воли взял ее в жены (или собирается взять: судя по литературному объяснению Лосенко, это их первое свидание). Однако последнее обстоятельство не меняет сути дела, как и весьма трудной задачи художника: сопрячь представление о «святом князе Владимире» – крестителе Руси с ролью убийцы и насильника. Лосенко в духе просветительской эпохи, в стиле времени и вкусов, тяготеющих к изображению героического, стремится обелить, оправдать Владимира, показать его раскаяние в делах (или помыслах). Он даже предпосылает специальное литературное «Изъяснение к картине», где наивно-прямодушно пишет, что его герой, «видя свою невесту обезчещеную и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею» (цит. по: Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М, 1963. С. 152). В самой постановке чисто психологической задачи можно усмотреть совершенно новый этап в истории отечественной живописи.

А. П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770, ГРМ

Владимир в композиции Лосенко – главный герой. Рогнеда тоже героиня, но ее роль пассивная. Остальные фигуры: служанки, напоминающие барельефы с античных надгробных стел; воины, в отличие от служанок, с абсолютно естественным любопытством взирающие на происходящее, – все они лишь обрамляют центральную группу. Общий характер картины остается театрально-условным. В выражении чувств (рука Владимира, прижатая к груди; Рогнеда с возведенными горе очами и пр.) еще много театрального, декламационного, много «от оперы». Недаром для Владимира позировал актер И. А. Дмитревский, игравший князя на сцене. Словом, неизжитые черты барокко еще долго будут держаться в академической живописи, что можно заметить и в западноевропейском искусстве при становлении нового стиля классицизма. Но, несмотря на декламационность и патетику, в картине Лосенко много искреннего чувства.

Художник стремился к максимальной достоверности антуража, изучал то немногое, что было известно о древнерусском костюме, а это было нелегко: ведь и сегодня мы начинаем более или менее полно представлять его лишь с Московской Руси. Вот почему от костюма Владимира неизбежно веет театральным реквизитом, а не подлинностью: его фантастический головной убор соединяет в себе зубчатую корону с шапкой, отороченной мехом в придачу со страусовыми перьями, – наверно, в таком именно уборе и выходил Дмитревский на сцену, изображая князя Владимира. Но русское платье одной из служанок и жемчужное шитье головной повязки, сапоги и рубаха Владимира, одеяния воинов – все свидетельствует о вдумчивом изучении костюма хотя бы непосредственно допетровской эпохи. Красное и золотисто-оранжевое

в одежде Владимира поддержано розовым цветом его лица, равно как тоже красный, но холодного тона плащ и бело-серое платье Рогнеды соответствуют бледности ее заплаканного лица.

Большие локальные цветовые пятна, четко определенный центр композиции с кульминацией во встречном жесте рук главных героев, статуарная пластика фигур говорят о победе классицистических черт над барочными. Это совершается именно в станковой картине «большого исторического рода» (согласно принятой в Академии классификации). Именно ей, как отмечает исследователь, предстояло если и не изменить ансамбли барокко, то составить им альтернативу (см.: Карев А. А. Классицизм в русской живописи. С. 51)

На примере последнего произведения Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ), которое художник не успел закончить, можно проследить, как внедрялись классицистические принципы в русскую живопись. Здесь уже все соответствует программе классицизма: идея – патриотическое служение Родине, готовность к подвигу и жертве, выраженные в образе Гектора; смирение, самопожертвование, антикизированное идеально-прекрасное начало – в образе Андромахи. Композиция – фризовая, строится наподобие многофигурной мизансцены классицистического спектакля. Действие разыгрывается на фоне величественной колоннады; участники сцены образуют кулисы, позволяющие сосредоточить внимание зрителя на главных персонажах – Гекторе, патетический жест которого призван показать его готовность пожертвовать личным счастьем во имя долга, и Андромахе, в склоненной фигуре которой легко читается предчувствие трагического исхода. В системе изобразительных средств превалирует линеарно-пластическое начало. Это означает, что главными выразительными средствами прочно становятся рисунок и светотень. Цвет пе столько лепит, сколько раскрашивает форму, его не случайно называют локальным: он словно замкнут в определенных границах, не рефлектирует с соседними, не взаимодействует с ними. И форма объема лепится не столько цветом, тонкой разработкой внутренних сто градаций, сколько светотенью. Именно этими средствами и создается почти пластическая осязаемость изображенных предметов в классическом произведении. Напомним, что композиция Лосенко создана на 12 лет ранее «Клятвы Горациев» Ж.-Л. Давида (1785), явившейся образцом произведения неоклассицизма.

Как педагог Лосенко прошел все ступени академических званий: академик, адъюнкт-профессор, профессор (первый русский профессор класса исторической живописи); он был даже директором Академии художеств. Ему принадлежит первое учебное пособие – «Изъяснение краткой пропорции человека… для пользы юношества, упражняющегося в рисовании», по которому впоследствии учились целые поколения художников. Но обширная академическая деятельность подорвала его хрупкие силы. М. Э. Фальконе, который был в России недолго, однако прекрасно понял (и испытал на себе) все негативные стороны бюрократической системы Академии (да и государства в целом), писал Екатерине II: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою академических пустяков, ни в какой академии не касающихся профессора, Лосенко не в состоянии коснуться кисти; его погубят несомненно. Он первый искусный

художник нации, к этому остаются нечувствительны, им жертвуют» (цит. по: Сб. РИО. Т. 17. СПб., 1876. С. 123).

Антон Павлович Лосенко умер в возрасте 37 лет. В начале следующего столетия его назвали «Ломоносовым русской живописи».

II. И. Соколов, И. А. Акимов

Историческая живопись после А. П. Лосенко, во второй половине 1770-х – 1780-е гг., отличается по тематике от предыдущего периода. Обычно угасание интереса к национальной истории в стенах Академии в 1770–1780-е гг. связывают с реакцией после пугачевского бунта. Однако это объяснение, во-первых, очень прямолинейное, вульгарно-механистическое; а во-вторых, что представляется неоспоримым аргументом, такое угасание не находит подтверждения в других видах искусства и литературы, т.е. не было вызвано условиями цензуры. Достаточно назвать созданные в те годы труды В. Н. Татищева, М. М. Щербатова, А. П. Сумарокова, Н. И. Новикова, М. М. Хераскова, И. Ф. Богдановича, Я. Б. Княжнина. Или, например, Царицыно В. И. Баженова, Петровский дворец М. Ф. Казакова, «родословия русских государей» в медалях и изображения великих князей и царей в шубинских барельефах Чесменского дворца. Угасание этого интереса наблюдается только в стенах Академии художеств. В связи с чем ряд исследователей видит его непосредственную причину, с одной стороны, в смерти А. П. Лосенко, а с другой – в том, что классицизм в 1770-е гг. становится все «классичнее», суровее, строже (преддверие «строгого классицизма), все более тяготеет не к национальным, а к всемирно-историческим традициям и потому все чаще обращается к античности и Священному Писанию.

Ведущими художниками этого времени являются ученики А. П. Лосенко – Петр Соколов и Иван Акимов.

Петр Иванович Соколов (1753–1791) окончил Академию с золотой медалью и в пенсионерские годы учился в Италии у П. Баттони. В его пенсионерских работах ощущалось влияние барочно-рокайльных тенденций. Впрочем, то же можно заметить и у Лосенко, и у Баженова, а в скульптуре, как мы видели, у некоторых мастеров даже на позднем этапе классицизма. Русской историей Соколов интересовался разве что в академический период. Свои основные темы он черпал в античной мифологии: «Меркурий и Аргус» (1776, ГРМ), «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ), «Венера и Адонис» (1782, ГРМ) и др. Обычно это двухфигурные, безукоризненные по рисунку, мягко нюансированные в цвете, несколько вялые и схематичные по композиции, холодноватые по чувству произведения. Наиболее поэтичными в творчестве Соколова являются его портреты и рисунки для гравюр.

Иван Акимович Акимов (1754–1814) прошел тот же путь: окончил Академию с золотой медалью, выполнив дипломную работу на тему из русской истории; пенсионерские годы провел в Италии (Болонья, Рим, Венеция, Флоренция); по возвращении на родину стал писать на мифологические сюжеты («Прометей делает

статую по приказанию Минервы», 1775, ГРМ; «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета», 1782, ГТГ).

Г. И. Угрюмов – реформатор русской исторической живописи в 1790-е годы

Заметное оживление в классе исторической живописи наступает в 1790-е гг., когда главой класса становится Григорий Иванович Угрюмов (1764–1823). Он провел в Академии 15 лет, начав с Воспитательного училища и завершив обучение работой на тему «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» (1785, ГРМ), удостоенной Большой золотой медали. После четырех пенсионерских лет в Риме он возвращается в Россию и до конца дней своих посвящает себя творчеству и преподаванию в Академии. Главные свои произведения Угрюмов, как правило, писал по заказу, но невзирая на рамки и требования заказчика. Свои темы Угрюмов брал исключительно из русской истории: «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержанной им победы над немцами» (1793–1794?), «Испытание силы Яна Усмаря» (1796–1797), «Взятие Казани 2 октября 1552 года» (не позднее 1800), «Призвание Михаила Федоровича Романова на царство 14 марта 1613 года» (не позднее 1800; все – ГРМ). В этих произведениях много внимания уделено реалиям, деталям интерьера, написанным с натуры, как, например, интерьер Успенского собора в «Призвании Михаила Романова на царство», или костюму, как в «Торжественном въезде…». Наконец, в них в полный голос заявляет о себе народный герой, как в «Испытании силы Яна Усмаря», где герой доказывает (малогуманным, правда, способом: вырвав целый бок у бедного быка), что может вступить в единоборство с печенежским богатырем. Все работы Угрюмова лишены какого-либо морализаторства.

Угрюмов не случайно заслужил славу реформатора русской исторической живописи, недаром пользовался всеобщим уважением и был избран почетным членом Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. Он сумел сказать свое слово и в наиболее передовом жанре живописи его времени – в портрете. Художник создал образы ярославских купцов (он и сам был родом из Ярославской губернии) столь выразительные, столь характерные в своей трезвой деловитости, что они предваряют реалистические образы следующего столетия, и даже второй сто половины, а в литературе находят аналог разве только в драматургии А. Н. Островского. Угрюмов был прекрасным педагогом, он преподавал в Академии более 20 лет и из его класса вышли будущие ведущие мастера нового столетия – В. К. Шебуев, А. Е . Егоров, А. А. Иванов, О. А. Кипренский.

Г. И. Угрюмов. Испытание силы Яна Усмаря. 1796–1797, ГРМ

Русский исторический жанр живописи, воплощаемый, разумеется, прежде всего в стилистике классицизма, испытал и большое влияние сентиментализма. Здесь достаточно вспомнить чувствительность, граничащую с умилением, в картине И. А. Акимова «Великий князь Святослав, целующий мать и детей своих по возвращении с Дуная в Киев» (1773, ГТГ) или даже угрюмовское «Призвание Михаила Федоровича

Романова на царство» (патетичность жестов, светотеневые эффекты – и такое же умиление молодостью царя).

Следует отметить, что и Лосенко, и Соколов, и Угрюмов были блестящими рисовальщикам, и их графическое наследие по праву относят к высоким достижениям русской графики XVIII в. (см. § 15.8).

* * *

Итак, русская историческая живопись, несомненно, более чем какой-либо другой жанр, демонстрирует развитие принципов классицизма, трактованных, однако, очень широко. В этом искусстве много живописности и динамики, унаследованных от уходящего барокко; одухотворенности и чувствительности, привнесенных сентиментализмом, а еще ранее – рокайлем; определенное влияние на него оказал и предромантизм. Наконец, неизменно и постоянно в нем были живущие в национальной художественной культуре глубокое стремление к справедливости и чувство реального.

Портрет в русской живописи второй половины XVIII века

Классификация портретного жанра

Наибольших успехов живопись второй половины XVIII в. достигает в жанре портрета, что не кажется удивительным, если вспомнить предыдущие этапы развития отечественного искусства этого столетия. Портрет рассматриваемого времени предстает во множестве своих разновидностей: парадный, в котором при обычном внимании к богатству вещного мира и блестящей передаче фактуры материалов никогда не теряется индивидуальная характеристика: полупарадный; камерный и интимный, отражающие все богатство и сложность душевной жизни; портрет в пейзаже, где пейзаж играет немаловажную роль в характеристике модели; портрет в интерьере; семейные портреты; двойные, групповые, дающие сложный линейный и пластический ритм, и т.д.

С развитием разных жанров обогащается изобразительный язык, большое значение приобретает сложная нюансировка цвета, дополнительные цвета, рефлексы, изощренные лессировки. Кроме того, на портретном жанре можно наблюдать выразительную смену стилей – от рококо через барокко к классицизму.

Ф. С. Рокотов – художник-портретист: петербургский период творчества. Рокотов и рококо

Поколение художников, выступившее на рубеже 1760– 1770-х гг., в кратчайший срок выдвинуло русский портрет в ряд лучших произведений мирового искусства. Одним из таких мастеров был Федор Степанович Рокотов (1735/1736–1808). Обстоятельства жизни художника и по сей день выяснены не до конца. Москвич родом, он происходил, видимо, из крепостных князей Репниных и, возможно, через них познакомился с И. И.

Шуваловым, который, будучи куратором Московского университета и Академии художеств, способствовал принятию Рокотова в Академию. О близости с Шуваловым говорит и единственная непортретная работа Рокотова – «Кабинет И. И. Шувалова» (ок. 1757), которую мы знаем по копии его ученика А. Зяблова (1779(?), ГИМ); это первое изображение русского интерьера. В 1760 г. Рокотов получил вольную от П. И. Репнина и вскоре стал известным, а впоследствии и одним из прославленных живописцев XVIII в. и одним из первых «вольных художников», сумевших не связать себя (во всяком случае надолго) казенной службой.

Рокотов вошел в русское искусство в 1760-е гг., когда творчество А. П. Антропова, с которым у пего в ранний период имеются явные точки соприкосновения, было в расцвете. Но даже самые ранние работы Рокотова по сравнению со зрелым Антроповым показывают, что русское искусство вступило в совсем иную, новую фазу развития: характеристики портретируемых, полные лиризма и глубокой человечности, становятся многограннее; выразительный язык необыкновенно усложняется.

Авторами последней по времени монографии о Рокотове выдвигается версия о его ученичестве у И. П. Аргунова, к которому ранее уже были отданы из капеллы «спавшие с голоса» Лосенко, Головачевский и Саблуков (см.: Романычева И. Г. Федор Степанович Рокотов. Жизнь и творчество; Римская-Корсакова С. В. Технологическое исследование произведений Ф. С. Рокотова из собрания ГРМ. СПб., 2008). Через Аргунова авторы предполагают влияние на Рокотова Г. Гроота, учителя самого Аргунова. Но не только Гроота, о чем свидетельствует в своих Записках Якоб Штелин (впрочем, он даже мысли не допускает, что у художника могла быть своя собственная, самостоятельная манера исполнения): «Федор Степанович Рокотов учился в Академии художеств при Лоррене, Лагрене и Фонгебассо. Многому научился у Ротари и Токе и в последнее время целиком занялся портретной живописью» (Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. С. 67).

Авторы монографии о Рокотове пытаются подать его биографию как бы в двух направлениях – на поприще военном, где он дослужился до офицерского чина, сделавшего его дворянином, и на пути творческом. Но сведения об этом отрывочные и до сих пор вызывающие вопросы. Так, вполне возможна причастность будущего художника к Сухопутному шляхетскому корпусу (там преподавали рисование). Но мы не будем касаться «военных чинов», а рассмотрим творческий путь художника.

Слава к Рокотову приходит скоро. В 1762 г. он получает звание адъюнкта живописи, а в 1765 г. – академика «за оказанный опыт в живописном портретном искусстве» (портрет Петра III, поднесенный императору И. И. Шуваловым) и вольную копию «Венера и Амур» с картины Луки Джордано «Венера, Амур и Сатир», написанную с гравюры (1763–1765, ГРМ). Уже в 1764 г. в мастерской Рокотова, по свидетельству современника, стоят десятки портретов, в которых «окончены одни головы». Мастер умел создать целостный образ в три сеанса («по троекратном действии»): «…ты, играя почти, ознаменовал только вид лица и остроту зрака ево, в тот час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаилася <…> А

ты совосхищен, и проникая во внутренность души сего великого мужа, по троекратном действии… совершил для нас сию твою неоценную работу», – восторженно писал о портрете А. П. Сумарокова (1777, ГИМ) Николай Струйский, поэт и друг художника. Впрочем, к «десяткам портретов» и работе «в три сеанса» нужно отнестись с осторожностью, зная аффектированность Струйского.

Петербургский период творчества Рокотова длился до середины 1760-х гг.; видимо, во второй половине десятилетия художник возвращается в родную Москву, в которой, по мнению одних исследователей, и живет до самой смерти. По мнению других (впервые эту мысль высказал Н. Н. Врангель), в конце 1780-х гг. Рокотов возвратился в Петербург на должность «смотрителя» в Академии художеств и покинул столицу за несколько лет до смерти (что, впрочем, маловероятно). Так или иначе, но основной период творчества Рокотова связан с его родным городом, Москвой, и в этом смысле он может быть назван художником московской школы, как Д. Г. Левицкий и В . Л. Боровиковский могут быть отнесены к петербургской школе. До сих пор в Москве стоит (правда, в перестроенном виде) дом на Старой Басманной улице, в котором жил и творил Рокотов.

Вот, собственно, и вся биография художника, небогатая событиями, не отмеченная путешествиями, не зафиксированная в эпистолярии, но внутренне насыщенная, как у всякой большой творческой личности.

Исследователи справедливо полагают, что до «Таврической выставки» 1905 г. фигура Рокотова была «самая неосязаемая» в русской живописи XVIII в. А ведь о нем с восторгом отзывались современники (Н. Е. Струйский, И. М. Долгорукий, Я. Штелин). Но через сто лет В. В. Стасов, обращаясь к XVIII в., вообще не упоминает его имени, как будто такого живописца и не было вовсе. «Мирискусники» первые экспонировали его портреты на выставке 1902 г. (правда, из представленных там шести работ художника Рокотову принадлежали лишь четыре). Но даже и после «Таврической выставки» 1905 г. о нем говорили как об эклектике, подражателе – здесь он разделил почти общий взгляд на живопись XVIII в. Вот почему А. В. Лебедев в своей маленькой, но бесценной монографии о художнике, скромно названной «Этюдами для монографии», имел право написать: «…туман… традиционных непроверенных сведений и мнений еще так густо обволакивает Рокотова, что до сих пор нет возможности сделать правильный анализ его творчества и после проверки попытаться синтетически воссоздать по возможности очищенную от туманных пятен фигуру славного живописца» (Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов. Этюды для монографии. М., 1941. С. 6) .

И хотя за последующие десятилетия многое было сделано для изучения творчества Рокотова, что нашло отражение как в общих трудах по истории искусства (Н. Н. Коваленская, Г. В. Жидков), так и в отдельных публикациях о художнике (А. Михайлов, Р. Подольский, О. Чарновский, Т. Алексеева, А. Русакова, Н. Романычева и др.), немало невыясненных вопросов остается по сей день.

Что же сохранилось от живописи Рокотова в первый, петербургский период его

творчества? В самой ранней подписной и датированной работе Рокотова – портрете молодого человека в гвардейском мундире (1757, ГТГ) исследователи видят то автопортрет (И. Э. Грабарь, Ю. П. Анисимов, Н. П. Лапшина), то портрет гравера Е. П. Чемесова (А. В. Лебедев; в монографии И. Г. Романычевой и С. В. Римской-Корсаковой Чемесов под вопросом). Но кто бы ни был изображенный, по этому портрету, сухому по живописи и робкому по рисунку, еще трудно говорить о манере будущего Рокотова. Слава к художнику придет с парадным или, вернее, полупарадным портретом – репрезентативным изображением поколенного или поясного образа на архитектурном или пейзажном фоне. Среди подобных работ – портрет великого князя Петра Федоровича (копия с П. Ротари) и собственная подписная и датированная работа художника, изображающая императора Петра III (1762, Нижегородский художественный музей, повторение-вариант – ГРМ); портрет Григория Орлова, написанный явно до 1763 г., поскольку на портрете еще нет полученного графом в связи с коронацией Екатерины высшего ордена Андрея Первозванного (1762 – нач. 1763, ГРМ); как выяснилось, это видоизмененная копия с портрета С. Торелли. Портрет графа Г . Г. Орлова выполнен по всем законам жанра: репрезентативен, наряден, декоративен, многокрасочен. Золотое шитье синего бархатного кафтана, блеск лат, красная орденская лента прекрасно сочетаются с синеглазым румяным лицом этого красавца, легко взошедшего на вершины славы из самого низкого чина гвардейского офицера, по словам А. Т. Болотова. Все вместе создает горделивый образ полководца и триумфатора.

Из композиций первой половины 1760-х гг. выделяется подписной и датированный портрет Екатерины II, которую Рокотов писал на коронационных торжествах (1763, ГТГ, собственный вариант – ГМЗ «Павловск», множество копий других художников в разных музеях). Портрет построен на сопоставлении строгого профиля лица и фигуры, повернутой в три четверти, с жестом, обращенным не прямо к зрителю, а к некоей невидимой аудитории. Это «почти геральдически отточенный профиль», как на античной камее или римской медали, подчеркивающий «ритуальную значимость изображенного» (см.: Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. С. 77–78).

Ряд портретов опекунов Московского воспитательного дома (И. Н. Тютчев, П. И . Вырубов (ГТГ), С. В. Гагарин (ГРМ); все – не позднее 1768) завершает работу Рокотова в жанре парадного портрета, к которому он больше вообще не обращается. Художника влекли другие задачи, и не случайно он более не заключал контрактов с Опекунским советом Воспитательного дома. В связи с этим Б. В. Умской, руководитель создания так называемой Опекунской портретной серии, даже жаловался И. И. Бецкому как куратору Воспитательного дома за отказ продолжать работы и исполнить портрет П. А. Демидова: «За славою Рокотов стал спесив и важен». Концепцию парадного портрета развивали далее Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский. Рокотову же предстояли другие пути.

Конечно, ранний, петербургский период творчества Рокоторова еще полон самых тесных связей с искусством середины столетия. Однако, как бы ни были

неопределенны черты манеры и почерка, очевидно устремление художника к полному затаенной жизни и лиризма камерному изображению. Его основы были заложены в середине столетия – «домашними» портретами вроде аргуновских «Хрипуновых» и позднее «Ветошниковых» и антроповских «Бутурлиных», «Колычевых» и др.

Рокотовские портреты великого князя Павла Петровича в семилетием возрасте (1761) и княжны Евдокии Борисовны Юсуповой (конец 1750-х – нач. 1760-х; оба – ГРМ) еще полны рокайльных реминисценций: вписанность фигур в овал при сохранении прямоугольной формы холста, легкие наклоны голов, едва намеченные вполне светские улыбки, во всем неуловимое ощущение чувственности рококо. Но внимательное отношение художника к лицу не позволяет видеть в нем известный жанр «головок», а скорее ведет нас к серьезности вишняковских детских портретов. Совсем детское лицо Павла Петровича миловидно, но и капризно, несколько надменно, изменчиво в настроении, очень подвижно (так и вспоминаются слова его воспитателя Порошина о вечной привычке великого князя всегда спешить: «спешить вставать, спешить кушать, спешить опочивать ложиться», но и веселиться, «попрыгивая», когда ему что-то нравилось, или его «ой, трушу, трушу!» в предчувствии экзамена). Здесь мы уже видим первые ростки чарующей прелести рокотовских характеристик, предвестие «Артемия Воронцова» или «Неизвестного в треуголке».

Ф. С. Рокотов. Портрет Е. Б. Юсуповой. Конец 1750-х – начало 1760-х, ГРМ

Живопись Рокотова тоже иная в сравнении с серединой века – слитная, «вязкая», сложных цветовых нюансов; рядом с ней живопись Антропова кажется совсем архаической, хотя «Измайлова» или «Румянцева» написаны им в те же годы. В портрете молодой Юсуповой серебристо-голубые, голубовато-зеленоватые тона объединяют цвет бархатного платья, бриллиантовых серег, эгрета в волосах. Но живописное изящество, даже изыски, не заслоняют, а лишь подчеркивают очарование ранней юности, едва сдерживаемое веселье прелестной модели. На этом, по сути, и кончаются «воспоминания о рококо». Далее лежит путь к той божественной маэстрии, которая позволяет Рокотову создавать трепетные, многоликие, трудно разгадываемые образы, почти кощунственно нарушая природную статику изобразительного искусства.

Здесь еще раз уместно отметить, что легкое, бездумное, исключительно придворное искусство рокайля – не путь для отечественных мастеров даже в период господства этого стиля по всей Европе. Русские мастера брали уроки у Г. Гроота и П. Ротари, и с несомненной пользой для себя. Ближе всего к их стилистике подошли Аргунов и ранний Рокотов, но последний, как мы знаем, открыл совсем другие пути в искусстве. Раннему Рокотову действительно близка техника рокайльных мастеров, с которых он писал копии. Э го прекрасно доказано в технологическом исследовании его работ из собрания ГРМ (прежде всего письмо по оттененному грунту, преимущественно однослойному, а если двухслойному, то верхнему обязательно серому, как в портрете девочки Юсуповой). Вместе с тем «рафинированная бесфактурная техника Гроота и Ротари», как полагают исследователи, – не для темпераментов Рокотова и Левицкого, причем в особенности для Рокотова, который писан почти небрежно, без правок, в

отличие, кстати, от Левицкого, у которого их множество (см.: Романычева И. Г., Римская-Корсакова С. В. Указ. соч. С. 262). Но главное – у Рокотова другая концепция портрета, чем у Гроота или Ротари.

В лучших портретах Рокотова, исполненных в 1760-е гг., модели предстают совершенно естественными. Таков, например, граф И. Г. Орлов, старший из братьев Орловых, «движущий механизм» семейных действий, всегда преднамеренно остававшийся в тени и вышедший в отставку в чине капитана лейб-гвардейского Преображенского полка. Существующий в двух вариантах (ГРМ, ГТГ) портрет отличается в основном только по цвету. Портрет из Русского музея более наряден: синий бархатный кафтан, золотистый камзол, кружево жабо создают изысканную цветовую гамму. Портрет из Третьяковской галереи почти монохромен. Рыже-серый кафтан и блеск кирасы приглушены черным цветом шарфа, однако невольно меняется и характеристика: несколько «приглушены» и вельможность, самоуверенность, надменность облика модели, словно еще больше уходящей в тень. Представляется, что портрет Ивана Орлова – первая попытка Рокотова дать интимно-тонкую характеристику движения души; закономерное продолжение развития интереса не столько искусства рокайля и всей «россики» середины столетия, сколько самих русских художников к психологизации образа, начиная с никитинского «Напольного гетмана». В этой уже чисто рокотовской работе есть многое, что прочно связывает произведения мастера с отечественными традициями, с недавним искусством середины века. В портрете И. Г. Орлова это сказывается в постановке фигуры, заполнившей почти все пространство картины, в отсутствии воздушности в нейтральном фоне.

Ф. С. Рокотов – глава московской школы портретизма. Расцвет творчества

Во второй половине 1760-х гг. художник переезжает в Москву, и здесь, в родном городе, начинается «истинный Рокотов». Здесь он трудится почти 40 лет и за это время успевает «переписать всю Москву» (добавим, всю просвещенную Москву), передовое русское дворянство, людей, близких ему по складу мышления, по нравственным идеалам. Подобные портреты позволили некогда И. Н. Врангелю говорить о том, что русское дворянство имеет свою «историю в портретах». Здесь Рокотов создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, «душевном изяществе». Этот просветительский идеал Рокотову проще было создать именно в Москве, в среде глубоко и широко мыслящих людей из его окружения, вдали от официального духа столицы, жизнью в которой он явно тяготился.

Москва в этот период была не только убежищем опальных вельмож. В 1760-е гг. при Московском университете издаются журналы «Полезное увеселение», «Свободные часы». С конца 1770-х гг. Н. И. Новиков организует университетскую типографию. Л. С. Пушкин в статье «Путешествие из Москвы в Петербург» писал: «Москва, утратившая свой блеск аристократический, процветает в других отношениях <…> просвещение любит город, где Шувалов основал университет по предначертанию

Ломоносова. <…> Ученость, любовь к искусству и таланты неоспоримо на стороне Москвы». Властитель дум 1760–1770-х гг. М. М. Херасков, директор, а затем попечитель университета и сам немалый поэт, пишет в стихотворении «Знатная порода»:

Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена –
Одни достоинства венчают,
И честь венчает нас одна.

<…>

Будь мужествен ты в ратном поле,
В дни мирны добрый гражданин;
Не чином украшайся боле,
Собою украшай свой чин.

Круг Рокотова составляли поэты В. И. Майков, А. П. Сумароков, М . М. Херасков; Н. Е. Струйский, семейства Репниных, Голицыных, Воронцовых, Куракиных и др. Многих из них художник запечатлел на своих холстах.

В эти годы в творчестве Рокотова складывается определенный тип камерного (и его разновидности – интимного) портрета, определенная манера письма, определенный строй художественных средств. Художник действительно проникает «во внутренность души», что несколько аффектированно, но точно выразил Н. Е. Струйский. Для Рокотова конца 1760-х и особенно 1770-х гг. свойственно обычно погрудное изображение. Фигура повернута по отношению к зрителю в три четверти, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко гармонизированными тонами. Сама живописная поверхность как бы светоносна. Модель почти не комментируется сложными атрибутами, антураж не играет никакой роли, а иногда вовсе отсутствует. Характеристика никогда не однозначна. Как будто неуловимыми средствами Рокотов умеет передать изменчивый облик модели: насмешливость скептика В. И. Майкова (между 1775 и 1778; но каталогу ГТГ 1984 г. – конец 1760-х, ГТГ), ленивую улыбку и умиротворенность в облике «Неизвестного в треуголке» (нач. 1770-х, ГТГ), грустную задумчивость, душевное изящество, хрупкость, незащищенность внутреннего мира на прекрасном лице А. П. Струйской (1772, ГТГ), некоторую неуверенность и отсутствие всякой светскости и искусственности в улыбке «Неизвестной в розовом платье» (1770-е, ГТГ).

Поиск тона, разработанного в гармонии близко стоящих друг к другу оттенков, – так можно обозначить основную живописную задачу Рокотова в 1770-е гг. Образ строится в определенном тональном ключе, на гармоническом слиянии легких, тающих мазков. Динамичность движения кисти создает впечатление мерцающего красочного слоя, его подвижности, усиливающееся (благодаря тончайшим лессировкам) прозрачной

дымкой, неким рокотовским золотистым сфумато, создающим особой сложности воздушное пространство, воздушную среду вокруг головы модели.

В портрете «Неизвестного в треуголке» золотистые и серебристые тона вспыхивают на черном домино и как бы освещают изнутри черно-коричневый фон, сверкают в позументе, в аграфе головного убора. Все пронизано светом, выхватывающим из тьмы это пухлое, вялое, милое в своей неправильности лицо с выражением молодого довольства и победительной юности. Сказать: черное домино, розовый камзол, белый платок и жабо – значит огрубить, исказить представление о живописи произведения, его потрясающей живописной феерии.

Модель, изображенная на портрете, до сих пор не установлена и вызывает много разночтений. Одни исследователи полагают, что это Алексей Григорьевич Бобринский, сын Екатерины от Григория Орлова, повеса и любитель «машкерадов». Но тогда портрет должен датироваться 1782 г., когда Бобринский был в Петербурге по дороге в Ревель, куда мать удалила его «в ссылку» за безделье (подробнее см.: Чижикова Е. Н. О портрете Ф. С. Рокотова «Неизвестный в треуголке» // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1965. С. 210–217). Другие считают изображение портретом первой жены Струйского, тем более что рентгенологическое исследование обнаружило, что портрет написан поверх женского и лицо осталось без изменений (см.: Сахарова И. М. Н. Е. Струйский и его связи с Ф. С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1962. С. 3–15). Третьи даже высказывались в пользу того, что это сам молодой Струйский (аргументируя свою позицию «происхождением» портрета из семьи Струйских), что уже совершенно фантастично, поскольку сохранился (хотя и неоконченный) портрет Струйского кисти самого Рокотова, резко отличающийся по типу от «Неизвестного в треуголке».

В другом портрете – Александры Петровны Струйской – сложность душевной жизни, женственность и грация модели совсем не декларируются, все это передано тонкими цветовыми нюансами пепельно-розовых (в лице и платье), жемчужных (брошь), лимонно-желтых (косынка) тонов; линейным ритмом (овалу лица как бы вторит – совсем как у Эпгра в портрете мадемуазель Ривьер, только на 30 с лишним лет раньше, – овал декольте и линии складок одежды); нюансами, позволяющими создать ощущение недосказанности, очарования тайны, настроения, прекрасно уловленного поэтом:

Любите живопись, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на полотно.
Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С портрета Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ес глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач.
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

Н. Л. Заболоцкий. «Портрет»

Колорит – одно из важнейших средств Рокотова в характеристике модели. Колористическими средствами художник передает определенные душевные состояния. Особенной топкостью и одухотворенностью отличаются женские и юношеские образы, в которых жизнь души оказывается богатой и интересной для живописца. Для его манеры 1760–1770-х гг. характерны «жидкое» письмо, смелый, какой-то зигзагообразный мазок.

Рокотов создал целую галерею портретов близкого ему семейства Воронцовых, которые были не просто заказчиками, а родственными ему по духу людьми: И. Л. Воронцова, М. А. Воронцовой (дочь Артемия Волынского, бывшая совсем в молодых летах в ссылке; конец 1760-х, ГРМ), их сына – А. И. Воронцова (не ранее 1765, ГТГ). Через четверть века он изобразил третье поколение – детей А. И. Воронцова: Прасковью и Анну, которых писал и Д. Г. Левицкий.

Среди всех этих портретов молодой Артемий Воронцов, может быть, вслед за вишняковской «Сарой Фермор», – один из самых пленительных образов в русской живописи XVIII в. В нем передано обаяние цветущей юности, хотя и ничем еще не возмущенной, но уже задумывающейся над бытием. Горячий коричневый грунт просвечивает сквозь темно-серый фон, коричневое и серожемчужное смешивается в волосах, на лице, красное и золотистокоричневое – в жилете и камзоле, даже в кружевах жабо соотносится с румянцем щек и цветом губ. Жидкие, как бы струящиеся мазки белил, коричневые и розовые краски, сливаясь, создают мерцание красочного слоя, придают неуловимую зыбкость образу.

Ощущение усиливает особое использование света. Источник света у Рокотова, как правило, не мотивирован. Художник как бы выхватывает лицо из тьмы, оставляя все остальное в тени или полутени. Причем все регалии, которые он довольно скупо оставляет портретируемому, все аксессуары переданы не подробно, достоверно-иллюзорно, а, будучи окутаны рокотовским сфумато, создают именно художественный образ данной детали. В итоге мы видим не столько портрет индивидуума, сколько некое идеальное представление о человеке, соответствующее нравственным представлениям и самого мастера, и его эпохи в целом; о человеке, умеющем не только чувствовать, но в котором чувство скорее преобладает над разумом: «Не человек – мечта». Или, как в поэме у М. М. Хераскова: «Но где же нет мечты? Вся наша жизнь – мечта!»

Следует отметить и еще одну немаловажную деталь: одухотворенность и хрупкость

образов, очарование затаенности подлинных душевных переживаний, зыбкость настроения, недосказанность чувств – все это черты не просто камерного, а интимного портрета. Та глубокая задумчивость, в которой пребывает на портрете Рокотова Иван Ларионович Воронцов, полна поэтичности, отражает хрупкий душевный склад модели, который художник передает динамичностью живописной фактуры: серо-голубой кафтан, белый шейный платок, кружево жабо лишь угадываются на полотне, равно как лента и звезда Белого орла и Анны на шее. Но как преображается эта модель под кистью Д. Г. Левицкого (который, возможно, писал по заказу самого Воронцова, ведь Рокотов так и не закончил свой портрет)! На портрете у Левицкого в фигуре много движения, энергии, подчеркнутой беспокойно лежащими складками одежды, аксессуары которой переданы материальновещественно, с большим искусством. И возникает совсем другой образ – деятельный, но и прозаический, поскольку Левицкий был склонен к объективно-трезвой характеристике модели.

На рубеже 1770–1780-х гг. под влиянием новых эстетических воззрений заметны и новые качества рокотовской манеры. Открытость и прямота в портретируемых лицах сменяются выражением непроницаемости и сдержанности душевных переживаний, светской выдержки и осознания духовной исключительности. Композиция и колорит остаются как будто прежними, но в них изменяются акценты. Фигура, как и раньше, повернута в три четверти, но иной – горделивой – становится осанка, а поза – статичной. Бант или букет (а это чаще всего женские портреты) украшает платье, усиливая тем самым впечатление необыденности, праздничности, нарядности. Декоративная сторона приобретает теперь особое значение, но цвет становится локальнее. Фактура сглаженная, «эмалевая». Мастерство доведено до рафинированности, почти самодовлеющее. Лицо светится на темном фоне, его контуры тают, оно как бы выхвачено из мрака (или уходит во мрак?). Источник света по-прежнему не мотивирован. Но главное изменение – в лице: оно теперь, как правило, лишено дружественности, теплоты, которыми веяло от изображений мастера, исполненных в 1760–1770-е гг.

Начиная с 1780-х гг. можно говорить о «рокотовском женском типе»: гордо посаженная голова, удлиненный разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная полуулыбка, сочетание утонченного довольства и грусти, которая почти не поддается описанию, как верно замечено кем-то. Фигуры по большей части вписаны в овал (именно с увлечения рокотовскими портретами «мирискусников» надолго утвердилось мнение о портрете XVIII в. вообще как об «овальном»). Эти черты наблюдаются уже в портрете Е. Н. Орловой, урожденной Зиновьевой (1779, ГТГ), который еще амбивалентен по своей концепции.

Княгиня Екатерина Николаевна – жена Григория Орлова. Из-за близкородственной связи (они двоюродные брат и сестра) брак их едва не был расторгнут Синодом; его спасла Екатерина II, не отважившаяся подписать им «смертный приговор»: разведенных должны были «развезти» по монастырям навечно. Вскоре Орловы уехали за границу, где Екатерина Николаевна умерла в 1781 г. в возрасте 22 лет и была похоронена сначала в Лозанне, а затем ее прах перевезли на родину. Григорий Орлов

умер в 1783 г. в России, сойдя с ума.

Е. Н. Орлова в белом атласном платье с лентой Св. Екатерины и усыпанным бриллиантами портретом императрицы на груди представлена в репрезентативном, «сословном» виде, но эта «сословность», как и надменность всего облика, уживается с интимностью настроения, а самоуверенность – с задумчивостью и грустью во взгляде. И в языке, в поэтике художника отмечается некоторое смещение средств – тоновых оттенков с локальными цветовыми пятнами, высветления лица целиком с зыбкими светотеневыми переходами, игрой светотени на лице.

Изменение приемов письма Ф. С. Рокотова от 1760-х к 1780-м годам

Новые черты, новый подход к модели явственны в портрете молодой В. Е. Новосильцевой, урожденной Тишиной (1780, ГТГ), бывшей самой маленькой «смольнянкой» в год основания института (1764). Благодаря (малограмотной) надписи на обороте портрета, сделанной самой моделью, мы знаем ее возраст: «Портрет писанъ рокатавимъ въ Маскве 1780 году сентебря 23 дня а мне отъ рождене 20 летъ шесть месицовъ и 23 дны». Гордой, независимой, надменной выглядит эта 20-летняя девушка на портрете Рокотова, недаром исследователи подмечали ее «почти пугающее всеведение взгляда» (Э. Н. Ацаркина).

То же можно сказать и о настороженно-внимательном взоре красавицы Е. В. Санти, урожденной Лачиновой (1785, ГРМ). Между зрителем и моделью (моделью и художником?) возникает теперь некая преграда; не осталось и следа робкого простодушия «Неизвестной в розовом платье». Колорит портрета Санти построен на сочетании рыже-золотистых, теплых зеленых, розовых тонов, объединенных перламутровой дымкой (Э. Ф. Голлербах говорил – «фрагонаровской») в платье, кружевах, банте, букете. Появление букета из полевых цветов – дань сентиментализму. Цветовое богатство тонко сгармонированных оттенков соответствует богатству психологических нюансов: затаенной грусти, уживающейся с осознанием моделью своей индивидуальности, самоутверждением. На смену трепетности и зыбкости душевного мира и даже некоторой робости «Струйской» и «Неизвестной в розовом платье» приходит более определенный образ женщины, способной на самостояние, на независимое суждение о мире.

Не случайно на этом пути у Рокотова есть такие большие удачи, как портрет В. Н. Суровцевой (конец 1780-х, ГРМ), притягательная сила которого заключена в одухотворенности и тонкой задушевности образа. Рокотов как бы показывает, что есть иная красота, кроме внешней; он создает в этом портрете представление о женской красоте прежде всего как о красоте духовной. Легкая грусть и даже некоторая душевная усталость не исключают большой внутренней сдержанности, высокого достоинства и глубины чувства. Но все-таки приходится констатировать, что в 1780-е гг. у Рокотова появляется один обычно повторяемый прием, что невольно ведет к штампу.

Художник в эти годы редко пишет мужские портреты: видимо, женские модели привлекали его больше многообразием душевной палитры и тонкостью чувств. Но среди мужских портретов есть парный к портрету Суровцевой – портрет ее мужа (конец 1780-х, ГРМ). Это также одна из больших удач художника: тонкое аскетическое лицо (мы даже не знаем имени портретируемого), энергичный поворот несколько откинутой назад головы создают тот высокоинтеллектуальный образ, который предваряет лучшие портреты такого стиля XIX–XX вв.

Живопись Рокотова 1790-х гг. известна мало. Из дошедших до нас изображений интерес представляет портрет А. А. Бутурлиной, урожденной Воронцовой, деда, бабку и отца которой художник писал еще в 1760-е гг. (1793, Тамбовский музей). Здесь Анне Артемьевне 16 лет. Несколько ранее, 13-летней девочкой, ее изобразил Д. Г. Левицкий, а в 1796 г., в год ее замужества, В. Л. Боровиковский писал ее портрет как парный к портрету мужа – Д. П. Бутурлина (оба портрета Боровиковского известны лишь по копии Ф. И. Яненко).

В портрете Бутурлиной-Воронцовой и в других портретах (А. М. Писаревой, пер. пол. 1790-х, ГРМ; П. А. Воронцовой в детстве, нач. 1790-х, ГРМ) композиция овала или овала, вписанного в прямоугольник, ясность и строгость формы, четкое противопоставление светлого силуэта темному фону, расположение фигур строго по вертикали – повторяемые приемы, вполне определенный живописный язык, в котором ощущается влияние классицизма. Более чем на 10 лет подобные портреты опережают работы В. Л. Боровиковского, в частности его портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой или портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей.

Рокотов создал портрет, построенный на игре чувств, изменчивости и непостоянстве человеческого характера, преходящих и мгновенных настроений, – динамическое изображение, пришедшее на смену статике моделей А. П. Антропова и И. П. Аргунова, разнообразив и обогатив до изысканности живописную палитру.

В этом заключается огромная заслуга Рокотова перед отечественным искусством. Особая одухотворенность видения мира Рокотовым, сама его живописная манера, артистическая подвижность его мазка, понимание им природы цвета – все настолько сугубо индивидуально, что исключало широкое ученичество у мастера. «Лучшее в Рокотове как раз то, чему нельзя научить», – очень верно выразился А. В. Лебедев. Вот почему у Рокотова, по сути, совсем не было учеников.

Д. Г. Левицкий – художник, запечатлевший в красках «весь Екатеринин век». Парадный и камерный портрет в 1770-е годы. Академия художеств и Д. Г. Левицкий

«Метким, несколько иронизирующим наблюдателем» назвал А. Н. Бенуа Д. Г. Левицкого – другого крупнейшего художника XVIII в., сумевшего наиболее полно выявить основные особенности и принципы, сам дух своего времени.

Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822) – создатель и парадного портрета, в котором, как говорили современники, он запечатлел в красках «весь Екатеринин век», переписал всех екатерининских вельмож, и великий мастер камерного портрета. В каждом из них он явился художником, необычайно тонко чувствующим национальные черты своих моделей, независимо от того, пишет он опытного царедворца или юную «смольнянку».

Левицкий был одним из тех немногих (если не единственным) живописцев XVIII в., о ком заговорили еще при жизни (правда, в основном, иностранцы: путешественники Иоганн Бернулли III и граф Фортиа де Пиль, историк искусства Фиорилло); из соотечественников – поэты К. Н. Батюшков и М. Н. Муравьев, коллекционер Павел Свиньин. Первые биографические сведения о нем принадлежат Якобу Штелину. Но уже в 1840-е гг. Нестор Кукольник призывал спасать забытые и полузабытые имена русских художников XVIII в. Левицкому, правда, и в XIX в. повезло более других именитых современников: на Всемирной выставке в Лондоне в 1862 г. было представлено пять его портретов («Екатерина-законодательница», портрет старика-священника и три портрета «смольнянок»), вызвавших отклик в Европе, а первый серьезный отечественный исследователь искусства XVIII в. П. Н. Петров назвал его «великим художником». Между тем революционно настроенная критика во главе с В. В. Стасовым порицала Левицкого за прославление «баричей», за изображение «чванливых моделей» с такой силой, что даже вовсе чуждый изобразительному искусству XVIII в. «древнерусист» Ф. И. Буслаев вынужден был заступиться за живописца.

Дальнейшую судьбу в науке Левицкий разделяет с другими художниками своего времени: интерес «мирискусников», выставки начала XX в. Событием в изучении творчества художника явилась первая биография, написанная В. Горленко и вошедшая составной частью в первую монографию о живописце С. П. Дягилева (1902) . После революции, в 1922 г., была устроена (в основном усилиями И. Э. Грабаря) персональная выставка Левицкого, приуроченная к 100-летию со дня смерти художника.

В конце 1920-х и в 1930-е гг. изучение творчества мастера, так же как и вся историческая наука, несет на себе бремя вульгарносоциологических теорий. Первая попытка определить художника «во времени и пространстве» предпринимается в работах «История русского искусства XVIII века» Н. Н. Коваленской (1940) и «История русского искусства XVIII века» Г. В. Жидкова (1951). Только в 1964 г . выходит обширнейшая монография Н. М. Гершензон-Чегодаевой о Левицком, а все последующие публикации корректируют те или иные проблемы, атрибуции или концепции этого добротнейшего труда. В 1985 г. состоялась вторая персональная выставка, посвященная 250-летию со дня рождения художника, после которой появился ряд интересных публикаций.

Левицкий родился на Украине, в семье священника и гравера, близкого к кругам Киевской духовной академии («русской Сорбонны, которая блестяще расцвела в борьбе

с католичеством, так остроумно пользуясь при этом опаснейшими орудиями противников – наукой и образованностью», – как писал А. Н. Бенуа в своей «Истории русской живописи в XIX веке») и Киево-Печерской типографии. Возможно, отец и был первым учителем Левицкого. Оба они, как полагают исследователи, работали над росписью Андреевского собора в Киеве под началом А. П. Антропова, который и стал настоящим учителем Левицкого. Несомненно, не без влияния и ведома Антропова Левицкий уезжает за учителем в Петербург, где и числится в его учениках до 1764 г.

С конца 1750-х гг. жизнь Левицкого навсегда связана с Петербургом, и, подобно тому как Рокотов по праву считается главой московской школы портрета, так Левицкий возглавляет петербургскую школу. Он покидает Петербург ради Москвы лишь дважды. В 1762 г. вместе с Антроповым в качестве его подмастерья он исполняет портреты императрицы на триумфальных воротах, воздвигнутых в честь коронации. В 1766–1768 гг. он участвует в создании иконостаса двух московских храмов, также связанных с Екатериной, – церкви Кира и Иоанна на Солянке (в праздник этих святых произошел переворот 1762 г.) и церкви великомученицы Екатерины на Большой Ордынке (святой патронессы императрицы).

Напомним, что Алексей Антропов сформировался под началом Андрея Матвеева и Ивана Вишнякова в условиях еще средневековых цеховых представлений о труде художника, поэтому он занимался далеко не только портретом, но и монументально-декоративной живописью, в том числе театральной. Левицкий же, как и Рокотов, – только портретист. Он воплощает уже совсем новый тип живописца, с другим художественным мировоззрением. Левицкий во многом отошел от учителя, да и сам талант его был глубже, многограннее и масштабнее таланта Антропова; его портреты не страдают статикой, застылостью, жесткостью и прочими архаическими чертами. От своего учителя Левицкий взял только лучшее: прямоту и трезвость в оценке модели, серьезность и честность в ощущении своей роли и в подходе к своему труду.

Жизнь Левицкого была навсегда связана не просто с Петербургом, но с главным его художественным центром – Академией художеств, в которой он 17 лет руководил портретным классом. Этот период (1771–1787), когда проявились и прекрасные педагогические способности мастера, – как раз наиболее плодотворный и интенсивный этап его творческой жизни. В 1787 г. Левицкий уходит в отставку в результате неурядиц и конфликтов с академическим начальством, прежде всего с И. И. Бецким. В эти годы господства в Академии чиновничьего духа печально окончил свои дни А. Ф. Кокоринов, был уволен без достойной пенсии К. И. Головачевский, которого Левицкий в свое время сменил на посту главы портретного класса, а блестящий гравер Е. П. Чемесов – лишен звания академика и вскоре умер от чахотки. «Угнетенный тьмою академических пустяков, ни в одной академии не касающихся профессора», как писал Фальконе, ушел из жизни А. П. Лосенко. Судьба Левицкого не была иной. Отставка его была тут же принята, и он тоже вышел «без достойного вознаграждения». Через 20 лет, уступая настойчивым просьбам друзей, он вошел в художественный совет Академии (1807), но к службе в ней уже не вернулся.

В 1790-е гг. Левицкий вступает в масонскую ложу «Умирающего сфинкса» при содействии своего большого друга Н. И. Новикова, сыгравшего в судьбе художника немаловажную роль. В этот период он еще активно занимается портретом, но самый высокий взлет его творчества уже позади. С началом нового столетия первенствующую роль предстояло сыграть уже другим мастерам. Левицкий стар, болен и катастрофически теряет зрение. Все творчество художника целиком «укладывается» в «осьмнадцатый век», несмотря на то что он еще более двух десятков лет живет в новом столетии.

Слава к Д. Г. Левицкому пришла с академической выставки 1770 г., на которой среди архитекторов Ж.-Б. Валлен-Деламота, Ю. М. Фельтена, И. Е. Старова, иностранных художников Г. Гроота и А. Перезинотти, рядом с А. И. Вельским и А. П. Лосенко он экспонировал шесть портретов: Г. Н. Теплова, А. С. Строганова, Х. Виргера, Б. В. Умского, Н. А. Сезёмова и А. Ф. Кокоринова, из которых до наших дней сохранилось три последних. За портрет архитектора Александра Филипповича Кокоринова (1769, ГРМ) Левицкий получил звание академика. Мы не знаем более ранних работ мастера, хотя, конечно, они были, а быть может, существуют и поныне в музейных запасниках под анонимами. Те портреты, которые выдвигались в науке как «ранний Левицкий», ему определенно не принадлежат (например, портрет Е. Н. Чоглоковой, о чем подробнее см.: Гершензон-Чегодаева Н. М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М., 1964). Портрет же Кокоринова свидетельствует о непревзойденной, подлинной высоте художественности. В традиционной композиции парадного портрета с непременным условным жестом, которым модель «указует» на лежащий на бюро чертеж здания Академии, в праздничном одеянии, сшитом к торжественному событию инаугурации, Левицкий создал образ совсем не однозначно-репрезентативный.

Чарующей красотой веет от этого портрета, начиная от лица, в котором соединены ум, простота, даже простодушие и мечтательность, со скептической усмешкой, со следами усталости, разочарования и тяжелого душевного раскола, до виртуозно написанной одежды. Пространственность композиции усиливается поворотом фигуры в три четверти, жестом руки, повторением уходящих в глубину пятен светло-серого цвета: совсем светлой ткани, наброшенной на кресло, светлого кафтана, серо-белой бумаги чертежа на бюро. Колорит построен на оливковых, жемчужных, сиреневых оттенках, приведенных в целостность сиреневой дымкой в сочетании с теплым золотом. С поразительной материальностью, каким-то чувственным восхищением передает художник богатство предметной фактуры: шелк, мех, шитье, дерево и бронзу. Светотеневые градации очень тонкие, свет то вспыхивает, то погасает, оставляя предметы второго плана в рассеянном освещении. Живописная маэстрия усиливает сложность характеристики модели (Кокоринов после смерти Шувалова обострил до крайности отношения с Бецким, отсюда не подкрепленная документально версия о самоубийстве Кокоринова на чердаке здания Академии, им же построенного; во всяком случае, факт достоверный, что Бецкой запретил студентам идти на похороны Кокоринова).

Об умении художника «воссоздавать людей» писал А. М. Эфрос. Портреты Левицкого –

«вершина реализма в русской портретописи XVIII века, и это тем более замечательно, что Левицкий отнюдь не опережал своего времени, а шел в ногу с ним и разделял все его принятости: так, сохранил он условности поз в композиции и расточительное щегольство в костюмных аксессуарах своих моделей, – они изображены в контрастных оборотах, с нарочитыми движениями рук, залитые позументами, орденами, лентами, драгоценностями, кружевами, и, однако же, совсем не заслоненные ими, а поданные во всем своем живом своеобразии, с правдивым воспроизведением лица, выразительностью взгляда, меткой характерностью черт. Левицкий не льстит напропалую, как Лампи, не преображает таинственностью, как Рокотов, не прикрывает одолженной чувствительностью, как Боровиковский, – он зорок, но тактичен, умен, но сдержан, насмешлив, но не вызывающ, он говорит “истину с улыбкой”, и это определение он мог бы применить к себе со много большим правом, чем риторический Державин» (Эфрос А. М. Два века русского искусства. С. 105).

В схеме репрезентативного портрета решен Левицким и другой образ – Прокофия Акинфиевича Демидова (1773, ГТГ). Потомок тульских кузнецов, возведенных Петром в ряд именитых людей, баснословный богач, он был склонен к странным причудам, граничащим с самодурством. Например, выезжал на потеху всему Замоскворечью в колымаге, запряженной цугом и выкрашенной в дикие цвета, с форейторами разного роста (от великана до карлика), обряженными так же фантастически; или заключал немыслимые пари (кто пролежит на спине год, не вставая; целый час не моргнет, пока ему «меж глаз будут тыкать», и пр.). О причудах Демидова даже написана целая книга (см.: Шубинский С. Н. Русский чудак XVIII столетия. СПб., 1864). Вместе с тем Демидов дал строгое, высоконравственное воспитание своей дочери, разделял многие взгляды русских просветителей, был поклонником Руссо. Да и сам он являлся талантливым человеком – ботаником, садоводом, энтомологом; написал сочинение о жизни пчел; знал толк в минералогии; оставил драгоценный гербарий Московскому университету, которому даровал и немалые суммы и содержал по нескольку студентов все годы их обучения. Демидов основал Коммерческое училище и Воспитательный дом в Москве, на фоне которого он и изображен на портрете Левицкого. Тем же величественным жестом, что и Кокоринов, Демидов «указует» на горшок с цветами. Его поза обычна для парадного портрета, но одет он в шлафрок, на голове колпак, опирается на лейку, весь его облик не соответствует традиционной схеме репрезентативного портрета, а главное, ей не соответствует выражение лица: на нем нет ни светской стертости, ни барского самодовольства, ни сословной горделивости. Глядя на это лицо, начинаешь понимать и покаянные мысли Прокофия Акинфиевича, и его тайную благотворительность, весь его непростой внутренний мир, который он так тщательно оберегал от посторонних глаз за ширмой чудачеств и в высшей степени экстравагантных поступков.

В портрете Демидова Левицкий проявляет поразительное чувство формы и материальности, умение строить пространство. В нем более, чем в «Кокоринове», акцентирована пластическая лепка; нет смягченных контуров, нежной дымки первого прославившего его портрета. Силуэт скульптурнее, а цвет приближен к локальному, это крупные цветовые пятна: жемчужного тона жилет, панталоны, оторочка шлафрока,

белые чулки резче контрастируют с теплым по тону оранжевым халатом. Живопись сочная, материальная, плотная, на рентгенограмме видно множество правок. В портрете Демидова Левицкий как бы расширил возможности парадного портрета, создав в его рамках внесословный тип. Аналоги этому имеются в общеевропейском искусстве, но, как правило, они более однозначны в своих психологических характеристиках.

Между 1772 и 1776 гг. Левицкий создает серию портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц – «смольнянок» (семь портретов, все – ГРМ). Возможно, сама Екатерина, занимавшаяся в эти годы вопросами женского воспитания и образования, через Бецкого сделала Левицкому заказ на портреты, долженствующие увековечить в живописи «новую породу» людей. Екатерина много сил и энергии вкладывала в свое начинание, советовалась с Вольтером и Дидро относительно литературы и постановок, отсюда и вольтеровская «Заира» на театре Смольного института, и оперы Кьямпи и Перголези. Девочки в течение всего пребывания в институте учились музыке, языкам, танцам, пению, светским манерам – «галанту». Они (а это были в основном совсем не богатые дети среднего и мелкопоместного дворянства) приглашались во дворец или в дом попечителя института Бецкого. Многое, конечно, было и абсурдным в этом воспитании (за все время обучения их не отпускали домой, они редко могли видеться с родными и лишь в присутствии воспитательницы, их представления были далеки от реальной жизни, недаром ходил анекдот о «смольнянках», спрашивающих, на каком дереве растут булки). Но это была первая попытка решить «женский вопрос» на русской почве – дело, несомненно, заслуживающее внимания.

Портреты «смольнянок» позднее стали называть «сюитой», хотя нет сведений, что Левицкий задумывал их как нечто цельное, да и работал художник над ними несколько лет. Однако общий замысел в них все-таки проявился: он определен общей темой, которую избрал Левицкий, – темой победительной юности, искрящегося веселья, особой жизнерадостности мироощущения. Кроме того, в них прослеживается единый декоративный замысел, и все они как бы освещены одним большим чувством художника, большой его теплотой, редко потом встречающейся в других его произведениях. Не связанный никаким композиционным каноном, живописец старался изобразить свои модели в наиболее выражающих их позах, ролях и образах. Девочки разных возрастов изображены и просто позирующими (таков первый портрет самых маленьких – Н. М. Давыдовой и Ф. С. Ржевской; художник словно нащупывает свой путь), и танцующими (Е. И. Нелидова, Н. С. Борщова, А. П. Левшина), в пасторали (Е. Н. Хованская и Е. Н. Хрущова), музицирующими (Г. И. Алымова), с книгой в руках (Е. И. Молчанова).

В итоге получился единый художественный ансамбль, объединенный и одним светлым чувством радости бытия, и общим декоративным строем. В некоторых портретах модели помещены на нейтральном фоне («Ржевская и Давыдова», «Алымова»), другие – на фоне театрального задника, условного театрального пейзажа, изображающего парковую природу. Мастер и не скрывает, что его модели в двойном портрете

Хованской и Хрущевой или в портрете Борщовой прямо поставлены на маленькую сценическую площадку. Такая сознательная, чуть ироническая «неправда маскарада», «ненастоящность» придает еще больше очарования этим «очаровательным дурнушкам», некрасивым красавицам с милыми неправильными чертами лица, «в заученных позах нелепого танца на дорожках парка», как писал А. Н. Бенуа. Все своеобразие русского рокайля виделось Бенуа в подобном письме, которое он не побоялся сравнить с фрагонаровским и с импрессионистическим.

Цельности колорита в двойном портрете Хованской и Хрущовой и в портрете Нелидовой Левицкий достигает не господством одного доминирующего тона, а изысканной гармонией отдельных цветов, просвечиванием одного цвета из-под другого. Цветом лепится объем, подчеркивается трехмерность, вещественность. Основной колористический аккорд – сочетание жемчужных и серых оттенков с теплым розовым, с зеленовато-серым – в этих портретах сменяется приемом большого однотонного пятна: коричневого платья Давыдовой и голубого наряда Ржевской, жемчужнобелого – в портретах Алымовой и Молчановой. Но это большое однотонное пятно (особенно в портретах Молчановой и Алымовой) полно тончайшей игры оттенков и света. Не просто иллюзорно, а образно воссоздана фактура, передана материальность изображенного предметного мира.

Портреты «смольнянок» – декоративные красочные полотна, их декоративность слагается из определенного пластического и линейного ритма, композиционного и колористического решения. Они предназначались для убранства Большого Петергофского дворца, возможно, для интерьера Куропаточной, однако единого мнения ни относительно помещения, ни относительно их развески нет. Большинство искусствоведов предполагает, что центральным пятном был портрет Левшиной (любимицы императрицы), с одной стороны от него располагались портреты Ржевской и Давыдовой, Нелидовой, Хованской и Хрущевой, по другую сторону – портреты Борщевой, Молчановой, Алымовой. Архивный документ 1844 г. указывает, что портреты располагались в Петергофском дворце на разных этажах: «Левшина», «Хованская и Хрущева», «Нелидова», «Ржевская и Давыдова» – в бельэтаже, «Молчанова», «Борщева», «Алымова» – «перед уборной комнатой». Но развеска к XIX в. по сравнению со временем Левицкого могла быть неоднократно изменена, так что вряд ли этот документ проливает свет на вопрос размещения портретов.

«Смольнянки» – парадные портреты. Но Левицкого интересовало не только и пе столько парадно-презентативное изображение модели: он стремился к раскрытию потаенной, глубоко спрятанной от поверхностного взгляда жизни. И чаще всего это получалось у него с моделями, душевно, а главное, духовно ему близкими. Камерных и интимных портретов у живописца в 1770-е гг. немного, но все эго изображения людей высокой духовной культуры.

Зимой 1773/74 г. в Петербург приехал приглашенный императрицей и обласканный ею Дени Дидро. Знаменитый философ остановился в доме Льва Нарышкина и, вероятно, там же позировал Левицкому. Дидро портретировали многие известные живописцы и

скульпторы: Ванлоо, Фрагонар, Перронно, Грез, Колло, Пигаль, Гудон и др., из которых философ ценил лишь миниатюру Гарана и бюст Колло, поскольку считал, что его «голову античного оратора» и «массу лиц», т.е. живое, постоянно меняющееся выражение его лица, удалось схватить только этим художникам. Возможно, интимность, которая привлекала Дидро в миниатюре Гарана, нравилась ему и у Левицкого (хотя документальных свидетельств оценки самого философа мы не имеем; кроме того, портрет не был им увезен в Париж, как считалось ранее, а согласно новым исследованиям, попал в Женеву много позже, в XIX в.). На портрете Дени Дидро (1773–1774; Музей искусства и истории, Женева) изображен в домашнем одеянии кирпично-красного тона, без парика, с лицом немолодым и усталым. Возможно, именно таким и видел его художник, когда Дидро возвращался из дворца после длительных бесед с императрицей. Мешки иод глазами, старческие складки шеи – ничто не укрылось от мастера, твердо усвоившего уроки своего учителя Антропова быть трезво объективным. Но эти приметы возраста не лишают лицо значительности и достоинства.

И все-таки излюбленная модель Левицкого на протяжении всего его творческого пути – молодая жизнь, только раскрывающаяся, которая вся еще впереди. Именно такой изображена на портрете Мария Алексеевна Дьякова (1778, ГТГ; на обороте холста по-французски выраженное графом Сегюром восхищение моделью), будущая жена архитектора Н. А. Львова, к кругу которого принадлежал художник. Портрет Дьяковой – как бы продолжение развития образов «смольнянок». То же прославление жизни, то же восхищение молодым существом. Но это и шаг на пути углубления характеристики. Здесь на помощь художнику не приходят ни танец, ни пастораль, ни арфа, ни даже книга. Дьякова представлена наедине со своими чувствами, и, как всегда в русском портрете, ее душевная ясность, чистота, незамутненность овеяны легкой грустью, элегическим настроением. В облике Дьяковой нет ничего субтильного, это здоровая молодая девушка с румяными щеками и плотным телосложением. Такую «гармонию души и тела» и хочет передать художник. Ясность характеристики вполне соответствует реальному облику модели, решительной и энергичной, смело распорядившейся (как мы увидим ниже) своей судьбой.

В отличие от зыбкости, недоговоренности, подчас неуловимости рокотовских образов, характеристики Левицкого всегда конкретно ясны, осязательны, фактура в них вещественна. Но ясность, зримая полнота вещей не лишают образы большой поэтичности, что и очевидно в портрете Дьяковой. Более того, здесь ощутимо как бы участие художника в душевной жизни модели, трогательно-бережное отношение к этой жизни, то, что можно было бы назвать сопереживанием. Это качество он приносит на смену мимолетности, мгновенности, изменчивости настроения и в какой-то степени даже имперсональной одухотворенности образов Рокотова.

Колорит портрета Дьяковой строится на валерах, по сути, в двух основных тонах и множестве их оттенков разной светосилы: блекло-зеленого (платье), интенсивно-зеленого (бант на груди и лента в волосах), нежно-розового (просвечивающее сквозь ткань платья тело), усиленного на щеках и в шали и переходящего в ярко-розовое на

губах. Зеленью отсвечивают и глаза, блестящие и чуть влажные, как любил их писать художник. Вся фигура окутана светом и воздухом.

Примерно в эти же годы Левицкий выполнил почти миниатюрный портрет Николая Александровича Львова (конец 1770-х; Москва, Литературный музей). Слава Львова – архитектора, поэта, музыканта, фольклориста, души кружка Державина, Хемницера и Капниста, друга Левицкого и Боровиковского, – еще впереди. Здесь он только вышедший из Измайловского полка, где отслужил простым солдатом, молодой человек. Наделенный бесчисленными талантами, он обладал еще и голосом, который определил его семейное счастье: в домашней опере друзей Львов познакомился с М. А. Дьяковой. Здесь уместно добавить, что Мария Алексеевна была одной из дочерей обер-прокурора Сената; две из ее сестер также оказались замужем за поэтами: Александра Алексеевна – за В. В. Капнистом, а Дарья Алексеевна была второй женой Г. Р. Державина.

Долгое время в науке бытовало мнение, что брак Львова и Дьяковой был тайным, поскольку семья девушки не согласилась на ее союз с ничем не примечательным и совсем не богатым торжковским дворянином. Только через несколько лет, которые Дьякова прожила под родительским кровом (Львову было легче: он углублял свое образование за границей), тайна была раскрыта и брак признан, – история совсем в духе романа своего времени. Но легенда о якобы проявленной воле родителей девушки была опровергнута в наши дни рядом исследователей: брак был тайным не для родителей, а для общества. Ведь помимо того, что Львов был действительно талантлив и интересовался наукой и искусством, а главное – архитектурой, он был еще и «резидентом», как бы мы выразились сегодня, и посылался императрицей в разные страны с различными поручениями, при этом его настоящий интерес к архитектуре, минералогии и пр. удачно камуфлировал его правительственную миссию. Когда же Львов вышел в отставку, брак его был «обнародован» (подробнее см.: Уварова Н. И. Рассуждения о первой итальянской поездке Н. А. Львова // Россия – Италия. Общие ценности: сб. материалов XVII Царскосельск. науч. конф. СПб., 2011. С. 542–558). В 1779 г. Львов написал в стихотворении «Завистникам нашего счастья» (брак действительно оказался счастливым):

Нет, не дождаться вам конца.
Чтоб мы друг друга не любили.
Вы говорить нам запретили,
Но знать вы это позабыли,
Что наши говорят сердца.

Несмотря на миниатюрность размера, портрет Львова построен на объемности форм, энергичной светотеневой лепке, приведенном в цветовую целостность сочетании голубовато-зеленых и оливковых тонов с желто-розовыми. Миниатюрность формы не исключает, однако, некоторой эскизности, благодаря которой мы видим, как красно-

коричневый грунт просвечивает в волосах, шарфе, кафтане. Новой чертой для XVIII в. представляется постановка фигуры, ее резкий разворот, свободное движение, создающие впечатление беседы со зрителем, которое еще усиливается тем, что рот модели слегка приоткрыт. Этот «разговорный» прием художник использовал еще раз в конце своего творческого пути в портрете А. С. Протасовой, но он станет часто употребим в искусстве следующего столетия. Портрет Левицкого, видимо, понравился самой модели, потому что известна милая эпиграмма, которой Львов откликнулся на портрет: «Скажите, что умен так Львов изображен? / В него с искусством ум Левицкого вложен».

В ряду камерных портретов 1770-х гг. имеется один, стоящий несколько особняком и называемый по-разному: портретом священника или портретом Г. К. Левицкого, отца художника (1779, ГТГ). Левицкий – верный ученик Антропова, живописца, который прямо говорил, что не любит писать молодые лица (они кажутся ему кукольными) и предпочитает лица стариков, наделенных всеми приметами времени. Левицкий же создал целую живописную поэму юности, «оду радости» юных. Старческие лица у него – «нечто исчерпанное, как обесцвеченная и почти изжившая себя материя» (слова О. С. Евангуловой и А. А. Карева о портрете Васильевой). Либо, как в портрете старика-священника, они вызывают щемящую жалость и нежность (потому и допускают исследователи мысль, что это изображение отца художника, хотя тот умер за 10 лет до времени создания портрета). Изображение Левицкого часто сравнивают в науке с рембрандтовскими «стариками» и по энергичной светотеневой лепке, и по образу. Нисколько не стремясь сопоставить место и значение их в искусстве, отметим, как выразительно Левицкий передал в этом портрете терпение, кротость, мудрое примирение с неизбежным, с быстротечностью и бренностью земной жизни.

Время наибольшей славы Левицкого приходится на 1780-е гг. Именно за это десятилетие он и «переписал» в основном весь петербургский свет. В его камерных портретах заметно берет верх трезвое, объективное отношение к модели. Характеристика индивидуальности становится более обобщенной, в ней подчеркиваются типические черты. Левицкий остается незаурядным психологом и блестящим живописцем, но по отношению к модели становится теперь в большей степени сторонним наблюдателем. Появляется известная доля унификации художественных средств выражения: однообразные улыбки, слишком яркий румянец щек, один прием расположения складок, более широкое использование лессировок. Чем-то неуловимо похожими между собой становятся на портретах жизнерадостная, беспорядочная барыня Е. А. Бакунина (1782, ГТГ) и по-немецки чопорная и сдержанная Доротея Шмидт (нач. 1780-х, Нижегородский художественный музей).

Интересно сравнить портрет Е. Н. Орловой кисти Рокотова с вольной копией Левицкого (1782–1783, ГТГ): та же композиция поясного обреза в овале, модель так же изображена с орденом Св. Екатерины большого креста. Но у Левицкого все определеннее: пластика, силуэт, линейный ритм, цветовое решение, даже выражение лица, лишенное хрупкости и поэтичности рокотовской модели. Изображение Левицкого исполнено уже после смерти графини. На гравюре И. А. Берсенева,

сделанной именно с этого портрета Левицкого, помещены стихи Г. Р. Державина:

Как ангел красоты, являемый с небес,
Приятностьми она и разумом блистала.
С нежнейшею душой геройски умирала,
Супруга и друзей повергла в море слез.

Четкость пластических объемов, определенность линейных контуров, большую гладкость живописи по сравнению с совершенно иными принципами живописи Рокотова мы видим и в портрете Ивана Ларионовича Воронцова (правда, рокотовский портрет не окончен, но мы уже ощущаем неопределенность состояния модели, ее задумчивость, мечтательность). В варьированной копии у Левицкого (конец 1780-х – нач. 1790-х; ГМЗ «Павловск») эти черты появляются, несомненно, под воздействием укрепляющейся классицистической системы. Любопытно, что усиливаются и черты, роднящие художника с его учителем, Антроповым: лицо сильно приближено к краю холста, подчеркнуто объемно, на щеках горячий румянец. Конечно, это не прямые аналогии: Левицкий много искуснее лепит пространство, фон у него наполнен воздухом, и потому речь идет не о заимствованиях, а о мироощущении.

Среди портретов 1780-х гг. есть большие творческие удачи художника. Одни из них покоряют образом пленительной юности, как «И. М. Долгорукий» (1782, Киевский музей русского искусства), написанный в год, когда простого армейского прапорщика перевели в гвардейский Семеновский полк, в мундире которого модель и запечатлена на холсте. Некрасивое толстогубое лицо (сколькими сетованиями на свою наружность, из-за которой его называли «губаном», «разиней» и пр., полны благоуханные его мемуары «Капище моего сердца»!) отражает те черты, которыми Долгорукий определил самого себя: «По наружности я был чист, румян, но дурен лицом и обезображен от природы… широкой и толстой губой, по которой… называли меня часто разиней. <…> Темперамент мой с малолетства казался… флегматическим, [но] напротив, я был холерик. <…> Душевно был добр, открыт, сердоболен, но горяч и страстен, влюблялся поминутно и во всех, а более всего упрям» (Долгоруков И. М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни… СПб., 2004. С . 31).

Легкой грустью веет от задумчивого лица юноши, кажется, целиком ушедшего в собственные мысли. Своей открытостью образ Долгорукого как бы продолжает образы «смольнянок», душевной тонкостью, умом – портреты Дьяковой и молодого Львова (к кружку которого Долгорукий, кстати, был близок в силу литературных интересов). Колористически портрет построен так, как художник писал в 1770-е гг., – на сочетании зеленоватых, голубых, золотистых, жемчужно-серых оттенков с излюбленными розоватыми. Композиция тоже известна: контрапостное положение головы и туловища, развернутого в три четверти по отношению к зрителю; определенность световоздушной среды позади головы, всегда высветленной немотивированным источником света.

Костюмированный портрет Д. Г. Левицкого

Два произведения, исполненные Д. Г. Левицким в 1780-е гг., стоят особняком в ряду портретов этого периода. Собственно, их уже никак нельзя назвать камерными. Первое – портрет дочери художника, Агафьи Дмитриевны, чаще именуемый «портретом Агаши» (1783, ГРМ; 1785, ГТГ), внешне – прямая дань сентиментализму. Считается, что портрет написан в год свадьбы Агаши (1785), о чем свидетельствуют хлеб и соль на столе. Однако существует и более ранний вариант (1783, ГРМ) с теми же атрибутами. Между тем достоверно известно, что дочь Левицкого вышла замуж за «сенатской типографии директорского помощника коллежского секретаря» А. М. Андреева именно в 1785 г. Отсюда вернее всего было бы предположить, что «Агаша» – постановка соответственно программе «класса домашних упражнений»: женская фигура в национальной одежде с соответствующими атрибутами. Подобные постановки (без позирования дочери, разумеется) вполне мог ставить Левицкий в своем классе.

Поколенный срез, обстановочность интерьера, праздничность народного костюма делают портрет, в сущности, парадным. Прекрасно передана фактура разных материалов. Необычайно смелым кажется сочетание бирюзового тона сарафана с розовой душегреей. Известный искусствовед А. А. Сидоров восторженно сравнивал письмо рук Агаши с ренуаровским. Однако признаем, что сам образ лишен того обаяния, которое свойственно юношеским портретам Левицкого более ранней поры. Это представляется странным, памятуя, как близка была ему модель. Есть нечто кукольное, фарфоровое, неживое в лице румяной Агаши, что-то иллюстративное в самом портрете, который кажется живописным сопровождением к сентиментальному роману.

Второе из упомянутых произведений – портрет Фавста Петровича Макеровского в маскарадном костюме (1789, ГТГ). В старых исследованиях о Левицком считалось, что модели здесь 18 лет, и потому всех поражали и малость его роста, и детскость облика. Но Макеровский родился не в 1771, а в 1780 г. На портрете девятилетний мальчик, у которого еще впереди и военная карьера, служба в Конной гвардии и Невском мушкетерском полку, и ополчение 1812 г., и работа «по горной части» в Московском горном управлении и т.д.

Портрет Левицкого – костюмированное изображение. Макеровский представлен в бархатном кафтане, перетянутом широким шелковым поясом с огромным бантом. На фоне темного ночного неба, какой-то серо-зеленой тьмы со всполохами света пронзительно ярко звучит красный цвет, несколько раз повторенный в одежде: в развевающемся плаще, в помпонах туфель, в пере на шляпе и более приглушенно – в панталонах. Из-за дразнящего красного цвета и свинцово-тяжелого, не акцентируемого деталями, но уже и не нейтрального фона, на котором размещается эта одинокая разряженная фигурка, создается ощущение беспокойно-тревожное, а не маскарадно-праздничное. В отношении портрета Макеровского употреблялся термин «романтизм». Но если так, то это очень условный «романтизм»: в образе нет ни слиянности с ландшафтом, ни, наоборот, противоборства с природой, лицо мальчика абсолютно

равнодушно, без каких-либо эмоций, а романтическое произведение подразумевает прежде всего контрасты и силу чувств.
«Агаша» и «Макеровский» появились в 1780-е гг. в творчестве Левицкого не случайно. Именно в эти годы художник вводит тип портрета, который исследователи называют промежуточным между камерным и парадным. В таком портрете много блеска, виртуозности в передаче всегда праздничного костюма; он представляет модели определенного социального статуса. Вместе с тем, как правило, это портреты поясные, иногда вписанные в овал, с минимумом аксессуаров, что не характерно для парадных портретов. Отличительная черта этих произведений – отсутствие поэтизации модели, стремления проникнуть в ее духовную жизнь.

Открывает этот ряд портрет Прасковьи Николаевны Репниной (1781, ГРМ), но наиболее выразительными являются портреты Урсулы Мнишек и актрисы Анны Давиа Бернуцци (оба – 1782, ГТГ). Жена литовского коронного маршала, племянница польского короля Станислава Понятовского, Мнишек, урожденная Замойская, была образованной, умной, не чуждой литературных интересов (она оставила занятные мемуары) блестящей светской дамой. Но художник избирает для своего портрета исключительно это последнее качество, и в виртуозной живописной маэстрии перед нами возникает лишь образ светской львицы. Столь же однозначна и характеристика Анны Давиа Бернуцци, «первой певицы оперы-буфф и второй певицы серьезной оперы», состоявшей с 1782 г. на службе в петербургских театрах и высланной (правда, на время) из Петербурга за разорение высокопоставленного государственного человека А. А. Безбородко. Она представлена на портрете в образе «прекрасной садовницы», но ни соломенная шляпка, ни корзинка с цветами, пи банты и кружева не придают ее облику ни свежести, ни прелести. В ее чернобровом густо нарумяненном лице много скрытой силы и хитрости, позволяющей некоторым исследователям называть ее авантюристкой. Изощренная декоративность всего живописного строя этих портретов говорит о высочайшем мастерстве художника. Нелепо усматривать в их письме влияние И. Б. Лампи Старшего или Мари-Луизы Виже-Лебрен, как это делали некоторые историки искусства: портреты написаны за девять лет до приезда в Петербург Лампи и за 13 – до Виже-Лебрен.

Написанные совсем иначе, вещно-иллюзорно, материально, эти портреты все-таки чем-то сродни работам Рокотова, исполненным в те же годы: та же светская полуулыбка, так же слегка прищурены глаза, только не миндалевидные, как у Рокотова, а «рачьи», блестящие, чуть навыкате, и так же тают в полумраке слегка припудренные волосы. По главное – здесь та же «завеса», преграда между моделью и зрителем, между моделью и художником. Хотя, конечно, написано все глубоко своеобразно, по-своему, как умел делать только Левицкий. Для этих портретов характерны эмалевидное гладкое письмо, нарядный колорит, декоративная изысканность (по мнению некоторых исследователей, декоративные изыски даже несколько избыточны).

Аллегорические изображения в программе классицизма (1780-е

годы)

В 1780-е гг. Д. Г. Левицкий много работает над портретами репрезентативными. Среди главных моделей здесь была сама императрица, которую художник изображал неоднократно на протяжении 30 лет, начиная с триумфальных ворот 1762 г., над живописью которых он трудился еще вместе с учителем. Левицкий изобразил Екатерину в «красной русской одежде» (ок. 1770; местонахождение неизвестно); писал государыню по заказу шпалерной мануфактуры; на остров Мальту, по личному заказу вельмож; делал копии с портретов иностранных мастеров и т.д. Но наиболее знаменитым по праву считается ее изображение в образе законодательницы – «Екатерина II в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ), повторенное несколько раз самим автором и другими художниками и описанное Г. Р. Державиным в оде «Видение Мурзы».

В портрете, написанном по программе Н. А. Львова, императрица представлена «первой гражданкой Отечества», служительницей законов. В реальной жизни в те годы передовые люди видели в ней идеальное воплощение образа просвещенного монарха, призванного мудро управлять державой. Аллегорический язык портрета – дань классицизму: Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки, символ сна и покоя (читай: ей чужд сон и покой и она без остатка кладет себя на алтарь служения Отечеству), над нею – статуя Правосудия, у ног – орел, символ мудрости и боже ственной власти, в проеме колонн – корабль как символ морской державы.

В «Собеседнике любителей российского слова» (том 4 за 1783 г.) поэт И. Ф. Богданович откликнулся на портрет стихами, и художник вскоре написал ответ, напечатанный там же, раскрыв содержание произведения: «Средина картины представляет внутренность храма богини Правосудия, пред которою, в виде Законодательницы, Ея Императорское Величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на главе ея. Знаки ордена Св. Владимира изображают отличность знаменитую за понесенные для пользы Отечества труды, коих лежащия у ног Законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах и вооруженный перуном страж рачит о целости оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю» (цит. по: Собеседник любителей российского слова… СПб., 1783. Т. 6. С. 17).

Композиция картины не нова, она была разработана еще в Западной Европе в XVI–XVII вв., позднее была развита Г. Риго, Н. Ларжильером, Л. Токе, а в России – прежде всего учителем Левицкого А. П. Антроповым (портреты Елизаветы Петровны, Петра III, Екатерины II). Интенсивность цвета в «Екатерине-законодательнице» с преобладанием холодных локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы, определенная сухость и рациональность письма – все это черты зрелого классицизма.

Д. Г. Левицкий. Екатерина II в храме богини Правосудия. 1783, ГРМ

Годом раньше в той же изобразительной системе и близко по стилю Левицкий написал портрет Александра Дмитриевича Ланского (1782, ГРМ). Недолгий фаворит императрицы 22-летний Ланской изображен в мундире генерал-майора инженерных войск с орденом Станислава на шее и орденом Белого орла. Простой смоленский дворянин, он начинал карьеру даже не гвардейским, а армейским офицером. В 1779 г. он уже адъютант Г. А. Потемкина, затем флигель-адъютант, с 1780 г. – камергер, генерал-майор, шеф Смоленского драгунского полка. Осыпанный орденами и прочими милостями императрицы, Ланской не стремился «влезать» в государственные дела, – об этом свидетельствуют все, кто о нем пишет (однако именно он был прямо причастен к преждевременному отъезду Э. М. Фальконе из России, о чем говорилось выше). Все признают, что «случай» не сделал его надутым и высокомерным. Если верить современникам, он много учился, занимался самообразованием, изучал историю и литературу, коллекционировал произведения искусства. Особой его страстью были камеи, и Екатерина в письме к своему конфиденту Гримму, обращаясь с просьбой о приобретении одного из таких произведений, со свойственной ей немецкой сентиментальностью писала, что Александр Дмитриевич от счастья «будет прыгать, как коза», а глаза сто и без того прекрасные будут «сиять, как звезды».

Портрет был написан по личному заказу императрицы и исполнен по типу обычных репрезентативных европейских портретов. Ланской стоит у скульптурного бюста Екатерины, фон – колонна и драпировка, традиционный проем в небо. Цвета одежды – красный, голубой, белый, золото – приведены в единство общим зеленовато-оливковым тоном. Но лицо совершенно невыразительно, кукольно: общее впечатление холодности свидетельствует о том, что Левицкого модель не затрагивала, не волновала. Заметим кстати, что Николай I выбросил портрет из собрания Эрмитажа, как напоминание о позорном эпизоде в жизни бабки: Екатерине было пятьдесят с лишним, когда возник этот «случай». Портрет оказался в семье родственников Ланского, а после вновь попал is дворцовую коллекцию, в музей императора Александра III.

Детские портреты Д. Г. Левицкого конца 1780-х – начала 1790-х годов

Как уже отмечалось, Д. Г. Левицкий, в сущности, не работал в новом столетии. Его последние значительные произведения датируются 1790-ми гг., что также роднит его с Ф. С. Рокотовым, поток портретов которого обрывается в начале того же десятилетия. Некоторые из портретов Левицкого изображают членов его масонской ложи («Портрет неизвестного молодого человека со сфинксом», Париж, частное собрание; вспомним, что вместе с Новиковым Левицкий был членом масонской ложи «Умирающий сфинкс»). Но лучшие из произведений этой поры – портреты детей близкого художнику семейства Воронцовых, исполненные на рубеже 1780–1790-х гг. Еще в конце 1780-х гг. он написал портрет Артемия Воронцова (будущего крестного отца Пушкина и владельца Воронцовской) дворца в Петербурге, чей портрет в юности – одно из замечательных созданий Рокотова), и его жены Прасковьи Федоровны, урожденной

Квашниной-Самариной (оба – ГРМ). Около 1790 г. Левицкий пишет их детей, сначала старших – Марию и Анну, а в начале 1790-х гг. младших – Екатерину и Прасковью (все – ГРМ).

Долгий жизненный путь предстоит пройти Марии и Анне, чтобы обеим завершить его в Италии, приняв католичество. Их младшие сестры останутся в России: Екатерина – фрейлиной при великой княгине Анне Федоровне: Прасковья, блестяще окончившая Смольный институт, выйдет замуж за богатого откупщика, чтобы спасти разорившееся семейство Воронцовых. На портретах Левицкого все они еще маленькие девочки. Модели эти как бы вновь возвращают художника к самому счастливому, молодому, периоду его творчества – в 1770-е гг. Они зачаровывают и вдохновляют своей юностью, душевной чистотой, ничем не омраченной радостью жизни. У них у всех широко открытые сияющие глаза, доверчивое и доброжелательное выражение лица, полное ожидания от жизни только лучшего. Исследователи справедливо говорят о тонко уловленном живописцем национальном типе и о национальном характере этих моделей, что особенно ощущается в сравнении с портретами великих княжон, детей Павла Петровича и Марии Федоровны, явившимися последним царским заказом художнику.

Д. Г. Левицкий. Прасковья Артемьевна Воронцова. Около 1790, ГРМ

Великие княжны Елена (1791; Музей русского искусства, Киев), Александра, Екатерина и Мария (все – 1790-е; Павловский дворец-музей) приблизительно того же возраста, что и Воронцовы. В портретах, конечно, есть различия – и композиционные, и колористические. Фигуры не вписаны в овал, как Воронцовы, а написаны на прямоугольных холстах. Отличаются, естественно, и туалеты: на княжнах бальные платья с орденами Св. Екатерины большого креста, а не домашние, почти небрежно написанные платья сестер Воронцовых. Но не это и даже не высокомерие и горделивость в лицах Александры, Марии и Елены делают образы такими различными. Здесь совсем иной национальный тип: исследователь (Н. М. Гершензон-Чегодаева) называет их «немочки», «принцессы» (а никак не царевны). Да в них ведь и не было, по сути, ничего русского. Образное решение влечет за собой и совсем иную поэтику. Письмо этих портретов, по меткому (хотя и не вполне научному) определению того же исследователя, какое-то «блондиновое», как у иностранных мастеров вроде Вуаля. Впрочем, все это не исключает высочайшего профессионализма художника. Среди портретов есть один очень близкий «Прасковье Воронцовой» – портрет самой младшей из великих княжон, Екатерины; близкий ощущением чистоты, очарованием наивности и открытости. Время не наложило еще своего отпечатка, не загасило силою придворного этикета живого, победного, бьющего через край жизнелюбия и жизнерадостности маленького овеянного поэзией существа.

Левицкий – живописец, вполне «укладывающийся» в свое столетие, выразивший образы своей эпохи, говоривший ее стилем, отвечавший на ее запросы. В этом смысле он, может быть, наиболее характерный и наиболее выразительный мастер своего века. Но как художник очень чуткий, он улавливал требования новой эпохи и, уже старый и

больной, на пороге полной слепоты, сумел ответить на них своими последними работами. Забавно, что примерами здесь могут служить два изображения одного и того же лица – Анны Степановны Протасовой, камер-фрейлины и конфидентки императрицы, сумевшей остаться в чести и при Павле и даже получить из его рук графский титул (1801). На раннем портрете (1790-е, ГРМ) она предстает во вполне разработанной уже концепции ампирного портрета, в котором так преуспевает в первое десятилетие нового века В. Л. Боровиковский (заметим, что Левицкий откликается на веяния времени раньше). Композицией второго портрета (1800 (?), ГРМ), художник делает заявку на диалог со зрителем: разворот фигуры, поза, жест, выражение лица (напомним, что подобный прием Левицкий уже использовал в миниатюрном портрете Н. А. Львова). Все это предваряет тенденции если и не романтического, то во всяком случае предромантического портрета.

В. Л. Боровиковский – портретист и иконописец

О третьем выдающемся художнике второй половины столетия – Владимире Лукиче Боровиковском (1757–1825) современники не оставили упоминаний. Уже в XIX в. Павел Свиньин в своих «Достопамятностях Петербурга…» назвал Рокотова, Левицкого и Боровиковского представителями старой школы в противовес новой школе Кипренского. Если и говорили о Боровиковском, то как о мастере образов Казанского собора и портрета императора Павла. Изучение его биографии началось с В. И. Григоровича, его статьи «О состоянии художеств в России» в «Северных цветах» за 1826 г. Но первые серьезные работы, как и в отношении Левицкого, связаны с именами П. Н. Петрова (см.: Петров П. Н. Русские портретисты В. Л. Боровиковский и Д. Г. Левицкий // Художественный сборник. СПб, 1866), В. П. Горленко (см.: Горленко В. П. Живописец В. Л. Боровиковский // РА. СПб., 1891. Здесь были помещены первая полная биография художника, первый список его работ, первая публикация писем) и, конечно, с «мирискусниками». А. Н. Бенуа даже считал, что Боровиковский по технике превосходит более нервного и менее ровного Левицкого, что ему под силу разрешить любые колористические задачи, что этот «самобытный, оригинальный, чисто русский талант» оставляет позади себя и Давида, и Виже-Лебрен и может соперничать лишь с англичанами (см.: Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке. СПб., 1901; Его же. Выставка русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850) // Худож. сокровища России. 1902. № 4). По сути, этой же точки зрения придерживались С. К. Маковский и И. Э. Грабарь.

Послереволюционную историографию Боровиковского, разделяя общие взгляды и оценки искусства XVIII в. в целом, завершает своим капитальным трудом «Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков» (М., 1975) Т. В. Алексеева. В ее монографии на огромном фактическом и архивном материале проводится анализ творчества мастера, его образного строя, художественного мышления; дается характеристика эпохи, культуры, быта, окружения художника; рассматриваются вопросы атрибуции портретов, история их создания, биографии моделей; освещается проблема «Боровиковский и масонство» и др., содержится список произведений мастера.

Боровиковский родился на Украине, в Миргороде, в казачьей среде потомственных военных, которым было даровано дворянство; в семье искусных иконописцев. Вместе с братьями он учился иконописи у отца, рано начал писать образа и портреты. Перелом в судьбе художника наступил с момента, когда он был замечен И. А. Львовым, в свите императрицы проезжавшим через Украину в Тавриду (Боровиковский исполнил два панно в комнатах путевого дворца, предназначенного для Екатерины). С 1788 г. Боровиковский поселяется в Петербурге, где восемь лет проживает в семье Львовых (в построенном Львовым же Почтовом стане), навсегда распростившись, как и Левицкий, с родным югом ради столицы. В Академии художеств он не служил, получая от нее лишь заказы и звания; на государственной службе никогда не состоял. «Академией» для него явился кружок Державина – Львова, где он сблизился с Левицким (у которого и получил уроки мастерства), с композитором Е. И. Фоминым, поэтами Д. И. Хвостовым, М . Н. Муравьевым и В. В. Капнистом, архитектором М. Ф. Филипповым. Идеи Руссо, пропагандируемые в кружке, способствовали развитию сентименталистских настроений в творчестве художника.

Как и Левицкий, Боровиковский был близок с Н. И. Новиковым и статс-секретарем Академии художеств А. Ф. Лабзиным, через которых вошел в масонскую ложу. Жил он замкнуто, без семьи. Современники свидетельствовали, что в одиночестве он любил играть на гуслях и тосковал по Украине (тем не менее никогда пе покидал Петербурга). Он много и плодотворно работал, ценя каждую минуту: «…потерять час превеликую в моих обязанностях производит расстройку», – писал Боровиковский в письме к родным. В последние годы жизни, ища братства и духовного содружества, он вошел в «Духовный союз» Е. Ф. Татариновой (аристократическую мистическую секту, бдения которой происходили в Михайловском замке), но, не найдя там ни того, ни другого, был очень разочарован. «Все мне кажутся чужды… Одно высокомерие, гордость и презрение», – писал он в своем дневнике. Последние работы мастера – иконы для одной из церквей в Черниговской губернии – обличают путь его как иконописца к живописи мистического толка.

Как портретист Боровиковский получил свои первые уроки в столице у Левицкого и Лампи Старшего. «Подружился с Левицким, воспользовался у сего последнего тем, что было согласно с его собственным вкусом», – писал Григорович. Свидетельство душевной близости с Левицким – портрет, исполненный Боровиковским в 1797 г., с которым он никогда не расставался до конца жизни. Львову Боровиковский обязан не только своим появлением в Петербурге, но и первыми заказами на иконы для церквей, которые по преимуществу были построены самим архитектором. Так, в 1790–1792 гг. Боровиковский делает 37 образов для Борисоглебского собора в Торжке. Единственная сохранившаяся икона «Притча о мудрых и неразумных девах» (масло на картоне, Тверской музей) явно свидетельствует о влиянии на него Левицкого. В 1793–1794 гг. художник исполняет образа для собора Св. Иосифа в Могилеве. Эта живопись, совершенно отличная от древнерусских канонов, полная красоты земной жизни, поражающая блеском, сверканием, богатством предметного мира, по сути, уже была

чужда искусству иконы, но, видимо, вполне отвечала требованиям времени (из восьми икон известно четыре). Участвовал Боровиковский и в росписи церковного свода.

Русский сентиментализм

В художественную атмосферу Петербурга В. Л. Боровиковский вошел, когда наравне с идеями классицизма и параллельно ему развивался сентиментализм. Художнику суждено было стать в живописи 1790-х гг. создателем сентнменталистского портрета. Он начинает с миниатюрных портретов маслом, чаще всего на картоне, но и на меди, цинке, кости, дереве (портрет Г. Р. Державина, конец 1794 – нач. 1795; «Лизынька и Дашинька», 1795; оба – ГТГ; портреты архитектора А. А. Менеласа, поэта В. В. Капниста, оба – нач. 1790-х, ГРМ). В этих работах культ разума уступает место культу чувства. В них поэт Капнист мечтает «в очарованном забытьи» у скульптурного бюста своей жены Сашеньки на фоне деревенского ландшафта, а дворовые девушки Лиза и Даша напоминают милых барышень из сентиментальных романов, вздыхающих в лунные ночи о любви, играющих на арфе или танцующих ланнеровский вальс.

Все вдруг как будто одновременно затосковали об усадебной жизни, утренних зорях, о запахе малины. Сентиментализм в искусстве вывел на первый план не рассудочность и нормативность нравственных воззрений, а эмоциональность человека, неповторимость его индивидуальной внутренней жизни. На пути к романтизму is сентиментализме звучит призыв к состраданию: «Кручина обо всех – чувствительности дар» (В. В. Капнист). Живопись «сентиментальных» миниатюр Боровиковского – сплавленная, эмалевая, как бы фарфоровая, блеклых тонов, будто взятых под сурдинку. Член державинско-львовского кружка, Боровиковский разделял взгляды Львова, его интерес к народной жизни, народному искусству (в эти годы Львов как раз издает свою поэму «Добрыня», составляет сборник народных песен). Отсюда у Боровиковского такие идиллически-пасторальные образы, как портрет торжковской крестьянки Христиньи, кормилицы в доме Львовых (1795, ГТГ). В подобных изображениях, разумеется, отсутствуют всякий намек на социальность, какие-либо критические ноты. Оно полно ласкового, несколько грустного созерцания, наивной прелести и чистоты. Художник вложил в него искреннее чувство и теплоту сердца.

Обращение Боровиковского к миниатюре (а это в основном первая половина 1790-х гг.) было еще и реакцией на официальный парадный портрет, выражением поиска естественности и простоты в портретном изображении вместо ходульности и патетики. Вспомним, что в литературе этого времени также развиваются малые формы: лирические послания, романсы, письма и дневники, раскрывающие жизнь души, передающие оттенки эмоций.

В 1790-е гг. многие принципы миниатюрного письма переносятся Боровиковским в портрет маслом на холсте привычных размеров для композиции погрудного или поясного обреза. «Первой ласточкой» стало изображение жены друга художника, архитектора М. Ф. Филиппова, Ольги Кузьминичны (1790, ГРМ), неоконченное, обнаруживающее еще неуверенность кисти, но уже вполне разработанную концепцию.

На портрете представлена женщина в утреннем одеянии, с распущенными локонами (якобы непричесанными, подобно тому, как «невозделаны» английские парки), на лоне природы, с цветком в руке. Блеклая гамма тонов, тонкая лепка объемов справедливо позволяют увидеть здесь знакомство Боровиковского с живописью Ж.-Л. Вуаля и английским портретом (что вполне вероятно, ибо коллекции петербургской знати содержали и современную живопись). Но главное для нас в изображении Филипповой даже не эти «адреса» формальных приемов, а идея портрета, обращение к изображению жизни созерцательной, внутренней, далекой от светской суеты, т.е. новый эстетический идеал.

Постепенно вырабатывается нечто вроде композиционного канона женских (а это всегда женские) портретов: поясной (редко поколенный) срез фигуры, опирающейся на дерево или тумбу, в руке цветок или плод. Фон всегда природный. Фигура размещена как бы на стыке светлого (небо) и темного (купы деревьев). Иногда не только постановка фигуры, но даже платье и украшения повторяются из портрета в портрет, как в изображениях Е. Н. Арсеньевой (1796) и Скобеевой (вторая половина 1790-х; оба – ГРМ). Белое платье, жемчужный браслет, яблоко в руке – все повторяется, не говоря уже об общих высоких живописных качествах, таких как ясная пластичность формы, изысканная живописность, прекрасно разработанная воздушная атмосфера, – а образы совершенно различны. Дочь боевого генерала, кокетливая, веселая Екатерина Арсеньева в соломенной шляпке и с яблоком в руке – этакая деревенская русская Венера с курносым лицом. Тема эта привычна в то время: Фомин пишет оперу «Золотое яблоко», Львов – текст к опере «Парисов суд», и везде царит легкая ирония, как в портрете Боровиковского. Скобеева же (имя неизвестно) совсем иная. Дочь моряка Балтийского флота, она была воспитанницей «государственного человека» Д. П. Трощинского. На красивом, но несколько мужеподобном ее лице выражены решительность и смелость характера, что вполне подтверждается действиями: эта девушка сумела противостоять своему двусмысленному положению и вышла замуж за очень небогатого смоленского помещика Скобеева без ведома опекуна.

В ряду «сентиментальных» портретов 1790-х гг. своей живописной маэстрией и чарующим обаянием модели выделяется портрет Марии Ивановны Лопухиной, дочери генерала И. А. Толстого и сестры знаменитого Федора Толстого – «американца», дуэлянта и бретера (1797, ГТГ), написанный в холодных блеклых голубовато-зеленоватых тонах. В этом портрете особенно хорошо видны характерные черты почерка живописца: краски Боровиковского сплавленные, эмалевые, прозрачные, с множеством лессировок, в них нет ничего от рокотовской «вязкости». Живописец любит сочетание белого с розовым или голубым, жемчужно-серого с бледно-пунцовым, цвет слоновой кости, тусклое золото, тона неясные, перламутровые, дымно-лиловые. В отличие от мастеров первой половины и середины столетия Боровиковский пишет всегда на белых грунтах.

Портрет Лопухиной построен на певучем линейном ритме, тончайших светотеневых нюансах, на гармоническом соподчинении всех частей. Сравнивая портрет Лопухиной с портретом мадам Серизиа Ж.-Л. Давида, исследователь тонко замечает, что при всей

его, несомненно, большей условности, связанности с традицией прошедшего уже XVIII в. в нем нет сухости, трезвости, холодности французского мастера, он много мягче, непосредственнее, теплее давидовского. Причина этого – в неисчерпаемой вере русских людей в просветительские идеалы, в пылких иллюзиях, в утопических, но искренних мечтаниях (см.: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. С. 246). Образ Лопухиной кажется исследователю и цельнее по характеристике, и благороднее, и выше. Это Марии Ивановне Лопухиной посвятил поэт проникновенные строки:

Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье – тень любви, и мысли – тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела,
И будет этот взгляд и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Я. П. Полонский. «К портрету», 1885

В. Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797, ГТГ

Сентиментальные настроения коснулись и изображения монархини. Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке (1794, ГТГ – на фоне Чесменской колонны), как теперь достоверно известно, не был заказан императрицей. Он был сделан как апробация таланта художника с целью представления во дворец, вернее всего, по идее, замыслу и программе Н. А. Львова. Императрица написана не с натуры (как, впрочем, и почти всеми русскими мастерами); известно также, что работу Боровиковского она не одобрила. Здесь сошлись неудачные для художника обстоятельства. Знакомство Екатерины с портретом совпало с ее раздражением в адрес Державина, возвеличившего Суворова в оде «Песнь Ея Императорскому Величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникского». Боровиковский получил за портрет лишь звание «назначенного в академики», а не академика, о чем мечтали члены державинско-львовского кружка (звание академика он получил позже). Позднее Боровиковский сделал авторское повторение портрета Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке, но теперь уже изобразив ее на фоне Кагульского (Румянцевского) обелиска (1800–1810, ГРМ). Этот портрет возник по заказу Румянцевых, отсюда вместо Чесменской колонны – Кагульский обелиск в честь побед П. А. Румянцева-Задунайского. Написанный в самом начале XIX в. портрет более сух, с подчеркнутой светотеневой моделировкой и тщательной выписанностью деталей.

Боровиковский создал необычный для того времени портрет. Екатерина представлена на прогулке в Царскосельском парке в шлафроке и чепце, с любимой левреткой у ног.

Не Фелицей, не богоподобной царицей, сошедшей с небес, предстает она перед зрителем, а простой «казанской помещицей», которой любила казаться в последние годы жизни. Именно в этом образе запечатлел ее и Пушкин в своей великой «повести о чести» – «Капитанской дочке» (как раз в 1820-е гг. Н. И. Уткин исполнил гравюру с портрета Боровиковского, благодаря чему творение мастера словно испытало вторую жизнь и имело большой успех). Образ Боровиковского ничем не напоминает нам «Екатерины-законодательницы»: так за десятилетие меняются художественные вкусы – от классицистического возвышенного идеала к почти жанровой трактовке сентиментального толка образа «простой сельской жительницы».

В. Л. Боровиковский – «историограф эпохи». Парадные портреты конца 1790-х годов

Конец 1790-х – начало 1800-х гг. – время расцвета творчества В. Л. Боровиковского, наиболее плодотворный его период. В 1797 г. он получает премию в академическом конкурсе за портреты Бутурлиных. Заказы сыплются на него со всех сторон. Он, как и Левицкий, портретирует всю петербургскую знать, делает царские портреты. Но лучшие из них – те, что так или иначе отражают общественный, гражданственный идеал эпохи, атмосферу высокого подъема первых двух десятилетий XIX в. Боровиковский пишет не только женские портреты. Как и Левицкий, он становится поистине «историографом эпохи», но именно в мужских портретах: ему позируют цари и царедворцы, политики, военные, отцы церкви. Он умеет сочетать в этих портретах неизбежную для такого жанра условность композиции с правдивой характеристикой модели. Он создает законченные по характеристике образы в совершенной пластической форме, скорее типы эпохи, чем яркие индивидуальности.

Среди них портрет статс-секретаря Екатерины, члена Государственного Совета Д. П. Трощинского (1799, ГРМ), который, по словам известного мемуариста екатерининского времени А. М. Грибовского, с «умом обширным и образованным, с сердцем чувствительным и твердостью духа» соединял «особенную любезность». Или портрет суворовского генерала Ф. А. Боровского, человека большого достоинства и личного самосознания, «истинно великодушного человека» (1799, ГРМ). Целый ряд парадных портретов: изображение Павла I в далматике и порфире для конференц-зала Академии художеств, в котором живописец передал, по удачному замечанию исследователя, «самоупоенную веру» императора в свою избранность (1800, ГРМ); портрет персидского принца Муртазы Кули-хана, изгнанного из своей страны и нашедшего приют в России (1796, ГРМ); портрет «бриллиантового князя» Александра Борисовича Куракина, изображенного рядом с шубинским Павлом и на фоне Михайловского замка (1801-1802, ГТГ).

Во всех этих портретах, как верно отметил еще С. К. Маковский, художник с великой легкостью выходит из «цветовой какафонии», создавая изысканную гамму из серого бархатного кафтана, красной орденской ленты, оливкового фона («Трощинский»); или сиреневого халата, красных чувяков и кушака в контрасте с белым лицом и иссиня-черной бородой, как в портрете персидского принца; или же синего мундира, золотого

шитья, красной ленты, серого меха в портрете Боровского и т.д. Причем, как и у Левицкого, в портретах Боровиковского открывается богатейший «мир вещей», материалы сверкают, словно драгоценности. Но не только эго роднит его с Левицким. Изысканная гамма цветов и богатство «вещественности» в портрете Боровского не мешают восприятию серьезного, какого-то очень будничного лица генерала; экзотичность и пресыщенность рафинированного облика персидского изгнанника не исключают выражения затаенной грусти. Мы легко читаем и мрачноватый характер Трощинского, сына войскового писаря, учившегося грамоте у местного дьячка и дослужившегося до вершин карьерной лестницы, до ранга министра и члена Государственного Совета. Фантастическая роскошь сложного антуража портрета Павла подчеркивает тщедушность его хилого тела. Царственное сочетание красного, золотого, синего и белого в портрете Куракина лишь оттеняет высокомерие искушенного царедворца и изворотливого интригана, любезная улыбка которого не скрывает его хитрости и лукавства. Это все портреты, что называется, большой формы, импозантные, репрезентативные, высокого декоративного строя.

Ампирные портреты В. Л. Боровиковского начала XIX века

Начало XIX в., «дней Александровых прекрасное начало», отмечено устремлением к героическому, возвышенио-прекрасному, овеяно ощущением некоего обновления жизни. Недавние кровавые события Французской революции, несомненно, напугавшие русское дворянство, умножили его интерес к либеральным и сугубо эволюционным обещаниям молодого «Александра Благословенного». Общественная атмосфера была напоена свежим ветром, усилившимся в преддверии войн с Наполеоном и побед 1812–1814 гг., чувством сопричастности ко всему европейскому миру. Время возродило просвещенческие идеи: вновь зазвучали речи об уничтожении кастовых различий и привилегий, о жизни общества в «дружбе и согласии» на основе воспитания высокого нравственного долга перед Отечеством и обязанностей перед семьей как его составной частью. Вместе с возрождением просветительских идей в празднично-приподнятой атмосфере начата столетия в русском искусстве рождается и новая волна классицизма. В западноевропейском искусствознании этот стиль именуется неоклассицизмом. Дольше и ярче всего он проявляет себя в архитектуре (петербургский и московский ампир), менее – в живописи.

Рубеж XVIII–XIX вв. – время не только наивысшей славы Боровиковского, о чем уже говорилось, но и появления новых тенденций в его искусстве. Классицизм достигает своих высот, и в портретах Боровиковского теперь наблюдается стремление к большей определенности характеристик, строгой пластичности, почти скульптурности форм, к усилению объемности, постепенному исчезновению мягкой и изнеженной живописности, на смену которой приходит звучность плотных цветов.

В начале нового столетия Боровиковский создает произведение, которое как будто подводит итог его предыдущему творчеству и открывает новые пути, – двойной портрет сестер А. Г. и В. Г. Гагариных (1802, ГТГ). Богатый княжеский род Гагариных в конце XVIII в. захирел. Его процветание начинается при Павле, когда брат изображенных на

портрете княжой Анны и Варвары женился на фаворитке императора А. П. Лопухиной. Тогда и был заказан портрет. Он написан на фоне ландшафта, в привычной природной среде, как в портретах сентиментализма, но уже в определенной бытовой ситуации (прием, который позднее будет развит В. А. Тропининым), с нотами и гитарой. Парный портрет всегда дает большие возможности для изображения действия, более сложные линейные, пластические и цветовые решения. Бело-голубое и серое платья девушек, большое красно-коричневое пятно гитары, лилово-розово-сиреневая шаль, голубое небо и темная зелень – все это большие локальные цветовые пятна. Силуэты здесь четче, а объемы выпуклее, чем в портретах 1790-х гг. Так начинается период ампирного портрета, позволивший называть Боровиковского «русским Давидом» (А. А. Сидоров).

Портретный жанр 1800–1810-х гг. – это в основном семейные групповые портреты Боровиковского: графини А. И. Безбородко с дочерьми, Г. Г. Кушелева и Л . И. Кушелевой с детьми, А. Е. Лабзиной с воспитанницей, четы Лобановых-Ростовских и др. Начав в 1790-е гг. с камерного и интимного изображения ярко выраженного сентименталистского направления (от миниатюры с идиллическим образом торжковской крестьянки Христиньи до станковых портретов маслом на холсте: поясных – «Арсеньева» или даже поколенных – «Лопухина»), Боровиковский приходит к портретам, в которых при сохранении внешне индивидуальных черт, необходимом в этом жанре, превалируют черты прежде всего монументальные и даже героические.

Так, в портрете графини Анны Ивановны Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой (1803, ГРМ), где модели, несомненно, очень похожи на самих себя (поскольку в противном случае это не удовлетворило бы заказчиков), все подчинено одной главной идее – идее святости семейных уз. Все действующие лица объединены медальоном с изображением недавно погибшего сына и брата, висящим на шее у матери, поддерживаемым старшей дочерью Любашей и демонстрируемым младшей Клеопатрой. Взгляды моделей разнонаправлены, взоры грустны, но спокойны. Объединенные общим чувством утраты, персонажи очень сдержаны в выражении чувств, замкнуты и существуют каждый сам по себе. Пластический язык необычайно лаконичен: линейный ритм построен на плавных текучих линиях, монументальность усиливается выдвижением фигур на передний план; формы скульптурны, объемны, статичны, что еще более подчеркивается замкнутым интерьером, пришедшим на смену пейзажному фону прошлых лет. Движения рук даже не замедлены, а замерли. Это не просто изображение «добрейшей старушки» и «рачительной семьянинки» Безбородко с двумя дочерьми – болезненной и хрупкой (вскоре умершей) Любашей и легкомысленной, живой и своенравной Клеопатрой (богатейшей невестой России, сумевшей промотать в браке как свое приданое, так и состояние мужа). Три фигуры, связанные семейными узами и общей утратой, служат здесь одной идее, олицетворяя выраженный лапидарным языком пластический образ памяти, сдержанный, как надгробный плач в архаической стеле.

Культ семейственности столь важен в еще живущей просветительской идеологии начала столетия, что художник посвящает этой идеей свои произведения даже тогда, когда сами персонажи как будто не дают повода для подобного утверждения. Так было

в портретах Григория Григорьевича Кушелева с детьми (середина 1800-х, Новгородский историко-художественный музей) и Любови Ильиничны Кушелевой с детьми (середина 1800-х, собрание Гофмансталя в Лондоне; оба портрета, возможно, заказаны Кушелевым, который после вступления на престол Александра I был отстранен от дел и жил в разлуке с семьей). Словом, как писал современник: «Супружество, назидая, сберегает нравы, нравы сберегают законы, законы сберегают свободу» (Пнин И. П. Вопль невинности, отвергаемой законами // Пнин И. П. Соч. М, 1934. С. 108).

Те же назидательные идеи и в портрете А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой (1803, ГТГ). Несмотря на ласковый жест девочки, в образе самой Лабзиной нет и тени интимного чувства и теплоты. Легко можно представить, что такая женщина с успехом побеждает страсти во имя долга. Известная отвлеченность образа (насколько это возможно в портрете), монументализм и скульптурная пластика форм еще более усилены в портретах рубежа 1800–1810-х гг. Это относится в первую очередь к портрету Маргариты Ивановны Долгорукой (ок. 1811, ГТГ), а также к изображению неизвестной в тюрбане, предположительно мадам де Сталь (1812, ГТГ). Обе модели представлены чеканным силуэтом на фоне гладкой стены (за плечом мадам де Сталь лишь слегка виднеется бюст Екатерины). Изображение Долгорукой построено на сочетании больших декоративных пятен локальных цветов: вишнево-красного, сине-голубого, черного, золотистокоричневого. Портрет мадам де Сталь более изыскан в цветовом отношении и строится на редкостной красоты сочетании зеленовато-голубых тонов платья и тюрбана с золотисто-коричневым в поясе и шали. Это об Анне Луизе Жермен де Сталь писал немецкий поэт Э. М. Арндт: «…для женщины сложена слишком сильно и мужественно. По какая голова венчала это тело! Лоб, глаза и нос были прекрасны и сияли блеском гения…» К. Н. Батюшков выразился лаконичнее: «…дурна как черт и умна как ангел». В классически ясном изображении Боровиковского мадам де Сталь как будто не противоречит высказанным характеристикам. В ее лице есть энергия, мужественность, ум, несомненная значительность. Правда, в нем нет теплоты. В этом смысле художнику ближе русские модели.

Думается, самое лучшее произведение Боровиковского этих лет – портрет Прасковьи Михайловны Бестужевой (ок. 1806; собр. Б. Е. Поповой, Париж), женщины, с достоинством, как писал ее сын, «поддерживавшей обширное и избранное знакомство мужа» (храброго офицера, известного писателя, некоторое время бывшего правителем канцелярии Академии художеств) и с еще большим достоинством пережившей трагедию своих сыновей – участников восстания 14 декабря 1825 г. По характеру изображения портрет Прасковьи Михайловны полностью укладывается в систему классицизма. Безукоризненна пластика форм, ритм линий: овалы, образуемые жестом рук, вырезом декольте, абрисом шеи, подбородка, рта, и в обратном движении – волос, плеч, спинки кресла.

Исследователи справедливо сравнивали портрет Бестужевой с портретами мадам и мадемуазель Ривьер (1806, Лувр) Ж.-О.-Д. Энгра. То же время, та же игра овалов –

волос, бровей, век, рук, подбородка – в портрете 15-летней мадемуазель Ривьер: целая эстетика овалов и линий, составляющая исключительную пластическую выразительность ее образа. Портрет мадам Ривьер – овал, вписанный в прямоугольник, подчеркнутый золочеными углами рамы. В этом изысканном, обличающем огромные потенции молодого художника произведении лицо модели – характерное, несколько скуластое, с широко расставленными глазами и твердо сжатым ртом, обрамленное орнаментальным узором жестких локонов, – почти теряется в сложнейшем каскаде складок кашемировой шали цвета слоновой кости и голубых бархатных диванных подушек. Огромную роль играет эстетический аспект каждой детали, которую художник оценивает как бы со стороны. Модель органически связана с этим блестящим и мельтешащим миром вещей и воспринимается как его составная часть. Но ведь и в портретах учителя Энгра – Ж.-Л. Давида тоже много холодной невозмутимой светскости: «При всей безупречной выверенности форм и классическом совершенстве чеканных линий выступает ледяная рассудочность и почти бездушная, какая-то суетная элегантность» (Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. С. 244).

Образ Бестужевой у Боровиковского, безусловно, и проще, и скромнее. Но и задушевнее, «раздумчивее» в своей «ленивопростодушной грации движений» (Т. В. Алексеева). Он ближе О. А. Кипренскому, его пленительному портрету Д. Хвостовой (1814, ГТГ). Если отвлечься от живописи, то портреты Боровиковского в сравнении с Энгром – как провинциальный московский ампир рядом с блеском габриэлевского Малого Трианона.

Для всего этого ряда портретов характерны строгая монументальная форма, укрупненный масштаб фигур. В образах начисто исчезает томная мечтательность моделей 1790-х гг. Исчезает и парковый фон: как правило, фигуры изображены не на фоне условных боскетов XVIII в., не на пейзажном фоне, а в интерьере, на плоскости стены, с введением в композицию намека на мебель (диван, кресло, часть картины и т.д.). Меняется и колорит. Исчезает «перетекание тонов». Палитра становится более яркой, красочной: не забудем, что портреты Боровиковского имели самую тесную связь с интерьером городских домов и усадеб начала XIX в.

Поздние работы В. Л. Боровиковского: портреты и иконы

К первому десятилетию XIX в. В. Л. Боровиковский становится одним из главных и наиболее талантливых выразителей времени в изобразительном искусстве. Ф. С. Рокотов умер. Д. Г. Левицкий перестал работать. Именно в творчестве Боровиковского как бы находят завершение идеи и методы портретирования, сложившиеся в XVIII в., – идеи «естественного человека», идеи Отечества и веры в разумные начала жизни. Но идеалы, выдвинутые просветительской эпохой, идеи взаимосвязи и строгой регламентации моральных и гражданских обязательств, не выдерживали испытания жизнью, как всякий норматив, забывающий особенности индивидуума и неповторимость личной судьбы. Художников нового века интересовала сложная психологическая жизнь, складывающаяся из контрастов света и тьмы, радостей и

страданий. На смену портрету, в котором человек представлен во всем богатстве материального мира и разнообразии его красок, что так любил передавать XVIII в., приходит портрет, в котором оказываются несущественными ни репрезентативные, сословные черты, ни роскошь костюма или обстановки. Недаром исследователи вспоминают прежде всего портрет А. К. Швальбе (1804, ГРМ) О. И. Кипренского, «средоточие внутренней духовной жизни», портрет человека «наедине с собой». Вещественный мир, который так любил XVIII в., сведен здесь к минимуму.

В 1800–1810-е гг. Боровиковский много занимается иконописью: в 1804–1812 гг. участвует в создании икон для Казанского собора (10 икон для главного иконостаса и образа для второго и третьего), за что он удостоился бриллиантового перстня от императора (1811); исполняет образа для церкви Смоленского кладбища в Петербурге (ГРМ); иконостас Покровского храма в селе Романовка Черниговской губернии, на котором явственны уже черты болезненной экзальтации и очевидна усталость художника, пережившего свою кульминацию. В иконах Покровского храма есть и нечто такое, в чем не прослеживаются ни древнерусские традиции, ни черты Нового времени; нечто дисгармоничное, подчеркнуто мистическое, но, несомненно, очень впечатляющее («Два апостола»; в ГТГ авторство Боровиковского под вопросом (см.: Каталог ГТГ. Живопись XVIII века. Т. 2. М., 1998. С. 93. № 115), но Т. В. Алексеева считает изображение подлинной работой Боровиковского и самым поздним вариантом, исполненным для Покровской церкви в селе Романовка, – об этом см.: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. С. 374).

Однако и в последние годы у Боровиковского были большие творческие удачи – несколько портретов очень старых людей, исполненные в темном колорите оливковых и черных тонов, жестким рисунком, педантично зафиксировавшим все морщинки на лице, беспощадно констатирующие неумолимость бега времени. Это портрет уже старого Д. П. Трощинского (1819, ГТГ), в котором сохранен классицистический аллегоризм (статуя Фемиды, свод законов и т.п.), и вероятный портрет княгини Н. П. Голицыной (1800-е, ГРМ). Оба произведения обличают крепость и силу кисти мастера, конкретность его художественного языка, строгость и монументальность большого стиля, точность и зримость характеристик образов, статичных, но и монументальных в своей статичности. Глядя ни них невольно вспоминаются державинские строки, в особенности относящиеся к образу Голицыной:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.

Хотя Боровиковский никогда не преподавал официально, у него были ученики. Под его влиянием работали Жданов, Истомин, Бугаевский-Благодарный. Но, конечно, его самым значительным учеником был Алексей Гаврилович Венецианов, который писал

по смерти учителя: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил дни свои, перестал украшать Россию своими произведениями и терзать завистников его чистою истиной славы. Ученые художники сто не любили, для того что не имели его дара, показывали его недостатки и марали его достоинства. Я буду писать его биографию» (Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников / под ред. А. Эфроса, А. Мюллера. М.; Л., 1931. С. 161).

Творчеством Боровиковского как будто заканчивается процесс развития портретных форм, начатый Иваном Никитиным и Андреем Матвеевым. Боровиковский выразил всю полноту художественного мышления, всю эстетическую ценность искусства конца XVIII в. Портрет Безбородко с дочерьми выражает ампирную эпоху так же полно, как «Сара Фермор» – искусство середины века, а «Прасковья Иоанновна» и «Напольный гетман» – петровскую эпоху.

Три замечательных художника второй половины XVIII в. – Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский имели много общего: они были современниками, работали в двух главных центрах художественной культуры великого государства – Рокотов в Москве, Левицкий и Боровиковский в Петербурге. Все трое имели отношение к Академии художеств: Рокотов учился и, возможно, недолго в ней работал, Левицкий – не учился, но долго и плодотворно преподавал, Боровиковский получал от нее заказы и звания. Они разрабатывали одну систему типологии портретного жанра и шли от рокайля и барокко к классицизму, а Боровиковский и дальше – от сентиментализма к романтизму, но всеми тремя руководила одна мечта об идеале, который каждый из них толковал по-своему, в силу своего мироощущения и степени таланта. Наконец, все они начинали, когда жили и творили М. В. Ломоносов, В . А. Тредиаковский и А. П. Антропов, а завершали свой путь при В. А. Жуковском, К . Н. Батюшкове, А. С. Пушкине и О. А. Кипренском. Эти изменения в культурной атмосфере России не могли пройти незамеченными в творчестве таких больших и тонких мастеров.

«Малые мастера»: С. С. Щукин, П. С. Дрождин, Л. С. Миропольский, Е. Д. Камеженков, К.-Л.-И. Христинек

«Малые мастера» (термин О. С. Евангуловой и А. А. Карева) вполне заслуживают внимания, хотя имена многих из них теряются в лучах славы больших художников. Среди них в первую очередь назовем Степана Семеновича Щукина (1762–1828), ученика Д. Г. Левицкого, прошедшего затем выучку в Париже, а позже сменившего своего учителя на посту главы портретного класса и отдавшего преподаванию в Академии 40 лет жизни. Звание академика Щукин получил за прославивший его портрет Павла I, необычный по композиции, без каких-либо аксессуаров (1797, ГТГ). На нейтральном сером фоне представлена маленькая затерянная фигура императора, в которой художнику удалось передать острое чувство болезненной мечтательности и одиночества в огромном неуютном мире, «неустойчивый душевный климат своей необычной модели» (см.: Целищева Л. Н. Степан Семенович Щукин. М., 1979. С. 94). Не менее известен и автопортрет художника (ГРМ), в котором справедливо видят прямые пути к Кипренскому.

Вокруг Щукина группируются близкие ему живописцы – М. И. Бельский (портрет композитора Бортнянского; 1788, ГТГ), В. Я. Родчев, А. Статин (или Статинын?), В. Истомин, Ф. И. Яненко и уже упоминавшийся в связи с творчеством его отца Н. И. Аргунов.

За почти 20-летний период преподавания Д. Г. Левицкого в Академии из его мастерской вышло много портретистов. Среди них последовательно во времени можно отметить (и принято всегда связывать с именем Левицкого) троих: П. С. Дрождина (основное творчество которого падает на 1770-е гг.), Л. С. Миропольского (1780-е гг.) и Е. Д. Камеженкова, начавшего учиться у Левицкого уже на излете академической карьеры прославленного мастера (1790-е гг.). Все трое начинали вне стен Академии, с иконописи, и черты неакадемического, можно сказать, провинциального почерка прослеживаются в их творчестве. Но именно через таких художников осуществлялась непосредственная связь столичной петербургской школы с обширной российской провинцией, поскольку их спокойное искусство было ближе и доступнее живописной маэстрии и артистизма Рокотова, Левицкого или Боровиковского.

Петр Семенович Дрождин (Дрожжин; 1745–1805) учился в иконописной мастерской Троице-Сергиевой лавры, а затем, до Левицкого, – у Алексея Антропова, память о котором он сохранил в редком по композиции «Портрете Антропова с сыном перед портретом жены» (1776, ГРМ). Этот жанрированный портрет, скорее всего, исполнен по программе, которую часто давали в Академии: «представить учителя с двумя воспитанниками» или «живописца, спрашивающаго мнений о своей картине». Элементы жанра есть и в «Портрете тверитянина» (1779), и в портрете купчихи в кокошнике («Портрет тверитянки», 1796; оба – Тверская картинная галерея).

Леонтий Семенович Миропольский (1744/1745–1819) отдал Академии художеств 25 лет жизни, писал много (портреты Вяземских, Д. Ф. Астафьевой), получил звание академика за портрет исторического живописца Г. И. Козлова (1789, ГРМ). Но даже и в этой, в сущности, лучшей работе художника, в которой сказываются черты позднего Левицкого, превалируют обыденность, тяготение к бытописательству. Как далеко таким портретам до искрометности образов его учителя или тончайших нюансов настроений, переменчивости, зыбкости, неуловимости моделей Рокотова! Писал Миропольский и иконы (собор Андрея Первозванного в Кронштадте).

Ермолай Дементьевич Камеженков (Комяженков, 1757/1760– 1818) получил звание академика за портрет «зверописца» И. Ф. Гроота (1788, ГРМ). Самые удачные его произведения – портреты близких: автопортрет с дочерью Александрой (конец 1790-х, ГРМ), портрет А. Е. Камеженковой, дочери художника, с няней (Тверская художественная галерея). В них много тепла, искреннего чувства, что почти искупает технические просчеты.

Карл Людвиг Христинек (1732–1792), несмотря на немецкое происхождение, вряд ли может быть отнесен к представителям «россики». Он родился и прожил всю жизнь в России, недаром его звали Логгин Захарович. Как художник он сформировался, когда

уходил безвозвратно стиль рококо и зарождался классицизм: черты и рокайля, и раннего классицизма прослеживаются на всем его ровном творчестве, несомненно, имеющем свое лицо. По традиции, идущей из середины века, ему особенно удаются детские портреты. Так, в портретах А. Г. Бобринского, побочного сына Екатерины и Григория Орлова (1769, ГЭ), Е. С. Мордвиновой (1773, ГРМ) и др. мы видим совершенно русское отсутствие караваковской кокетливости, серьезное выражение лиц, «маскарадность» взрослых костюмов, соединение детской застенчивости с огромным желанием выглядеть «как взрослые».

Столь же нарядны и тщательно выписаны портреты и самих взрослых. Христинек портретировал в основном среднее дворянство, военных, интеллигенцию: среди моделей художника нет ни светских львиц, ни высоких государственных чинов. И произведения его, как правило, скромны – без блеска, без живописной маэстрии Левицкого или Боровиковского, но исполнены строгой, «добротной» кистью («Портрет неизвестной», 1766, ГТГ; «Портрет молодого человека», 1781, ГЭ). Христинеку незнакомо богатство валеров, цвет у него даже жесткий, всегда строго в границах, без тонкой нюансировки, но эта верность своей манере и создает определенное лицо художника.

Особое место в ряду «малых мастеров» занимают художники, работавшие по частному заказу как в обеих столицах, так и в провинции (подробнее об этом см.: Евсеева Е. Д. «Малые» русские портретисты конца XVIII – первой четверти XIX века и проблема работы по частному заказу. М., 2013).

Провинциальный портрет: отличительные черты. Г. С. Островский

Сколь бы ни были провинциальны такие художники, как П. С. Дрождин, Е. Д. Камеженков или Л. С. Миропольский, их творчество связано с петербургской, столичной школой. Но помимо этого непосредственно в провинции работало много мастеров, сохранивших свою индивидуальность, хотя, безусловно, и оглядывавшихся на искусство столиц. В истории искусства существует термин «провинциальный портрет», подразумевающий в первую очередь географическое понятие, но имеющий отношение и к оценке, как явление не первого разряда.

Что-то медленно, но верно менялось в жизни провинции еще с середины века, но особенно в его последние десятилетия. Исследователи справедливо отмечают значение «Манифеста о вольности дворянства» 1762 г. для этого изменения: в петровское время требования государственной службы уводили помещика из родного дома – в столицу, в армию, за границу. Начиная с 1760-х гг., сбросив бремя обязательности государственной службы, все устремились домой. Просветительские идеи расширили сферу деятельности дворянства, что сказалось на народном образовании, интенсивном процессе создания библиотек и т.п., но главным образом – на коллекционировании. И XVIII в. в целом, и особенно его вторая половина стали временем активного собирания произведений искусства не только в Петербурге и Москве, но и в провинциальных «дворянских гнездах»: Тишиниными – в селе Тихвино-Никольское Рыбинского уезда

Ярославской губернии, Лихачевыми – в Сосновицах и Мусиными-Пушкиными – в Иловне и Борисоглебском также Ярославской губернии, Щепочкиными – в Полотняном Заводе Калужской губернии, Голицыными – в Петрове Дальнем под Москвой, Куракиными – в Надеждине Саратовской губернии, Черевиными – в Неронове Костромской губернии и др. Так создавались галереи. Богатые коллекционеры покупали не только отечественные, но и западноевропейские произведения. Но чаще это были портретные галереи своих мастеров, которые не только запечатлевали членов семейств и предков рода, он и исполняли копии с портретов царей и государственных деятелей.

Лучшие из мастеров, произведения которых легли в основу подобных собраний, – как правило, это были самоучки, дилетанты, а иногда и крепостные, – не стремились просто копировать столичные образцы (что нередко было им не по силам). Они хотели донести до зрителя собственное понимание живописи, свою изобразительную манеру и тем самым свою индивидуальность. Впрочем, дилетантизм совсем не воспринимался в отрицательном смысле, он был общеевропейским явлением, характерным для стран с усадебной культурой. Славу русского провинциального портрета и составили художники-дилетанты, такие как устюжский мещанин Григорий Островский или крепостные художники Мусиных-Пушкиных Илья и Иван Шляхтенковы, имена которых вошли в науку не так давно.

Провинциальный портрет, как правило, несет в себе черты иконописи и парсуны, в нем дает о себе знать определенная натуралистичность, особенно в аксессуарах костюма, в «доличном» (письмо еще четко делится на «личное» и «доличное»), в соединении с плоскостностью и декоративностью общего решения. От старых иконописных традиций сохраняются и определенный схематизм композиции, неподвижность позы, долженствующей подчеркнуть состояние незыблемости, устойчивости. Исследователи справедливо видят здесь черты художественного примитива, т.е. народного искусства. Лицо трактовано объемно, а одежда более плоскостно, но с предельной, почти натуралистической тщательностью в передаче деталей. Это именно примитив, если мы понимаем под ним не стиль, а способ мышления. Своеобразный натурализм возникает от неумения отбросить лишнее, вычленить главное. Отсюда же – застылость, замедленный ритм, «ритуально-однозначная выразительность» (А. В. Лебедев). Цвет насыщенный, праздничный, отдающий «грубоватым великолепием», имеющий оттенок лубочности. Все еще написано по принципу не «как видит» художник, а «как знает».

Провинциальный портрет более иератичен, в нем «величие героя не доказывается, а постулируется». Он несет на себе самые разнообразные функции: от информативных и эстетических до (может быть, в первую очередь) этических. Просветительский идеал столичных мастеров он передавал по-своему: ощущение спокойствия, уверенности, внутренней гармонии сочетается обычно с внешним выражением дородства, физического здоровья. Никакие формальные приемы классицистической и сентименталистской схем не могли уничтожить еще крепко живущего в этой среде средневекового мышления. Тем не менее «вчерашний день столицы становился сегодняшним днем провинции» (подробнее см.: Лебедев А. В. О русском

провинциальном портрете второй половины XVIII века // Искусство. 1982. № 4. С. 54–60; Его же. Эпоха Просвещения и искусство портрета в русской провинции // Культура эпохи Просвещения. М., 1993. С. 179–211).

Но одновременно провинциальный портрет близок по форме и высокопрофессиональному дворянскому портрету. Ведь в дворянской усадьбе часто работали и заезжие иностранцы или столичные отечественные мастера, оказывавшие большое влияние на местных крепостных художников. В XVIII в. провинциальный портрет более разнообразен, чем в последующем столетии. Например, только в середине века могли появиться парные профильные изображения супругов Черевиных – Ивана Григорьевича, лейтенанта флота, впоследствии надворного советника, и его жены, Натальи Степановны (1741), всем своим строем, монументальной выразительностью и лапидарностью языка отдаленно напоминающие портреты умбрийского и флорентийского кватроченто. Супруги Черевины, построившие в глуши солигаличских лесов усадьбу Нероново, положили в ней основание будущей богатой картинной галерее. До нас мало что дошло из этой коллекции, как и вообще из провинциальной живописи середины века. Но, по счастью, мужской портрет из упомянутой пары Черевиных через 30 лет после их создания копировал художник Григорий Силович Островский (1756–1814), творчество которого стало известно в последней четверти прошлого века благодаря изысканиям Саввы Ямщикова.

На полотнах Островского изумленному зрителю открылась живопись уверенная, исполненная целостной гармонии цветовых сочетаний, раскрывающая жизнь образа средствами как будто простыми, но в этой общей простоте живописной трактовки заключающая огромную силу эмоционального воздействия. «Мальчик в зеленом мундире сержанта» (Д. П. Черевин?) плоскостностью трактовки форм, неподвижностью позы близок вишняковскому «Фермору» и «Голицыну», т.е. корнями уходит в искусство середины века, по тот же Дмитрий Черевин в шестилетием возрасте написан Островским в изысканной мягкой манере, которая напоминает Рокотова. Так в творчестве одного провинциального художника второй половины столетия происходит слияние и скрещивание старых традиций с принципами языка Нового времени, о котором писал А. М. Эфрос и которое как явление в той или иной степени характерно для всего искусства XVIII в. На просторах России, иногда в самых глухих как будто местах, заявляет о себе провинциальный портрет, раскрывающий мир далеких от столиц людей, живущих духовными потребностями времени. Эти «действующие лица великого всемирного зрелища, с незапамятных времен представляемого человечеством, так же добросовестно разыгрывали свои роли, как и все люди», и они так же «стоят воспоминания» (Аксаков С. Т. Собр. соч.: в 6 т. М., 1895–1896. Т. 1. С. 206).

«Россика». А. Рослин, Ж.-Л. Вуаль, В. Эриксен, С. Торелли, И. Б. Лампи Старший, М.-Э.-Л. Виже-Лебрен

«Россика» второй половины XVIII в. на фоне зрелой и высокопрофессиональной русской школы – уже не образец для подражания, как в петровское время, а обычное

для всех европейских школ сотрудничество. Более того, среди живших в России в екатерининское время иностранных живописцев и скульпторов не было соответствующих таланту ни Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого или В. Л. Боровиковского, ни М. И. Козловского, Ф. И. Шубина, И. П. Мартоса или Ф. Ф. Щедрина. Исключение может составить только М. Э. Фальконе, но знаменательно, что именно в России этот мастер создал лучшее свое произведение. Равные силы были, как отмечают исследователи, лишь в архитектуре, где именам В. И. Баженова, М. И. Казакова или И. Е. Старова можно противопоставить Ж.-Б. Валлен-Деламота, Ч. Камерона или Дж . Кваренги.

Лишь одно остается неизменным в русской жизни – оплата труда. В частности, из документов явствует, что годовое жалованье заехавшего ненадолго в Россию Лагрене составляло 2350 руб. при том, что президент Академии Шувалов получал 1000 руб., а преподаватели Головачевский и Саблуков – по 178 руб. Левицкий, слава которого гремела в 1780-е гг., за портрет императрицы получил 2500 руб., а Лампи Старший – 12 тыс. руб. Примеры можно продолжать.

Во второй половине столетия в России работали французские мастера Ж.-Л. Девельи, Ж.-Л. Вуаль, А. Рослин, М.-Э.-Л. Виже-Лебрен, Ж.-Л. Монье; итальянцы С. Торелли, Ф. Фонтебассо, С. Тончи; немцы Ф. Х. Баризьен, Г. Кюгельген; австрийцы И. Б. Лампи отец и сын. У каждого были свои заказчики, но в основном это императорский двор и знать. Заказчики диктовали свои условия, что объединяет всех мастеров, но, разумеется, не лишает их индивидуальной манеры.

Так, Александр Рослин (Рослен, 1718–1793), швед по происхождению, долго работавший в Париже и потому вполне подходящий под определение представителя французской школы, оставил полные жизнелюбия образы русской аристократии, с блеском передав в этих портретах красоту костюмов, фактуру бархата, шелков, позумента мундиров и сверкающих орденов (портрет А. С. Строганова, 1772, ГРМ). Рослин не снисходил до идеализации, что и послужило причиной недовольства императрицы своим портретом (1776/1777, ГЭ). Об этом изображении она сказала (и не без основания), что похожа на нем на «шведскую кухарку, весьма пошлую, невоспитанную и неблагородную». Насчет «пошлости» и «невоспитанности», конечно, трудно судить по портрету, но в целом некая бюргерская нота в изображении присутствует. Рослин пробыл в России около двух лет (1775–1777).

Жан-Луи Вуаль (1744 – после 1803) прожил в России значительно дольше – около 30 лет. У него здесь был совершенно определенный заказчик – «малый двор» Павла Петровича и Марии Федоровны, а кроме того, два семейства – Строгановых и Паниных. Из всех французских мастеров Вуаль, возможно, наиболее близок русской школе: его образы одухотворены, полны внутреннего движения, состояния изменчивости, мечтательности, иногда меланхолии, характерной и для сентиментализма, и для надвигающейся поры романтизма. Фоны портретов Вуаля обычно нейтральны. Излюбленная гамма – серебристо-синее, серебристоголубое с розовым. Краски жидкие, размытые, иногда не верится, что это масло, а не пастель или акварель (портрет С. В.

Паниной, 1791; портрет Н. П. Панина, 1792; оба – ГТГ). Вуаль, несомненно, один из самых интересных художников «россики» этого времени. Его портреты красивы по цвету, тонко одухотворены. Однако, как отмечают исследователи, во всех его моделях есть нечто общее: печать неприспособленности к миру, растерянности, «черты аристократической одинокости, свидетельства индивидуалистического, претенциозного мировоззрения, сочетание физического благополучия и духовной нестабильности» (Евангулова О. С. Русский портрет XVIII века и проблема «россики» // Искусство. 1986. № 12. С. 60).

Помимо Рослина, более связанного с французским искусством, скандинавская школа в России была представлена творчеством датчанина Вигилиуса Эриксена (1722–1782), получившего образование на родине, в Копенгагене. В 1757–1772 гг. он жил в Петербурге, где при дворе, по словам Я. Штелина, «содержался как первый придворный живописец». Эриксен писал портреты «кавалеров и дам в их парадном облачении», так называемые карусельные портреты, запечатлевшие Алексея и Григория Орловых в костюмах сарацина и римского воина (1766–1772, ГЭ). Неоднократно писал императрицу в разных портретных жанрах – от наиболее знаменитого ее изображения в большом по-барочному помпезном портрете в Преображенском мундире на коне (1762, Петергоф, Большой дворец) до почти камерных, взятых в профиль, перед зеркалом и даже в «русском стиле» («Портрет Екатерины II в шугае и кокошнике»). Мастеровитые портреты Эриксена написаны таким легким, прозрачным мазком, что наводят на мысль о реминисценциях рокайльной стилистики.

Долгое время жил в России Стефано Торелли (1712–1780), приехавший в Петербург в возрасте 50 лет, уже известным художником, много поработавшим и у себя на родине, и в Германии как стенописец, мастер алтарной картины и портретист. В России он создает в основном аллегорические картины и портреты в панегирическом духе барочного академизма: «Коронование Екатерины II 22 сентября 1762 года» (1763, ГТГ; повт. – Царскосельский музей), «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств» (1771, ГРМ), «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772, ГТГ), «Диана и Эндимион» (Китайский дворец в Ораниенбауме).

Названия полотен говорят сами за себя. Это большие многофигурные композиции с искусными мизансценами, в которых художник не избежал внешней красивости и эффектности письма. Ораниенбаумские росписи, особенно плафон Зала муз в Китайском дворце, – лучшее творение декоративной живописи рококо в России, утонченной, изнеженной, изысканной. Однако стиль этот уже в прошлом, и не только для Западной Европы, но и для России (лишнее доказательство того, сколь быстро на русской почве происходит усвоение западноевропейских принципов, направлений и живописных приемов).

В. Эриксен. А. Г. Орлов в костюме сарацина. 1766-1772, ГЭ

Г. Г. Орлов в костюме римского воина. 1766-1772, ГЭ

С. Торелли. Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств. 1771, ГРМ

В 1790-е гг. по приглашению Г. А. Потемкина в Россию (сначала к нему в Яссы, а затем в Петербург) прибыл австрийский живописец Иоганн Баптист Лампи Старший (1751–1830). Лампи имел огромный успех при дворе, став поистине самым модным портретистом, успевшим за пять лет «переписать» и старую русскую знать – Куракиных, Юсуповых, Безбородко, и новую, вознесенную на высшую ступень славы, оказавшуюся «в случае». Так, в парадных портретах Платона и Валериана Зубовых (1796, ГРМ) он создает тип удачливого царедворца, но вся высокомерность и горделивость облика моделей, переданная кистью легковесной и бесстрастной, – при удивительном свойстве Лампи «красиво льстить» – не скрывает их ничтожества. Особенно эта лесть читается в портрете Платона Зубова («кривоногого цыпленочка», по остроумному замечанию одного современного исследователя), на которого после смерти Потемкина посыпались чины и ордена. Екатерина, словно «доморощенный Пигмалион», хотела создать из него нового Потемкина: «Он и сам стремился подражать покойному князю, но для этого у Платона Зубова не было ни способностей, ни смелости, ни энергии, ни ума, ни доброты, ни широкости… Зато у последнего фаворита были в избытке наглость, чванство, надменность и властолюбие. Суворов обозвал его “лукавым”, как известно, в народе так называют черта» (Соротокина Н. М. Фавориты Екатерины Великой. М, 2012. С. 270–271).

Павлу I, только что вступившему на престол, приписываются слова «сами за себя заплатят», сказанные им при отказе платить за портрет Валериана Зубова. Подобное пренебрежение даже не к самой модели, но к труду иностранного мастера трудно вообразить в более раннюю эпоху, а ведь Лампи был европейски известным художником.

Буквально триумфаторски было встречено при русском дворе искусство поверхностной и ловкой французской художницы Мари-Луиз-Элизабет Виже-Лебрен (1755–1842), придворной портретистки Марии Антуанетты. Изгнанная из Франции революцией, Виже-Лебрен ищет пристанища при многих европейских дворах и обретает его в России. Как и Лампи Старший, Виже-Лебрен имела огромный успех при дворе. Прагматичная и расчетливая, бесспорно мастеровитая и обладающая хорошей фантазией, она чутко уловила в общем салонные вкусы придворной среды, умела ей угодить. К этому примешивалась ее живая активная деятельность, устройство костюмированных вечеров, вошедших в моду «живых картин» и пр. И свои модели она часто одевает в театральные платья, примешивает к европейскому костюму «ориентальские» детали (вошедшие тогда в моду тюрбаны и т.п.), красиво распускает волосы своих именитых женских моделей. Такой же салонно-красивой предстает и она сама в автопортретах, например в «Автопортрете с дочерью» (которая впоследствии тоже «приобщилась» к искусству, но быстро забыла о нем, выйдя замуж за секретаря графа Чернышева, по поводу чего Н. Н. Врангель ехидно писал, что если это была потеря для матери, то совсем не потеря для искусства, судя по двум ее пастелям,

«рыжим и косым»). Справедливо замечено, что оттенок слащавой чувствительности граничит в портретах Виже-Лебрен с почти примитивной чувственностью.

Портреты матерей с детьми – излюбленные композиции художницы. Но если у Боровиковского тема семейственной добродетели всегда получает строгую ампирную форму и, главное, высокую нравственную основу, то у Виже-Лебрен это всегда красивое, слащавое, трогательное, в общем, вполне салонное изображение (портрет А. С. Строгановой с сыном Николаем, 1793, ГЭ). «Им дали чувственность, а чувство дали нам», – писал Евгений Баратынский, сравнивая Лоуренса с Кипренским. Еще в большей степени это можно было бы сказать о Виже-Лебрен.

Так или иначе, мэтры второй половины века приезжали в Россию часто на излете своей славы, и русские мастера могли многому у них научиться, но уже и многому их научить (подробнее об иностранцах в России см.: Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994. [Гл. VI: Иностранные портретисты в России («россика»)]. С. 138–158).

Бытовой жанр. И. И. Фирсов, И. П. Якимов, И. М. Танков – предтечи жанра. Работы Михаила Шибанова на крестьянскую тему

Бытовой жанр – так называемый исторический домашний род – будучи вторым (!) в системе жанров, тем не менее не получил развития в стенах Академии художеств в годы расцвета классицизма. В 1770–1780-е гг. существовал лишь «класс домашних упражнений», закрытый в конце века. В итоге все, что было сделано в этом жанре, – сделано без прямого участия Академии. Временем рождения русского бытового жанра можно было бы считать вторую половину 1760-х гг., когда Иван Иванович Фирсов (1733–1785), театральный декоратор, много работавший под началом Дж. Валериани, Н. Перезинотти, И. Я. Вишнякова, написал, будучи в Париже, небольшую картину под названием «Юный живописец», или «В мастерской юного живописца» (1765–1766, ГТГ). На картине изображена маленькая шаловливая девочка под надзором сестры (или молодой матери? служанки?), позирующая юному художнику. Все бы ничего, если бы картина не была написана совсем в духе французского мастера жанровой живописи Ж.-Б.-С. Шардена. Кстати, имя Фирсова было обнаружено под фальшивой подписью «Лосенко» И. Э. Грабарем в 1911 г. при исследовании картины. А. П. Лосенко был известным художником и, вероятно, под его именем было легче реализовать произведение. Картина находилась в собрании К. И. Головачевского до смерти последнего в 1823 г. Имя ее создателя было забыто, а в 1838 г. коллекционер Быков купил ее у наследников Головачевского уже с фальшивой подписью Лосенко.

Близка к «Юному живописцу» Фирсова картина Ивана Петровича Якимова (Екимова; 1748–1807) «Мужчина у колыбели» (нач. 1770-х, ГТГ), представляющая собой левую часть разрезанного полотна «Две семейственные сцены». Якимов вышел из Академии в 1770 г. с малой золотой медалью, был послан сначала в Голландию и Бельгию, затем во Францию, где учился в Парижской академии живописи и скульптуры у А. Рослина как портретист и миниатюрист. Видимо, именно об этой «семейственной сцене»

докладывал Якимов в Петербургскую академию художеств по завершении курса пенсионерства в 1773 г. как о «сочиненной на тему домашнего спокойствия». Однако вовремя на родину он не возвратился, потому что год спустя (1774) его разыскивал в Париже архитектор Ж.-Б. Валлен-Деламот как «просрочившего пенсионера, живописца домашних упражнений». Следующее известие о нем датируется уже двумя десятилетиями позже, когда в 1795 г. Якимов как миниатюрист был признан «назначенным в академики». Известно также, что он был отправлен учителем рисования в Академию наук. Картина «Мужчина у колыбели», которая длительное время была в собрании «Музеума Павла Свиньина», близка фирсовскому «Юному художнику» по антуражу, но лишена лукавства и шаловливости, светлого настроения последнего. В любом случае два этих произведения начала 1770-х гг. еще не определяют лицо жанровой живописи второй половины века.

К собственно бытовой живописи трудно отнести и имеющие театрализованный характер работы тоже театрального декоратора и также ученика Н. Перезинотти Ивана Михайловича Танкова (1740–1799). Своими многофигурными и одновременно мелкофигурными композициями он чем-то напоминает фламандца Д. Тенирса Младшего с его кермесами («Храмовый праздник», 1784, ГТГ). Хотя, несомненно, в пейзажных фонах Танкова есть настроение сентиментальное и даже предромантическое, что роднит его с Семеном Щедриным.

Первыми художниками – истинными создателями русского бытового жанра стали Михаил Шибанов и Иван Ерменев.

Крепостной художник из крестьян Владимирской губернии, Михаил Шибанов (? – 1789) был известен как портретист, близкий кругу Ф. С. Рокотова (см. портрет Екатерины II в дорожном костюме; портрет Дмитриева-Мамонова; оба – 1787, ГРМ). В 1770-е гг. Шибанов написал два полотна из крестьянской жизни: «Крестьянский обед» (1774, ГТГ) и «Празднество свадебного договора» («Сговор», 1777, ГТГ).

М. Шибанов. Празднество свадебного договора. 1777, ГТГ

В обеих картинах, исполненных и по композиции, и по колориту в соответствии с академическим историческим жанром, художник сумел передать человеческое достоинство своих персонажей. Образы крестьян правдивы, написаны явно с натуры. В «Крестьянском обеде» – это усталый пожилой человек, молодой отец, старая женщина. Идеализирован лишь образ молодой матери с ребенком на руках, невольно вызывающий ассоциации с образом Мадонны (именно Мадонны, а не Богоматери, т.е. западноевропейский вариант, а не древнерусский). В «Сговоре» фигуры еще более индивидуализированы: достаточно взглянуть на довольное лицо жениха и весело улыбающихся сватов. И крестьянскую трапезу в ее замедленном, почти ритуальном ритме, и торжественную минуту «сговора», и костюмы крестьян Шибанов изображает очень празднично. В картине нет ни одной детали, способной вызвать мысли о тяжести повседневной крестьянской жизни.

Вместе с тем Шибанов сумел избежать этнографичности «костюмных» зарисовок, свойственной работам путешествующих по России иностранных художников. Работы французов Ж.-Б. Лепренса, Ж. Делабарта, англичанина Дж. Аткинсона, немца Г. Гейслера, несомненно, интересны в первую очередь как впечатления от образа жизни, обычаев, природы, одежды русских людей, полученные со стороны. Но, во-первых, это типы и сцены народных гуляний, именно «костюмные» зарисовки. Во-вторых, это в основном графические, а не живописные работы, и исполнены они не живописцами, а рисовальщиками и графиками, граверами, такими как Гейслер. Например, Жан-Батист Ленренс, участник экспедиции французского астронома Шаппа в Сибирь, ученик Буше, сам живописец, делал рисунки специально к альбому гравюр, долженствующих иллюстрировать русский быт. Он изображал народные типы, сцены народных гуляний, отмечая упившихся мужиков, кулачные бои, ярмарки, сцены общественных наказаний и т.п. (подробнее см. гл. 15).

Таким образом, работы Шибанова – первые произведения русского крестьянского жанра, которому предстояла долгая и достойная жизнь в искусстве следующего столетия. О жизни мастера известно очень мало, и лишь благодаря усиленным изысканиям Т. В. Алексеевой (см.: Алексеева Т. В. Михаил Шибанов по новым материалам // Алексеева Т. В. Исследования и находки. М., 1976. С. 7–35). В открытых ею иконах, исполненных художником для одной из херсонских церквей, автор усматривает влияние Д. Г. Левицкого. По мнению Алексеевой, не исключено, что первые уроки в Петербурге Шибанов получил у Г. И. Козлова, который и рекомендовал его на службу к Г. А. Потемкину. Отсюда – часто повторяемая в литературе версия, что он был крепостным Потемкина. Алексеева также установила, что картины «Сговор» и «Крестьянский обед» были написаны живописцем в селе Татарово недалеко от Мстеры, старинного центра иконописания. Село Татарово принадлежало помещикам Нестеровым. Фавст Петрович Макеровский, которого Левицкий изобразил мальчиком в театрализованном костюме, был незаконнорожденным сыном одного из Нестеровых, вот почему обе упоминаемые жанровые картины Шибанова оказались в его собрании. Более о жизни Шибанова нам ничего неизвестно.

И. А. Ерменев

Еще менее изучено творчество Ивана Алексеевича Ерменева (1746/1749–1797?). Окончив в 1767 г. Академию художеств, он, как и все студенты этого выпуска, по не выясненным до конца обстоятельствам получил не диплом, а только низший аттестат четвертой степени. Тем не менее в 1774 г. Ерменев оказывается в Париже в качестве личного пенсионера великого князя Павла Петровича. По свидетельству Семена Порошина, воспитателя Павла, Ерменев, сын придворного конюха, в возрасте четырехпяти лет был отдан в услужение ко двору и играл с великим князем, отсюда и возможны эти связи.

Особняком в русском искусстве XVIII в. стоит серия из восьми акварелей Ерменева «Нищие» («Поющие слепцы», «Крестьянский обед», «Нищая», «Нищие» и др.; все – ГРМ). Чаще всего это изображение двух фигур в рост на фоне неба: нищая старуха и

ребенок, нищий и поводырь или одинокая фигура нищего (нищей). Многофигурная композиция «Крестьянский обед» несколько выпадает из серии по сюжету, по выдержана в той же стилистике.

И. А. Ерменев. Обед (Крестьянский обед). Акварель. Начало 1770-х, ГРМ

В акварелях Ерменева нет никакого намека на анекдотизм или этнографичность. Низкий горизонт, фон, кажущийся огромным безлюдным пространством, всегда крупный силуэт, ясность композиции, мерность ритма, статика – при некоторой театральности – придают этим нищим в рубище с огромными заплатами черты подлинной монументальности. «Не жалкие отверженные люди, а грозная сила», – писал исследователь творчества Ерменева о персонажах акварелей художника, открывающих перед нами еще одну, как будто совсем неожиданную грань искусства XVIII в. (подробнее см.: Савинов А. Н. Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982). Вся серия полна какого-то скрытого трагического смысла, мрачности, безысходности. Исследователи справедливо говорят об отсутствии в этих листах просветленного этического начата, что в целом не характерно для русского искусства.

Акварели Ерменсва по-разному толкуются и понимаются историками искусства: в них видели остатки разгромленной пугачевской армии (?), беглых солдат (?), нищих после эпидемии чумы (?). Но ведь это не просто нищие – это слепцы, и потому вполне возможен другой, философский смысл всей серии: калики перехожие, к которым всегда на Руси относились бережно, сердечно. Нищие слепцы могли восприниматься как символ общественного неблагополучия (об этом см.: Евангулова О. С. Живопись // Очерки русской культуры XVIII века. Ч. 4. М., 1990. С. 149). Из примеров в западноевропейском искусстве достаточно вспомнить «Слепых» Питера Брейгеля.

Датировка этой акварельной серии в науке разная. Так, С. П. Яремич, почти случайно обнаруживший акварели в фондах Эрмитажа, датировал их концом 1780-х – началом 1790-х гг. Биограф Ерменева А. Н. Савинов относит их к 1770-м гг. Исследователь графики XVIII в. Е. И. Гаврилова полагает, что акварели исполнены еще раньше, во время обучения Ерменева в Академии, на рубеже 1764–1765 гг. В качестве доказательства она приводит некоторую скованность рисунка (как будто акварели предназначались для вырезывания фигурок, что художник и делал когда-то для маленького великого князя). Последняя версия выглядит убедительной еще и в силу того, что на всей ерменевской серии рисунков имеется шифр павловской коллекции (подробнее см.: Гаврилова Е. И. Русский рисунок XVIII века. С. 54–57).

Сведения о Ерменеве необычайно скудны. Уже в Париже, где Еременев занимается в королевской Академии живописи и скульптуры у Ж. Дюплесси, он много пьет и быстро опускается. Товарищи вызволяют сто из создавшейся ситуации, и он возвращается в Петербург. Долгое время считалось, что в первый год Французской революции (1789) он снова оказывается в Париже, чему, однако, не обнаружено подтверждений. В 1790-е гг. на родине следы его теряются, и дальнейшая судьба неизвестна. Т. В. Алексеевой открыты его несколько живописных произведений, но они оказались малоинтересны.

Класс «Звериный с птицами и дворовыми скотами» (анималистический) и «Цветов, плодов и насекомых» (натюрморт)

В урвановском перечне родов живописи последними (в списке они как раз первые, поскольку он построен по степени возрастания значимости) стоят «Звериный с птицами и дворовыми скотами» (т.е. анималистический) и «Цветов, плодов и насекомых» (т.е. натюрморт). Для отпочкования этих «родов» в отдельный жанр (и соответственно класс) большую службу сослужил десюдепорт – наддверное украшение барочно-рокайльного интерьера, давшее толчок и для натюрморта, и для пейзажа, и для жанра. Здесь особенно себя проявили, как мы помним еще из декора середины века, Алексей Бельский («Цветы, фрукты и попугай»), Иван Фирсов («Цветы и фрукты»), аллегорические панно Бориса Суходольского. В классе делались постановки целых букетов, которые иногда несли какой-то аллегорический смысл (например, живая бабочка на цветке должна была напоминать о бренности существования и т.д.). Цветочным натюрмортом увлекались и многие дилетанты: достаточно назвать великую княгиню Марию Федоровну, от которой сохранилось несколько экспонатов. Еще один натюрморт, ведущий свое существование с петровских времен, – «обманки», ставящие себе целью обмануть оптическое строение глаза своей «подлинностью»: изображение сломанных расчесок, помятой бумаги, лент и шнурков и прочих предметов быта, переданных с предельной иллюзорностью, что так любило искусство барокко. Но вид этой живописи не переставал существовать и в екатерининское время, в век классицизма, правда, переходя все более в руки дилетантов.

Знаменитым «зверописцем» был младший брат придворного живописца императрицы Елизаветы Г. Х. Гроота Иоганн Фридрих Гроот (1717–1801), приехавший в Россию на несколько лет позже родственника (1747), но проживший здесь много дольше (он умер в Петербурге). Гроот много работал над картинами в Монбижу для Царского Села, возглавлял класс зверей и птиц в Академии художеств, был академиком, советником Академии, дослужился до почетного вольного общника Академии (1774). Основной мотив его произведений – битая дичь, изображение на воздухе или в интерьере, для наибольшей «увлекательности» – сочетание битого зверья с живым («Кот и мертвый заяц», 1777, ГТГ); редко – сцены борьбы зверей. Манера рокайльно-барочная, при определенной натуралистичности, свойственной барокко.

«Домашние скоты» изображались обычно в пейзаже и, естественно, живыми, чаше на водопое или ведомыми на пастбище. Так, один пейзаж с коровой Семена Щедрина конца 1770-х гг. скорее можно отнести уже к жанру пейзажа, к которому мы и переходим.

Пейзажный жанр.

С. Ф. Щедрин: от живописного панно к пейзажу как

самостоятельному жанру

При рождении пейзажа как самостоятельного жанра уже во второй половине и даже последней трети века исследователи справедливо различают две линии его развития: перспективный, стоящий в иерархии родов живописи сразу после «исторической живописи большого рода», и ландшафтный, обретающийся в самом конце этой иерархии, уступая последнее место лишь «зверописи» и изображению «цветов, плодов и насекомых».

Начнем с ландшафтного пейзажа. В 1776 г. Семен Федорович Щедрин (1745– 1804), брат скульптора Федоса Щедрина, возвратись из пенсионерской поездки в Италию, стал первым профессором и руководителем ландшафтного класса Академии художеств, по сути, его родоначальником. За итальянский пейзаж «Полдень. Вид в окрестностях озера Неми» (1778?; ГРМ) он получил звание академика. Характер пейзажей Щедрина – лирический, поэтичный. Это в основном изображение окрестностей Петербурга, Павловска, Петергофа, Царского Села, Гатчины: нерегулярные английские парки с их живописными речками, прудами, островами, павильонами. Истоками пейзажного жанра послужили ведута в гравюре петровского времени и фантастические пейзажные фоны в декоративных панно – десюдепортах середины столетия. Пейзажи Щедрина, особенно ранние, во многом напоминают еще такие панно. Художник часто употребляет один и тот же прием: на переднем плане развесистое дерево, затем водное пространство; фоном служит архитектурное сооружение, которое обычно и дает наименование пейзажу («Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова», 1796, ГТГ; «Вид на Большую Невку и дачу Строганова», 1804, ГРМ). Четко прослеживается трехцветная схема, сложившаяся еще в западноевропейском классицистическом пейзаже. Постепенно вырабатывается образ безмятежно-ясной, спокойной природы. Тихое течение вод, величавое движение облаков, руины, мосты, обелиски, пасущиеся стада и на этом фоне люди, созерцающие природу, находящиеся в единении с ней. Все окрашено чувством идиллическим, пасторальным, созвучно руссоистским настроениям и идеям сентиментализма, выраженным Н. М. Карамзиным в «Письмах русского путешественника» или В. В. Измайловым в «Путешествии в полуденную Россию». Вместе с тем в пейзажах Щедрина строгая классицистическая архитектура, настраивающая на героический лад, удивительно уживается с буколическим жизнеощущением «сельского вида» («Пейзаж в окрестностях Петербурга»; [Б.г.], ГТГ).

Сочетание видового и декоративного начала сохранилось и в поздних работах Щедрина, в его панно для Михайловского замка, в росписях загородного дома в Жерновке (конец 1790-х). Вид пейзажной росписи явился как бы переходной формой от барочного иллюзионизма к классицистической строгости и простоте. Представленная на панно природа, нарочито исполненная в параллель настоящей, в большой степени была уже близка станковой живописи. Примером здесь могут служить пейзажные панно Семена Щедрина для Михайловского замка. Нередко Щедрин прямо повторял свои станковые пейзажи в монументальных росписях, в частности в интерьерах Павловского дворца. Из возглавляемого Щедриным ландшафтно-гравировального класса, основанного в Академии в 1799 г., вышли замечательные мастера

гравированного пейзажа – С. Ф. Галактионов, А. Г. Ухтомский, братья Иван и Козьма Ческие и др. Их творчество принадлежит уже следующему столетию.

Батальный жанр. М. М. Иванов: акварельные и графические пейзажи. Соединение батального и пейзажного жанров

Мастером преимущественно акварельного пейзажа (в технике живописи маслом нам известны только две его ранние вещи – «Доение коровы», 1772, ГРМ, и «Вид Эчмиадзина в Армении», 1783, ГРМ), запечатлевшим виды Кавказа, Крыма, Бессарабии, Украины, был Михаил Матвеевич Иванов (1748–1823). Многое в его пейзажах связано с местами путешествий Екатерины (Белоруссия, Новгородская губерния). В нашей иерархии перспективного и ландшафтного пейзажа творчество Михаила Иванова стоит особняком, поскольку в большинстве его работ пейзаж является лишь составной частью батальных сцен, и здесь мы, собственно, переходим к вопросу развития батального жанра живописи второй половины XVIII в.

О самостоятельном батальном жанре второй половины столетия говорить трудно: в иерархии родов живописи по И. Ф. Урванову он стоит после «исторического домашнего» и перед портретным. «Баталия вообще» была предметом забот исторического живописца. Но ведь пе случайно существовал термин «частная баталия», а в петровскую эпоху был и чисто батальный жанр: достаточно вспомнить зубовские «Гангут» или «Гренгам» либо многочисленные «осады» из «Книги Марсовой». Академический рескрипт Урванова поясняет, что историческая живопись «большого рода» включает в себя героические сражения и подвиги «великих государей и народов». Частная же баталия запечатлевает людей, коней, орудия, корабли, ландшафт, морской или сухопутный, – все то, что сохранила память художника в сражении, включая и выражение лиц сражающихся как в нападении, так и в защите. Вообще объяснение термина «частная баталия» очень расплывчато, а иногда вызывает недоумение – достаточно процитировать хотя бы такую фразу из трактата Урванова: «Сюда ж принадлежит движение лошадей и шорох их».

Екатерининское время ознаменовано многими победами в Русско-турецкой войне, а батальных картин по непонятным причинам в общем корпусе произведений искусства этой эпохи чрезвычайно мало, или они написаны иностранными мастерами (например, о Чесменской битве). Михаил Иванов занимает здесь, как уже отмечалось, особое место. Работая в основном в акварели, он помимо чистого пейзажа создал «полубаталии», или «полупейзажи». Служа в штабе светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического, будучи очевидцем военных операций в походах Дунайской армии, он создал монументальные акварели, всегда достоверно реалистические, изображающие места, города, крепости, за которые только что шло сражение («Штурм Измаила», 1788, ГРМ). Его композиции, как правило, панорамны, развернуты по горизонтали; в них «смешались в кучу» кони и люди, земля и вода, пламя и камни («Взятие крепости Измаил 11 декабря 1790 года», акварель, ГРМ). Как отмечают исследователи, ритм, динамика, сложные ракурсы его пейзажей и баталий являют связь с искусством барокко, с плафонной барочной живописью, а в панорамных

батальных сценах ощущается и нечто общее с трехчастной, растянутой по горизонтали композицией гравюр Алексея Зубова. Совмещение «видописи» с баталией – это, по сути, старая петровская традиция. В 1790-е гг. Иванов создает свою замечательную акварель, вполне классицистическую по стилю, тяготеющую к законам «картинности», к языку масляной живописи: «Российская эскадра под командованием Федора Ушакова, идущая Константинопольским проливом» (1799, ГРМ).

Точно отвечая требованиям «частной баталии», исполнен диптих, посвященный памяти Г. А. Потемкина: левая часть представляет генерал-фельдмаршала на гарцующем коне, а правая – кавалерийский отряд во главе с трубачом. Обе сцены представлены на набережной Невы (бумага, акварель; ГРМ; сотрудники музея предполагают, что это был не диптих, а триптих, но средняя часть утеряна). Одно из последних произведений Иванова – «Переход русских войск через Альпы» («Переход Суворова через Альпы»), поражающее удивительно тонкими тональными градациями. Но по технике (бистр, перо, кисть) это чисто графическое произведение, которое может быть отнесено к его богатому графическому наследию (см. § 15.7).

С 1800 г. Иванов являлся руководителем батального класса Академии художеств, с 1804 г., после смерти Семена Щедрина, возглавлял пейзажный класс. И к тому, и к другому он имел прямое отношение.

Ф. Я. Алексеев – родоначальник жанра пейзажа. Б. Патерсен

Путь русского пейзажного жанра лежал от видового изображения к собственно пейзажу, и если Семена Щедрина можно назвать родоначальником пейзажного жанра XVIII в., то Федор Яковлевич Алексеев (1753/1754–1824) воплощает линию перспективной живописи, положив начало живописному пейзажу города, отталкиваясь от графической ведуты первой половины века, от творчества Алексея Зубова и Михаила Махаева. По окончании Академии художеств Алексеев был послан в Венецию учиться декоративной и в основном театрально-декоративной живописи. И. Э. Грабарь первый сообщил биографические сведения о живописце (Старые годы. 1907. № 7–9), описал его богемную жизнь в Италии – с долгами, шумными попойками, которые заканчивались печально: доносами в Академию. Грабарь замечательно написал, что если рассматривать Алексеева как «русского Каналетто» (так звали Алексеева за его прекрасные копии с произведений знаменитого венецианца), то и тогда его нельзя было бы обойти вниманием. Если же рассматривать Алексеева как самостоятельную творческую личность, то это выдающийся художник XVIII в., оказавший огромное влияние на последующее развитие пейзажа.

По возвращении в Петербург, помимо прославивших его копий с Каналетто, Белотто и Верне, темой самостоятельного творчества Алексеева становится пейзаж города, образ столицы, которую четверть века спустя воспел А. С. Пушкин. Это лирический образ совершенно особенного города (который К. Н. Батюшков определил как «смешение воды со зданиями»), где грандиозность и величественность архитектуры не исключают ощущения призрачности. В пейзажах Алексеева нет той панорамности и того

понимания перспективы, какое мы видим у художников первой половины века, у Зубова и Махаева. Многому научившись у театральных живописцев (по возвращении в Петербург Алексеев работал при Театральном училище), он так строит перспективу, что создается ощущение полной естественности и достоверности изображаемого («Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной», 1793, Музей-усадьба «Архангельское»; «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», 1794, ГТГ). Художник не боится вводить в пейзажи целые уличные сцены. Его впечатления обогащаются во время путешествий по Новороссии и Крыму («Вид города Бахчисарая», 1798–1800, ГРМ; «Вид города Николаева», 1799, ГТГ; и др.). В этих ярких, праздничных, нарядных «видах» черты нового смело врываются в застоявшуюся провинциальную жизнь.

В 1800 г. Алексеев на полтора года поселяется в Москве и создает серию пейзажей старого города, со средневековыми постройками Кремля, с многолюдством, теснотой, шумностью («Парад в Московском Кремле. Соборная площадь», нач. 1800-х, ГИМ; «Красная площадь в Москве», 1801, ГТГ). Это совсем другой город, нежели «град Петров». И. Э. Грабарь метко отметил, что в поездках по югу живописец «молился солнцу и воздуху», а в Москве – «святыням древности». Эти святыни «порфироносной вдовы» он изображает с неизменным восхищением их стариной и «патиной древности», замыкая композиции то изображением Покровского собора, то Успенским собором и колокольней Ивана Великого, то Воскресенскими и Никольскими воротами, а в «кулисах» мостов или других строений пишет яркую московскую толпу, проникая как бы не «в глубь пространства», а «в глубь веков» (А. А. Карев). Отметим, что московские пейзажи Алексеева имели не только художественную, но и документальную значимость: использовались при строительстве Москвы после пожара 1812 г.

Ф. Я. Алексеев. Соборная площадь в Московском Кремле. ГТГ

Работа в старой столице необычайно обогатила мир художника, позволила по-новому взглянуть и на жизнь Петербурга, когда он туда возвратился. В петербургских пейзажах Алексеева начала XIX в. столица предстает и в праздничном блеске, и в буднях. Усиливается жанровый элемент. Набережные, проспекты, баржи, парусники, улицы – все заполнено людьми. Меняется и манера исполнения. Живопись становится «скульптурнее» («Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости», 1810, ГТГ; «Вид Казанского собора в Петербурге», 1810-е, ГРМ). Нарастают объемность и линейное начало, в колорите превалирует гамма холодных тонов. Но и сами пейзажи становятся более холодными, чем, скажем, московские. Одна из лучших работ этого периода – «Вид Английской набережной со стороны Васильевского острова» (1810-е, ГРМ). В ней найдена мера, гармоническое соотношение пейзажа и архитектуры. Написанием этой картины, собственно, завершилось складывание так называемого городского пейзажа, ведуты в живописи. Величественная столица гигантской державы и вместе с тем шумный, живущий интенсивной частной жизнью город предстает в таких поздних произведениях Алексеева, как «Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную от Первого Кадетского корпуса» (1810-е, ГРМ).

В перспективном пейзаже работали и иностранные мастера: француз Жерар Делабарт, немец Иоганн Георг Майр, швед Бенджамен Патерсен (1748–1814), которого можно назвать «певцом Петербурга», поскольку от него сохранилось около 90 живописных и акварельных видов столицы. Это, как правило, большие панно, холодный колорит которых прекрасно передаст прозрачный северный воздух. Однако размеры полотен Патерсена плохо увязываются с мелочным интересом к деталям (от формы окон до аксессуаров костюмов прогуливающихся дам и кавалеров), качества миниатюры и монументального полотна трудно соединяются в один цельный художественный образ города.

Классицистический итальянизированный пейзаж Ф. М. Матвеева

Художником совсем другого характера пейзажа – чисто классицистического, итальянизированного, был Федор Михайлович Матвеев (1758–1826), уехавший в Италию пенсионером и оставшийся там до конца дней. Это пейзаж «героический», «конструктивный», строго построенный, всегда с четким делением на три плана, а-ля Пуссен или Лоррен («Вид Тиволи близ Рима», 1782, ГРМ, и др.). Пейзажи Федора Матвеева всегда величественны, «как бы увидены глазами древних» (А. А. Карев), что, впрочем, не исключает их поэтичности, и всегда поражают высочайшей маэстрией, ни в чем не уступая лучшим общеевропейским образцам. Античные руины предстают в них как напоминание о бессмертии и величии минувшей эпохи («Вид Рима. Колизей», 1816, ГТГ). Но русская пейзажная живопись начала нового столетия решала уже иные проблемы – создание правдивого, глубоко прочувствованного образа национальной природы.

Следует отметить, что пейзажный жанр развивался очень быстро. Пройдет совсем немного времени, и появится романтический пейзаж Максима Воробьева с его грозовым небом и лунными ночами, отражающий новые романтические веяния. В сущности, не такой большой срок отделяет и от поэтичнейших пейзажей Сильвестра Щедрина с его сложно разработанной световоздушной средой. Однако, повторим, это будет уже другое столетие, а XVIII в. может гордиться тем, что для всех этих веяний и начинаний проложил свои пути.

Театрально-декорационная и монументально-декоративная живопись второй половины XVIII века

О монументально-декоративной живописи и театральной декорации XVIII в., особенно его второй половины, трудно говорить раздельно, так как они развивались параллельно и, как правило, создавались одними и теми же художниками. Расцвет декоративной живописи с середины столетия связан со строительством дворцов, усадеб, загородных царских резиденций и совпадает с основанием русского театра и развитием театральной культуры. Стены и плафоны дворцов, триумфальные арки и иллюминации оформляли те же художники, что писали декорации для «Оперных домов» (мы это знаем хотя бы по творчеству Андрея Матвеева и Ивана Вишнякова). К концу века декоративная роспись будет заметно клониться к упадку, а театрально-декорационная

все больше тяготеть к станковизму.

Сложение русской театрально-декорационной живописи связано с формированием русской национальной драматургии (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков), с основанием Петербургского общедоступного Публичного театра, с деятельностью Федора Волкова. В середине века и в театрально-декорационной живописи, и в декоративных росписях господствовал барочный иллюзионизм. Его истоки лежат еще в стенописи Возрождения, начиная с кватроченто (вспомним хотя бы живопись Мантеньи в Камера дельи Спози во дворце герцогов Гонзага в Мантуе). Крупнейший мастер барочного иллюзионизма в России – Джузеппе Валериани, писавший эскизы, которые исполняли Н. Перезинотти, братья Вельские, отец и сын Градицци, И. Я. Вишняков. Это всегда феерическое зрелище с грандиозными архитектурными фонами, фантастической архитектурой, с введением ориентальских мотивов – огромные площади, дворцы, лестницы в резком перспективном сокращении, витые, абсолютно несуществующих ордеров колонны. Так оформляет Валериани в 1740-е гг. оперу Ф. Арайи «Селевк» или оперу-балет «Сироэ» Г. Ф. Раупаха (на либретто П. Метастазио).

Начиная со второй половины столетия барочные перспективные декорации Валериани, Перезинотти, Пьетро Градицци (Старшего) с их грандиозной, атектоничной, но композиционно-целостной архитектурой, прекрасно уживающейся с подлинной архитектурой барокко, уходят в прошлое. Театрально-декорационная живопись, как и все виды искусства той поры, начинает испытывать влияние нарастающего классицизма. Архитектурные фоны по-прежнему превалируют в театральной декорации, но в них проникают черты реальной архитектуры, иногда даже национального русского зодчества, а в появившейся интерьерной декорации возникают бытовые реалии.

Пьетро ди Готтардо Гонзага

Именно в такой переломный момент в русском искусстве появляется мастер, с которым связывают многие из перечисленных выше новшеств, – Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831), оставивший равно значительный след и как театральный декоратор, и как художник-монументалист. Гонзага учился у себя на родине, в Италии, наблюдал работу последнего из «великих Бибиен» – Карло Бибиены. Однако пышно-барочное искусство последнего он предпочел урокам у братьев Галлиари, «архитекторов и машинистов сцены», тоже замечательных мастеров иллюзорной живописи и сценических эффектов, но уже сторонников классицизма. Гонзага учился и в Венеции у академических мастеров – Дж. Моретти и А. Визентини, но его подлинными учителями были творения Тициана, Пиранези, Каналетто и Гварди. Как и Галлиари, Гонзага умел создавать эффекты иллюзорности, но они служили уже новым целям, ибо мастер обратился к изображению реальной, а не фантастической архитектуры и подлинной, а не вымышленной природы.

В 1778 г. Гонзага распрощался со своими учителями Галлиари и с этого времени вступил на самостоятельный путь – счастливых находок, открытий, побед, творческих

радостей, взлетов, падений, разочарований, отчаяния. Он работал в театрах Венеции, Рима, Турина, Генуи, Пармы, в миланском «Ла Скала», оформлял драмы, оперы, балеты, трагедии. Его «музыка для глаз», как он сам назвал искусство театральной декорации, служила операм Гретри, Паизиелло, Чимарозы, а иногда, как говорят исследователи, была иод стать музыке Бетховена. Но искусство Гонзага было эфемерным.

Фейерверки, которые он оформлял в огромном количестве, гасли в считанные минуты. Написанные им фрески размывали дожди, а здания, для которых они делались, рушились под гнетом времени или по воле человека. Декорации к сотням постановок, которые оформлял художник, тускнели и рвались, а кроме того, как и фрески, гибли в частых пожарах. Гонзага страдал от этой эфемерности своего искусства всю жизнь.

В 1792 г., приглашенный князем Н. Б. Юсуповым, который годом ранее стал директором «над музыкой и зрелищами» и знал художника раньше (есть сведения, что тот приезжал к Юсупову в его имение «Архангельское» еще в 1789 г.), Гонзага навсегда поселяется в России и отдает ей на служение свой дар декоратора. Юсупов заказал мастеру неприкосновенный комплект из 12 перемен декораций для своего театра в «Архангельском», специально для сохранения его искусства потомкам, для будущего. Уникальные декорации повредило время, небрежение потомков самого Юсупова, а особенно – неблагоприятные условия эвакуации во время Великой Отечественной войны. Сохранились в основном четыре перемены («Колоннадный зал», «Тюрьма», «Таверна», «Римский храм», или «Ротонда») и занавес, испорченный к тому же множеством переписок.

Наследие Гонзага сохранилось главным образом в рисунках – пером и тушью, с добавлением сепии, бистра или акварели, поражающих своей смелостью, лаконизмом и виртуозностью, а главное, своей эмоциональностью. Наследие это немалое. Основное собрание рисунков Гонзага находится в Эрмитаже (два больших альбома, часть содержания которых принадлежала некогда А. А. Половцову, а также отдельные листы), в Русском музее, Театральной библиотеке Санкт-Петербурга, в Историческом музее, в частном собрании И. С. Зильберштейна и др.

Главным заказчиком Гонзага был двор. Художник оформлял по заказу спектакли в Большом Каменном, Малом и Эрмитажном театрах Петербурга, в Гатчине, Петергофе, Павловске, исполнял множество обязанностей как глава декоративной части в дирекции Императорских театров. Пережив три коронации и три высочайших погребения, Гонзага оформлял как коронационные торжества и грандиознейшие фейерверки к ним, так и погребальные обряды (1796-1797, 1801, 1825-1826).

В искусстве театральной декорации Гонзага прошел много увлечений – от грандиозных и устрашающих фантазий Пиранези через «китайщину» к палладиаиству строгого классицизма, и везде он оказался достойным великих мастеров. Классицизм был ведущим направлением времени Гонзага, и он следовал его системе, выражая рождающиеся внутри русского классицизма настроения предромантизма, что было

характерно для всего искусства той поры.

П. ди Готтардо Гонзага. Парадная лестница католического храма. Эскиз декорации. Начало 1790-х, ГРМ

Исполняя характерные для того времени типовые декорации, которые с легкостью переносили из оперы в трагедию, из трагедии – в балет, Гонзага создал стройную систему оформления спектакля. Основополагающим по традиции был, конечно, архитектурный перспективизм, но он сочетался уже не с безудержной фантазией Валериани (хотя у самого Гонзага была неистощимая фантазия), а с атмосферой естественности и правдоподобия, создаваемой при помощи введения детали, которая имела бы одновременно и смысловое, и художественно-поэтическое значение.

Уже пасторали рококо содействовали появлению пейзажа в декорации. Затем стал часто использоваться реальный пейзаж в постановках: сад Смольного института, парк Кускова и др. Гонзага нередко включал свои декорации в природу, или наоборот, природу вписывал в декорацию (здесь трудно отграничить одно от другого). В результате получалось замечательное взаимодействие, что, по сути, являлось первым плейером в живописи. Кроме того, на сцене можно было увидеть теперь то, что и воочию, например Эрмитажный театр, написанным на заднике Эрмитажного театра, построенного Кваренги. Гонзага писал «видовые завесы» (занавесы): вид на Павловский дворец – в Павловске, на Дворцовую набережную – в Эрмитаже и т.д.

Наконец, Гонзага разработал интерьерную композицию, начатую еще Франческо Градации (Младшим), но начатую вяло, сухо, неинтересно, как все, что он делал. Классицизм любил замкнутое пространство (вспомним, как сменились пейзажные фоны на интерьерные с переходом В. Л. Боровиковского от сентиментальных портретов к ампирным). Интерьерные композиции Гонзага зажили благодаря удачно найденным деталям (например, сидящая кошка со сверкающими глазами, для чего Гонзага специально изобрел подсветку, в «Таверне» для «Архангельского»). Язык Гонзага – классически ясный, гармоничный, живой, естественный, эмоциональный. Хотя у Гонзага не было учеников, способных достойно его заменить, а были, скорее, только помощники, и он не оставил после себя, что называется, школы, тем не менее в театральной декорации благодаря ему были открыты новые пути и возможности.

Развитие монументально-декоративной живописи второй половины столетия проходит также под знаком классицизма. Путь ее идет от фантастической иллюзорности барокко через иллюзорность реальных мотивов к полному отказу от иллюзорности (насколько это применимо к искусству вообще). Главное отличие монументально-декоративной живописи эпохи классицизма состоит в установлении иной взаимосвязи с архитектурой – это уже не «единый живописный поток», как в середине столетия, когда живопись полностью подчинялась архитектуре. Теперь она гораздо более самостоятельна, и ее самостоятельная жизнь, скорее всего, обретается монументальной живописью в виде панно на стене (вспомним аналогичный процесс в скульптуре, например в рельефах М. И. Козловского для Мраморного дворца). В

плафонной живописи барокко удерживает свои позиции дольше всего.

Гонзага остается верен архитектурному перспективизму в своих монументальных росписях. Его первый опыт здесь относится к 1782 г., когда, работая в Парме как театральный художник, он исполнил перспективную ведуту на стене палаццо Вентури-Петорелли (не сохр.).

В России основные декоративные работы Гонзага связаны с Павловском. Романтический характер носят его росписи Пильбашни, имитирующие отбитую, осыпавшуюся штукатурку, обнаженные кирпичи и деревянные переплеты, что создает вид нарочитой неприбранности, разрушения, «руины». Росписи Павловского дворца можно разделить на экстерьерные и интерьерные. На стороне комнат Павла Петровича из его Малого кабинета видна фреска (архитектурный пейзаж), написанная на торцовой стороне библиотеки Росси; аналогичная роспись помещена на внешней стороне Второго Проходного кабинета, которая видна из Туалетной Марии Федоровны. Обе фрески были разрушены вместе с дворцом в годы Великой Отечественной войны и реставрированы в 1960-е гг. бригадой реставраторов под руководством А. В. Трескина. Одним из самых знаменитых произведений была так называемая Галерея Гонзага, погребенная под руинами дворца в те же военные годы и недавно полностью воссозданная. Подходящему со стороны реки Славянки зрителю открывается удивительный мир иллюзорно написанных галерей, лестниц, аркад, пронизанных светом, украшенных статуями, вазами, люстрами. Они не повторяют реальную архитектуру, а углубляют ее образ, приближают к его пониманию. В 1822 г. над Галереей Гонзага Карло Росси пристроил библиотеку, ничем не нарушившую первоначальный замысел мастера.

Внутри дворца Гонзага расписал Третий Проходной кабинет. Его овальный плафон повторял форму потолка, писаный карниз имитировал лепной: декоративная живопись Гонзага была родственно близка архитектуре его друга Чарлза Камерона. Благодаря сложному ракурсу, в котором изображены колонны, Гонзага как бы надстраивал архитектуру, раздвигал ее рамки (плафон, погибший во время войны, восстановлен). Кроме того, в Третьем Проходном кабинете сохранились фрагменты уникальной росписи Гонзага по стеклу.

Плафон Тронного зала не был осуществлен при жизни мастера из-за смерти Павла I. После Великой Отечественной войны при восстановлении дворца он был исполнен (1957) по сохранившемуся проекту-эскизу, представлявшему собой, в сущности, лишь фрагмент, одну четверть всего плафона. Но реставраторы – создатели плафона (площадью 420 кв. м при высоте зала 8 м) в изображении величественной колоннады ионического ордера и стремительно уходящих вверх кессонированных арок на фоне неба с несущимися облаками поняли замысел великого перспективиста и сумели выявить его образное начало, не нарушая стилистики и всей архитектуры дворца.

В русском искусстве второй половины XVIII в. Гонзага выступил не только как театральный декоратор и мастер декоративной живописи, но и как создатель

ландшафтного парка. Гонзага 30 лет работал над планировкой Павловского парка, начатой еще Камероном. По его эскизам и проектам создавались новые аллеи, вроде «Белой березы» (лесного массива площадью 250 га). Он так комбинировал породы деревьев (легенды сохранили нам образ маэстро, выходящего поутру с ведерком с краской, чтобы отмечать, какие деревья убрать, какие высадить и т.д.), что и по сей день парк поражает, особенно осенью, своим изысканным разноцветьем.

Гонзага был и теоретиком искусства. Его трактаты, из которых наиболее интересны «Музыка для глаз и театральная оптика» и «Сообщение моему начальнику, или Соответственное разъяснение театрального декоратора П. Г. Гонзага о сущности его профессии», обличают не только богатый опыт, но и яркую эмоциональность, глубокий ум их автора. Гонзага, несомненно, был величайшим мастером конца XVIII в., но и «последним представителем великого итальянского искусства перспективы» (Курбатов В. Я. Перспективисты и декораторы // Старые годы. 1911. № 7–9).

К концу века иллюзорно-пространственная система монументально-декоративной живописи окончательно вытесняется новой росписью, члененной на отдельные панно, выявляющие плоскость стены. Большое значение в подобной росписи начинает играть орнамент. Для победы такой системы оформления интерьера много сделали сами архитекторы классицизма – М. Ф. Казаков, Дж. Кваренги, И. Е. Старов (например, росписи Кваренги в Английском дворце в Петергофе; роспись Георгиевского зала Зимнего дворца и др.).

Миниатюра второй половины XVIII века

Миниатюра во второй половине XVIII в. перестает быть «наградным знаком» петровского времени и жалованным портретом императрицы, как это было принято в середине века. Теперь она чаще всего выступает как мемориальный предмет, сувенир. Она может быть помещена в шкатулке, медальоне, табакерке, она входит в быт, активно участвует во взаимоотношениях людей, имеет свой адрес, и в этом смысле исследователи (А. А. Карев) справедливо находят ей аналогии в эпистолярии. Самой распространенной техникой миниатюрного письма становятся акварель и гуашь на костяной пластинке, причем цвет самой кости широко используется в общем цветовом решении миниатюры. Как и в портретописи второй половины века, в миниатюре можно выделить три главных имени: В. Л. Боровиковский, Г. И. Скородумов и А. Ритт. О миниатюрах Боровиковского говорилось выше, что касается двух последних, то каждый из них имеет свое выразительное лицо.

Г. И. Скородумов, А. Х. Ритт

Гаврила Иванович Скородумов прославился в основном как гравер (см. § 15.3) и в миниатюре работал в технике акварели, где он умел сдержанными и благородными средствами ярко охарактеризовать модель. Так, в его портрете неизвестного (1787, ГРМ) дано профильное изображение, свойственное чаще гравюре, чем живописи. Вообще же в миниатюрных портретах Скородумова присутствует известная

графическая сухость, что позволяет исследователям относить его к «графической линии» в миниатюре.

Августин Христиан Ритт (1765–1799), «русский художник с нерусской фамилией», в отличие от Скородумова, принадлежит к «линии живописной». Ритт учился в петербургской Академии художеств, затем в Антверпене и Париже у живописца Ф.-А. Венсана. В 1792 г. он возвратился в Петербург и через несколько лет получил звание академика (1797), что свидетельствует уже о признании миниатюры полноправным искусством. Портретные миниатюры Ритта – это пространная галерея образов светского общества того времени, целая картина жизни петербургского света 1780–1790-х гг., от членов императорской фамилии, вельмож Голицыных, Шаховских, Куракиных (портрет А. Б. Куракина, ранее считавшийся изображением Платона Зубова; 1792–1793, ГЭ), Юсуповых, Салтыковых до людей своего круга: художников, музыкантов, поэтов, архитекторов, актеров.

С 1781 по 1799 г. Ритт вел дневник, прекратив это занятие лишь за несколько месяцев до смерти.

В нем художник представил полный список своих работ, в основном миниатюр, но также живописных полотен и рисунков (более 700). Сейчас известно немногим более 80 работ Ритта, большая часть из которых (25 миниатюр) находится в собрании Эрмитажа, остальные – в других музеях России и за рубежом.
Анализируя динамичность и живописность композиций риттовских миниатюр, размытость границ между формами, исследователи связывают его творчество со стилем барокко. Но Ритт не чужд и стилистике рококо. Как в рокайльных портретах середины столетия, Ритт иногда дает мифологизированное изображение светских дам в виде Диан или Венер с оттенком легкой фривольности (портрет Е. А. Демидовой; 1790-е, ГТГ). Но чаще побеждает классицистическая линия миниатюрного портрета в виде камеи (портрет С. В. Строгановой; 1790-е, ГРМ). Идеи сентиментализма оказывают влияние на появление пейзажного фона в портретах (портрет А. Н. Самойлова; ок. 1795, ГМИИ).

Профильное изображение «под камею», очень близкое к силуэту, получившему распространение в следующем столетии, создает Петр Эрнест Рокштуль (1764–1824), творчество которого, по сути, уже выходит за рамки XVIII в.

В последней трети века в России работает немало иностранных мастеров: французы Л.-Ж. Морис, Ф. де Мейс, Ж.-Б.-Ф. Карто, швейцарский мастер акварели А.-Ф.-Г. Виолье, художник «малого двора» и протеже Марии Федоровны; немец П. Э. Строли (Стролей, Стролинг) с его гуашами, разбеленными почти до пастельных тонов.

А. Х. Ритт. Портрет С. В. Строгановой. 1790-е, ГРМ

Миниатюра на эмали

Со второй половины столетия вновь расцветает искусство миниатюры на эмали. В этой технике работают первоклассные мастера: А. И. Чернов, П. Г. Жарков, П. А. Иванов, Д. И. Евреинов, С. Черепанов. Отличие этой миниатюры от петровской, в частности, заключается в том, что за «образцами» миниатюристы теперь обращаются не к графике, а исключительно к живописи. Класс миниатюрной живописи был открыт в Академии художеств еще в 1779 г. В 1791 г. открывается специальный класс живописи по финифти. Миниатюра на эмали все более тяготеет к станковизму, увеличиваясь в размерах. Наиболее известный эмальер второй половины XVIII в. – Петр Герасимович Жарков (1742– 1802), руководитель класса живописи по финифти, в собственном творчестве создававший композиции на аллегорические, мифологические и религиозные темы по оригиналам преимущественно западноевропейских мастеров («Сивилла» с оригинала Доменикино, «Голова Европы» – с Гвидо Рени и др.). Но не только: но оригиналу русского художника Михаила Шибанова Жарков исполняет портрет Екатерины II в дорожном костюме, а для портрета Рознатовской ему послужил оригинал Д. Г. Левицкого.

Большой известностью пользовались работы Дмитрия Ивановича Евреинова (1742–1814), которого называют в миниатюре на эмали «последним из могикан». Будучи официально придворным миниатюристом, он пишет в основном парадные портреты (например, портрет Павла с оригинала С. С. Щукина).

Вышеназванными именами русская миниатюрная живопись переходит в основном уже в новое столетие и в новый этап развития (подробнее см.: Карев А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века. М., 1989).

Своеобразие развития русской живописи XVIII века

Поскольку портрет XVIII в. вобрал в себя многие проблемы других видов изобразительного искусства, позволим себе подвести итоги развития русской живописи на примере этого жанра. В специальной литературе в разное время появлялось сравнение общеевропейского искусства XVIII в. с Ренессансом: «Восемнадцатый век предстает одним из самых убежденных и целеустремленных периодов истории человечества, наподобие раннего Возрождения в Италии; это взаимопроникновение и равновесие живого чувства и разумной меры, это прославление человеческого интеллекта и тончайшая чувствительность, эта умная ирония и честная театральность действительно могли способствовать сложению удивительно целостной, богатой и многогранной художественной культуры, заключающей в себе немеркнущие ценности» (Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // Художественная культура XVIII века: материалы науч. конф., 1973. М., 1974. С. 20).

Относительно России это сравнение требует некоторых комментариев. Известно, что в России не было Возрождения – по многим причинам, исследование которых не входит в

рамки нашей работы. Отметим только, что и Древняя Русь, и Россия XVIII в. знали такие периоды, когда в искусстве наблюдалось много стилистически общего с духом Возрождения: «Россия XVIII века совмещала разные задачи, различные этапы движения. В русском искусстве совершался перелом, равносильный тому, который произошел на Западе во времена Ренессанса, но совершался он в <…> формах барокко» (Сарабьянов Д. В. Русское искусство XVIII века и Запад // Художественная культура XVIII века. С. 284).

Речь идет не о заимствовании, подражании, а, как сказал некогда Б. Р. Виппер, о «родственных новообразованиях», «общих направлениях фантазии». Используя лишь в этом смысле сравнение с Ренессансом, учитывая, какие «разноэтапные» задачи в данный период приходилось решать русскому искусству, не так давно вставшему на путь освоения западноевропейских живописно-пластических приемов, мастеров середины века можно сравнить с мастерами кватроченто. Подобно итальянскому искусству XV в. их творчество предваряет высокий расцвет отечественного искусства второй половины столетия.

Конечно, это всего лишь сравнение, и, как всякое сравнение, оно не лишено некоторых допущений. Но, как и в эпоху кватроченто, портреты этого времени сохраняют большое сходство, не скрывая подчас ни внешних дефектов, ни примет старости, ибо действительность для художника (как для Пьеро делла Франчески в портрете Монтефельтро или для Ван Эйка в изображениях стариков), выше идеально-прекрасного образа. Она выше того идеала, который является конечным результатом для Высокого Возрождения и который (в определенной степени, если принять это весьма условное сравнение) будет предметом поисков для эпохи русского Просвещения второй половины столетия. Мастер переходной поры стремится к закреплению устойчивых форм. Отсюда условность позы и жеста, силуэтность фигуры, нелюбовь к ракурсу, большие плоскости заднего плана, чаще всего нейтрального, а иногда смотрящегося как театральный задник, вкрапленные в изображение остро наблюденные черточки бытового характера, интерес к «вещности», к бесконечному разнообразию поверхностей, к различию фактур. Эго то чувство, которое Генрих Вельфлин очень точно назвал «радостью растворения в широте мира и полноте вещей». И все перечисленное позволяет нам сделать подобное сравнение.

Русская традиция, как утверждал И. Э. Грабарь, не была ни потеряна, ни забыта. Стародавние навыки иногда стимулировали явления анахронизма и возрождали приемы парсунного письма. Но в непорываемой связи с традицией жила и развивалась высокая идея национального искусства, которая способствовала созданию в дальнейшем и русского классицизма, и русского сентиментализма и имела влияние даже на искусство XIX в. В этом видится огромное значение переходной поры середины столетия. Та «тайна искусства, которую удержала древняя Русь» (выражение П. П. Муратова) и о которой на Западе быстро забыли, – это не только византийская, но и еще более древняя традиция. Н. Н. Пунин определил ее как «мифотворческое начало греческого искусства», которое и сообщило русской художественной культуре ее надындивидуальный, синтетический характер, исключающий случайное. Это

синтетическое начало проявляет себя на всех этапах развития русского искусства XVIII в., даже в наивысший период его приближения к тому, что А. Н. Бенуа называл «европеизмом».

Обратимся к примерам. Несомненно, первые петербургские постройки на Троицкой площади начала столетия обнаруживают общность с московской архитектурой XVII в., декоративная живопись в своем колористическим решении близка декору московских дворцов и ярославских храмов, а зеленые и красные ткани интерьеров мазанковых «коллегий» своей интенсивностью напоминают яркие росписи московских палат XVI–XVII вв. В петровское время, заметим, это неудивительно. Но эти связи прослеживаются и в середине, и даже во второй половине столетия: в блестящей барочной архитектуре Растрелли, чутко уловившего специфические особенности страны, в которой он обрел вторую родину (полифопичиость, метафоричность, символика его образов); в удивительной уживчивости новых регулярных улиц и магистралей, исполненных по новой системе, с древнерусской планировкой городов; в язычески-сказочных образах, живущих в декоративно-прикладном искусстве на всем протяжении XVIII в.

В живописи, чутко реагирующей на все новшества, эти нити, связывающие новое искусство с русским Средневековьем, особенно очевидны. Мы не имеем в виду механически выискивать в светской, мирской живописи XVIII в. признаки поэтики русской иконописи: лишь ей присущего поразительного лаконизма, условности цвета, статики, особого понимания перспективы, по-своему понятого художественного времени и пространства, жесткой приверженности к определенной иконографии образа. Мы не собираемся также вводить оценочный элемент: хуже или лучше для произведений данной поры наличие этой «средневековой печати». Важен сам факт того, как опосредованно преображались эти черты в новом искусстве, в каком виде оказались живы эти традиции. Почти каждый из вышеперечисленных приемов можно проследить, даже не выбирая специально из богатейшего багажа наследия XVIII в.

Возьмем, например, портреты, написанные лучшим из петровских художников Иваном Никитиным, и сравним с караваковскими двойными портретами царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны в образе взрослых кокетливых дам или его внуков Петра Алексеевича и Натальи Алексеевны в типичном для рокайля двойном преображении как Аполлона и Дианы. В никитинских портретах нарушены многие из тех черт, которые характерны для смысловых и композиционных особенностей станковой картины в Западной Европе. Это сказывается в отходе от анатомической правильности и передачи прямой перспективы, иллюзии глубины и воздушности, светотеневой моделировки формы. Присутствует лишь чувство фактуры: мягкость бархата, тяжесть парчи, изысканность шелковистого горностая, когда изображена персона царского или великокняжеского рода; однако, заметим, все это очень хорошо знакомо живописцам и предшествующего столетия.

В живописной манере ощущаются старые приемы высветления, напоминающие древнерусское «вохрение по санкирю», колорит построен на сочетании мажорных

локальных пятен: красного, белого, черного, коричневого. Цветовые рефлексы отсутствуют. Фон почти всюду плоский. Лицо, прическа, грудь, плечи скорее написаны по принципу XVII в. – как художник «знает», а не «как видит», стараясь внимательно копировать, а не воспроизводить конструкцию формы. Складки прописаны белыми штрихами, напоминающими древнерусские пробела. И это в самых сильных портретах Никитина, вроде «Напольного гетмана» или «Канцлера Головкина», не говоря уже о произведениях доитальянского периода.

Но главное достоинство портретов, как представляется, не в этом сложном смешении старых и новых приемов. Главное – то, что в них уже можно говорить об индивидуальности (конечно, в той мере, в которой она присутствует в модели). Центром композиции всегда остается лицо, его выражение, определяющее суть изображенной модели, не заслоненное никакими регалиями Головкина или кунтушем Гетмана.

Это пример из петровского времени. Но не так ли решает свои образы и Иван Вишняков? Виллим Фермор, супруги Тишинины, мальчик Голицын: та же статика позы, то же серьезное достоинство в лице, тот же спокойный взгляд умных глаз. Очень близкое понимание лепки формы. Но не только статичность несет в себе отзвуки старого искусства. С почти иконописным пониманием условности цвета мы сталкивается на всем протяжении XVIII в.

По принципу «личного» и «долинного» пишет свои выразительные модели Алексей Антропов. Не по форме кладутся роскошные цветы на платье Яковлевой Вишнякова. В этом письме так и ощущается прямое продолжение традиций «тафтяного портрета» предыдущего столетия, в котором использовалась подлинная шелковая ткань: ее вначале накладывали на холст и потом по ней уже рисовали складки. Даже наиболее усвоивший уроки западного искусства Иван Аргунов остается подчас вереи локальному цвету (красное платье калмычки Аннушки, белые кружева на нем, зеленая спинка стула и т.д.).

Печать «иконописной кладки» (выражение Н. Н. Пунина) лежит на творчестве всех отечественных художников середины XVIII в. Это от старой живописи – плоскостно, схематично написанное тело иод виртуозно переданным платьем, в котором мастер умеет подчеркнуть его декоративную роскошь и праздничность, – в «Саре Фермор». Это от старой живописи – статичность позы, создающая ощущение монументальности, очень точно названная «образом сидения», – в портрете Анны Леопольдовны и по аналогии может быть названа «образом стояния» – в девочке Фермор. Асимметрия, беспокойный ритм, тенденция к неожиданному ракурсу, трехмерность, прихотливость рисунка – черты, присущие рокайлю, – казались русскому художнику нарушением понятия о гармонии даже в век господства этого стиля. Ему более близка статуарная пластика, придающая модели оттенок незыблемости, нежели подвижность и манерная игривость рококо.

И «театральность», которая, несомненно, присуща европейскому искусству XVIII в.,

проявляется на русской почве в середине столетия лишь в декоративной и декорационной живописи и в портрете мастеров «россики». В русском портрете середины столетия ее труднее отыскать. Скорее ее обнаружишь в «век Екатерины», в карусельных и маскарадных костюмированных портретах – но они, кстати, исполнялись в основном иностранцами; в портретах-представлениях, таких как «смольнянки», – но это тоже был программный заказ.

Смелая правдивость Алексея Антропова, трезвость его взгляда уникальны для искусства 1750–1760-х гг., и не случайно среди его учеников оказался будущий замечательный мастер – Дмитрий Левицкий. Это от Антропова у него умение уверенно диктовать зрителю свою трактовку модели без всякой двойственности и колебаний, подчеркивая определенные черты: скептицизм и насмешливость Демидова, усталость и разочарование на лице Кокоринова, чарующую прелесть и неловкую грацию «очаровательных дурнушек» (определение А. Н. Бенуа) Хованской и Хрущевой, открытую непривлекательность «первой певицы оперы-буфф и второй певицы серьезной оперы» Анны Давиа Бернуцци и многое другое.

Умение определить свою модель – не обязательно лапидарно, но всегда нацелено на главное: живописец стремится проникнуть в мир выбранного персонажа, и суть его не могут заслонить никакие околичности. В этом смысле показательно сравнение одной модели, запечатленной двумя разными художниками, что, как представляется, удачно сделано на примере изображения Ивана Ивановича Шувалова А. П. Лосенко и Ж.-Л. Девельи (см.: Никитин Д. А. Материалы к прижизненной иконографии И. И. Шувалова // Философский век. Вып. 8. Иван Иванович Шувалов (1727–1797). Просвещенная личность в российской истории. СПб., 1998. С. 196-203).

Портрет Девельи (1755–1757, ГРМ) являет собой официальное, можно даже сказать, программное произведение, написанное художником как «образец его работы и способностей» при вступлении на российскую службу. Но масса аксессуаров не оживляет натуру, и портретируемый остается совершенно безличным. Очевидно, что эго вельможа. Сановитый вельможа в орденах – и только. На портрете Лосенко (1760, ГРМ) изображены те же награды: торжественный орден Белого Орла с лентой и звездой и орден Св. Анны с крестом в бриллиантовой оправе. Однако все аксессуары как бы отступают на задний план, внимание сконцентрировано на умном, значительном лице: художник создает образ личности, которой восхищается. Автор статьи называет это изображение «портретом-признанием». Вот в чем принципиальная разница этих портретов. Речь идет не о том, что хуже, а что лучше; что должно быть и чего не должно быть. Оба взгляда имеют право на существование, и русский мастер избирает свой определенный взгляд. Парадоксально, но даже в работе Федора Рокотова «Кабинет Ивана Ивановича Шувалова», где портрет Девельи введен как часть композиции среди других картин знаменитого коллекционера и мецената, под рукой русского мастера модель кажется более живой и одухотворенной, «осмысляющей весь антураж представленного Кабинета». Такое наблюдение автора статьи кажется вполне справедливым.

Традиции создаются веками и держатся в русском искусстве очень долго. Это можно проследить даже на отдельных компонентах композиции портрета и отдельных его мотивах. Несколько слов, например, о фоне. За застывшими, как бы распластанными на плоскости холста фигурами в портретах первой половины столетия даже не читается пространство фона, хотя там могут быть изображены и колонны, и драпировки, и деревья. Долгое время в портретах XVIII в. существует глухой, лишенный воздуха нейтральный фон: достаточно сравнить вишняковские изображения четы Яковлевых с некогда ему же приписываемым портретом молодого человека из Львовской картинной галереи, голова которого окружена уже неким воздушным ореолом, совсем не характерным для русских портретов той поры. И даже когда художник изображает пейзаж, прелестные хрупкие деревца за спиной Сары Фермор, столь созвучные ее образу, – это не более чем театральный задник. Столь же откровенной театральной кулисой он остается и в 1770-е гг. в «Хованской и Хрущевой», «Нелидовой» или «Борщовой» Левицкого, даже если тот и писал их в реальном парке, где иногда разыгрывали свои спектакли «смольнянки»: ландшафт все равно смотрится не как пейзажная среда, а именно как театральный фон.

Наконец, рассмотрим такую черту, как тяготение, приверженность к определенному типу, устойчивая иконография, столь ярко выраженная в образах Антропова с его зоркостью взгляда и смелостью характеристик, уникальных для искусства 1750–1760-х гг. Но то же самое мы видим во второй половине века у его блестящего ученика – Левицкого. В 1780-е гг. и Левицкий, и Рокотов создают очень выразительный тип женской модели. У Рокотова это холодно-высокомерные лица, выплывающие из темного фона, с узким разрезом глаз, как у сиенских мадонн, и легкой светской полуулыбкой (от первых примет типажа в портрете Е. Н. Орловой к «Новосильцевой» и «Санти»). У Левицкого – круглые румяные вполне плотские физиономии с несколько «рачьими» (термин Н. М. Гершензон-Чегодаевой) глазами, при всем потрясающем мастерстве художника, становящиеся даже несколько надоедливыми в этом однообразном приеме, так что портрет Шмидт с трудом отличишь от портрета Бакуниной. У Боровиковского десятилетие спустя мы видим уже не сходство персонажей, но композиционную близость, а иногда и просто повторение, как, например, одна и та же композиция, поза, костюм, аксессуары в портретах Арсеньевой и Скобеевой.

Мы хорошо знаем богатство психологических характеристик, свойственное этим живописцам, и уж никак не можем заподозрить их в отсутствии композиционного мастерства и художнического воображения. Но здесь проявляется именно то, что роднит отечественное новое искусство с русским Средневековьем и что в свое время Н. Н. Пунин, сравнивая «Борщову» Левицкого с «Тираной» Гойи, назвал определенной стилистической системой, в которой слышится «глухое эхо иконописных традиций». Кстати, Пунин дал высочайшую оценку портрету Левицкого: «Если бы от портрета Н. Борщевой остался только кусок подола или туфли, я бы легко впал в ошибку, приписав этот кусок какому-нибудь великому мастеру Европы – Ван Дейку, например, или Рейнолдсу…» (Пунин Н. Н. Русское и советское искусство. Избранные труды о русском и советском изобразительном искусстве. М., 1976. С. 71).

В этой идущей от иконописной традиции стилистической системе историк искусства видел абсолютное отличие русской живописной школы от западноевропейской, что в наибольшей степени справедливо именно в отношении искусства середины XVIII в. Совершенно справедливо также утверждение, что Россия училась у всего Запада, у западноевропейской культуры вообще, а не в отдельности, скажем, у Голландии или у Франции; что Россия не испытывала влияний, а, скорее, «поддавалась влияниям» (Д. В. Сарабьянов), брала то, что ей было нужно. Так, очевидно, было при Петре, но то же мы наблюдаем на протяжении всего столетия. И еще вернее сказать, что открытое отныне «окно в Европу» при определенной попытке контролировать официальный процесс допускало и «стихийное проникновение» (выражение О. С. Евангуловой). Из пришедшего обоими путями в результате прививалось то, что могло прижиться на нашей почве.

Отметим и еще одну черту, характерную для русского портрета, особенно женского, – целомудренность образа, писал ли отечественный мастер в невеселую пору дворцовых смут, или во время царствования «блестящей Елисафет», или в «Екатеринин век». Так, главные качества моделей в «Автопортрете с женой» Андрея Матвеева – искренность, простота, доверчивость и открытость, душевная чистота. Те же черты прослеживаются и позднее – в «Артемии Воронцове» Рокотова и портрете Струйской (можно выстроить целый ряд подобных примеров). Забытое слово «целомудрие» – не характерная ли черта многих русских литературных образов следующего столетия? Достаточно вспомнить свидание Лизы Тушиной и Николая Ставрогина в Скворешниках (Ф. М. Достоевский, «Бесы»), одну из самых страстных и безнадежных сцен в мировой литературе, в которой при этом вообще отсутствует всякий намек на альковность.

Конечно, в веке XVIII не меньше общего и с веком грядущим, а не только с минувшим, есть и прямые нити, протянутые в следующее столетие, и знаменательно, что многие из них идут непосредственно из середины XVIII в., сложной, неустойчивой эпохи. Так, «Девушка в крестьянском костюме» Аргунова найдет созвучие в венециановской «Девушке с бурачком», а его же «Калмычка Аннушка» и детские портреты Вишнякова ведут прямо к мальчику Челищеву Ореста Кипренского или портрету сына Арсения Василия Тропинина. Богатое потенциями время Ломоносова, вызвавшее к жизни русскую науку, русский театр, расцвет пластических искусств, впитало в себя многое из наследия прошлого и вместе с тем несло важнейшие качества, которые можно обозначить понятием «перспективность», взор в будущее, намечающий контуры последующей эпохи.

Обращение в портрете к образу не государственного деятеля, а среднего дворянина, из тех, кто составит основную среду русских просветителей второй половины столетия и интеллигенции пушкинской поры, – не было ли уже шагом к этому времени? В русле изысканного рококо и пышного елизаветинского барокко начинает зарождаться просветительский классицизм, имевший столь большое влияние на следующее столетие. Но тонкость в исследовании человеческой души, деликатность, серьезность и уважение к детскому миру, например, у тех же Вишнякова, Аргунова или раннего Рокотова – не свидетельство ли это приближения сентиментализма с его вниманием к

извивам души?

Однако, думается, «золотой осьмнадцатый век» принес в наследство следующему столетию нечто значительно более важное, чем стилистическое разнообразие: духовный накал, тягу к психологической характеристике людей и событий; все то, что корнями уходит в высокодуховное искусство Древней Руси. Речь идет опять-таки не о зависимости приемов и сюжетов, а об общности мироощущения, миропонимания – возьмем ли мы для примера портрет напольного гетмана (автопортрет?) с его «невеселой думой на челе» либо «печальноглазую» «Прасковью Иоанновну» Ивана Никитина или изображение «князь-игуменьи Всепьянейшего сумасброднейшего собора» Анастасии Голицыной, написанной Андреем Матвеевым за год до «Автопортрета с женой» (т.е. в самом начале того периода, который мы обозначили как переломный). В стилистике парадного портрета 63-летней Голицыной художник сумел передать не только капризность и надменность лица, что отмечают все исследователи, но и печать жизни, знавшей «многие унижения», выражение человеческого недоумения, обиды, жалобы и вопроса, грусти и усталости, состояние почти детской незащищенности.

Возможно, русский «золотой осьмнадцатый» учил последующее столетие именно такому отсутствию категоричности в характеристике, ибо портрет Голицыной – это скорее приглашение к размышлению о человеческой судьбе, чем «приговор над жизнью». Потом это блестяще разовьется во второй половине XVIII в., прежде всего у Рокотова и Левицкого: вспомним прелестные портреты молодых Воронцовых, одну из которых исследователи так любят сравнивать с Наташей Ростовой (сравнение, и правда, лежит на поверхности). Русское изобразительное искусство XVIII в. как бы передало свой интерес к исследованию человеческой души великой русской литературе XIX в.

По сути, тот же процесс произошел в Англии: от поздно сложившейся, по блестящей школы живописного портрета XVIII в. главные проблемы искусства перешли к литературе, к Лоренцу Стерну, затем к Диккенсу (которого, кстати, так любил Достоевский). Но это, как теперь говорят, уже другая история.

Заключение

На протяжении столетия русская архитектура и русское изобразительное искусство развивались по законам иным, чем в Древней Руси, – по законам Нового времени. Это был далеко не простой путь освоения законов общеевропейского развития в максимально короткий срок, исчисляемый лишь годами, а не веками, как в Западной Европе. Отсюда и свои сложности в формировании стилей, своя специфика, свои национальные особенности и неповторимость русской культуры этого времени. Мы затронули лишь магистральную линию развития – светскую скульптуру, светскую живопись и графику, гражданскую по преимуществу архитектуру, но именно это обмирщение и было главным делом и фактом художественной культуры XVIII в.

Освобождение от средневековой идеологии, победа светского начала, соотнесенность видов и жанров в искусстве с общеевропейским развитием, другими словами, завоевание своего места среди современных европейских школ и при этом сохранение собственной специфики и создание собственной системы как в жанровом, так и в типологическом отношениях – вот что представляется важнейшей заслугой отечественного искусства XVIII в. перед лицом будущего.

Специалистами принято логически различать при основных периода в истории столетия. То же членение применимо и в определении основных этапов развития искусства, где каждый из периодов вносит в новую художественную культуру свою лепту. В петровское время это в первую очередь новые жанры: баталия и ведута в графике, замечательный своей правдивостью живописный портрет, монументально-декоративная живопись, связанная с новым грандиозным строительством, возникновением совершенно нового целого города и оформлением торжеств, знаменующих прежде всего победы государственности; наконец, освоение законов круглой скульптуры, неизвестной искусству русского Средневековья.

В середине века развиваются как будто те же виды и жанры, но монументально-декоративное искусство, оформление триумфальных арок и фейерверков по случаю коронаций и бесчисленных торжеств, парадный портрет, включенный в эту систему декоративного оформления, – все как бы сливается в единый декоративный поток, служа синтезу барокко, наиболее ярко выраженному в архитектуре. Кроме того, стилистические тенденции, в петровское время представляющие нечто сметанное, «этакий винегрет», по словам А. М. Эфроса, в середине столетия приходят в некоторое соответствие, приобретая при этом национальную окраску и сохранив даже черты архаизации.

Гражданские основы искусства, героизация образа, определение ценности человека «по заслугам личностным», идущие еще из петровского времени, находят полное воплощение в эпоху просветительства, во второй половине столетия. Классицизм явился ведущим и самым мощным направлением той поры. Он дал толчок и открыл новые возможности для подъема архитектуры, блестящего расцвета отечественной монументально-декоративной пластики, развития скульптурного портрета, исторической живописи. Появляются и новые живописные жанры – пейзаж, бытовая живопись; используются новые техники гравюры. Особое развитие получает живописный портрет. Начинают самостоятельно развиваться многие виды декоративно-прикладного искусства, замечательно быстро вместе с другими искусствами заняв место в ряду европейских школ. Несомненна самая положительная роль во всех этих достижениях собственной национальной школы профессионализма – Академии художеств, в которой очень быстро произошла смена иностранных педагогов отечественными.

То, что в живописи XVIII в. главным жанром становится портрет, видится проявлением национальной специфики. Черты соборности, свойственные искусству русского Средневековья, как бы не давали выхода интересу к индивидууму, который,

несомненно, всегда был свойствен художнику. Представляется, что первый светский портретист Иван Никитин даже недооценен в своем пристальном интересе к внутреннему миру человека: его «Напольный гетман» (или кто бы он ни был) есть указание пути для всего русского искусства XVIII в. При этом необходимо признать, что интерес русского художника к человеческой индивидуальности всегда заключал в себе понимание этой индивидуальности как частного проявления общих идей. Здесь слышится отзвук древнерусской системы мышления. Отсюда та приверженность Дмитрия Левицкого к системности, о которой писал еще Н. Н. Пунин и которая делает художника одним из наиболее ярких национальных мастеров своей эпохи.

В камерном и интимном портрете XVIII в. преобладает настроение элегическое, задумчивое, полное легкой грусти; в нем редко встретишь бьющую через край веселость, но всегда присутствует высокое нравственное начало. Именно эти черты русский живописный портрет как бы передает в русскую литературу, русским литературным образам следующего столетия. В этой связи вспомним тему старости в живописном портрете. Антроповские женщины и мужчины, рокотовская «Квашнина-Самарина» или «Старик-священник» Левицкого, «Трощинский» и «Голицына» Боровиковского – все они передают высокое чувство личного достоинства, большой внутренней сдержанности, а иногда, как в портрете отца Левицкого, и трогательную слабость, физическую хрупкость и мудрое смирение. Все это черты высоконравственные, заставлявшие молодое поколение задумываться об отношении к старости, о смысле жизни, ее скоротечности и бренности, о смерти и бессмертии души.

Еще одна примечательная черта русской живописи XVIII в. – отсутствие в ней мотива обнаженной женской натуры. За исключением «обнаженной девочки» Рокотова, жанр ню начисто отсутствует в отечественном искусстве той эпохи (мы не говорим о скульптуре классицизма, построенной на образах античности, хотя и здесь имеются свои специфические черты: вспомним разницу в трактовке щедринской «Венеры» и аллегреновской » Купальщицы»).

Отсутствуют в русской живописи XVIII в. также «сцены собеседования», групповые семейные портреты на лоне природы, которые так любили английские мастера. Возможно, семейная жизнь представлялась неподходящим предметом для искусства, сугубо личным, частным мотивом, ведь не случайно семейственные темы появляются лишь в начале XIX в. в торжественно ампирной стилистике портретов позднего Боровиковского.

То же высокое чувство целомудренности, одухотворенности характерно для детского портрета и – шире – изображения юности, расцветающей молодой жизни, начиная с «Прасковьи Иоанновны» Никитина через детские портреты Вишнякова к юношеским портретам Рокотова и девочкам Воронцовым Левицкого. Исследователи справедливо полагают, что именно портрету в XVIII в. досталась особая роль: в период, когда другие жанры были развиты еще слабо, он взял на себя решение многих задач.

С развитием национальной самостоятельности отечественного искусства меняется и

значение «россики» в контексте русской культуры. Историки искусства уже не раз отмечали, что само по себе наличие иностранцев в художественной жизни страны не представляло ничего исключительного: везде в Европе жило и творило много иностранных мастеров – достаточно назвать Гольбейна Младшего или Ван Дейка, Лели или Неллера. Но в русском искусстве в отношении художников-иностранцев как бы меняются акценты во времени. В петровскую эпоху иностранные мастера, несомненно, играли большую роль, что, впрочем, не помешало проявиться индивидуальностям Никитина или Матвеева; в середине века они существуют как бы на паритетных началах с отечественными мастерами, а во второй половине XVIII в. в целом их значение явно убывает. Довольно четко определяются жанры, в которых работают представители «россики» на протяжении всего столетия: парадный и полупарадный портрет, монументально-декоративные росписи.

К концу столетия русское искусство развивалось уже вполне в русле общеевропейских школ, пройдя этот путь в кратчайший срок, без развитой теории, при полном отсутствии или самом зачатке критики, но со своими национальными особенностями, собственным ритмом развития, своей эстетикой. Аналогов такому развитию в европейском искусстве нет. Существует определенная близость с английским искусством (о чем говорилось выше), с которым Россию роднит и «почва» – помещичья патриархальность и близость к природе; однако естественно возникающие ассоциации «Левицкий – Рейнолдс», «Рокотов – Гейнсборо» поверхностны и ограничены, как всякое сравнение. Бесспорно и то, что своими путями, со своей спецификой и сложностью отечественное искусство решало и общие стилистические проблемы. Во всяком случае от Вишнякова до Боровиковского, от Растрелли до Баженова, от раннего Шубина до Мартоса мы четко прослеживаем развитие рококо, барокко, классицизма, сентиментализма и предромангизма не в плоской смене одного стиля другим, но в сложном и плодотворном их взаимодействии.

Русское искусство XVIII в. совершило гигантское дело приобщения к общеевропейской традиции. Однако не менее существенным представляется вопрос о его месте в контексте отечественного искусства, его связи с великим наследием Древней Руси. Еще на заре XX в. исследователи заговорили о том, что исконно русская традиция в XVIII в. не была ни потеряна, ни забыта, а лишь трансформирована. Восьмисотлетние древнерусские традиции сказались в специфике самого языка искусства Нового времени: в строении образа, в характере простой и логической формы, конструктивной и выразительной линии, всегда ясной и целеобразной композиции, в колорите, но главное – в подходе к модели, к миру вообще, в мироощущении, мирочувствовании. Это и определило первооснову национального своеобразия русского искусства XVIII в. Связь со старым искусством прослеживается и в автопортрете «западника» Матвеева с женой, и в вишняковской «Саре Фермор», и в «Неизвестной в крестьянском костюме» Аргунова, и в полных юношеской победительности «смольнянках» Левицкого.

Создание большой внутренней напряженности при отсутствии внешней динамики идет от принципа иконы с ее стремлением к передаче неизменной сущности явлений, вечного порядка вещей, безграничной идеальной протяженности. Это, конечно, совсем

не означает, что художники специально обращались к языку иконы: речь идет о внутренней близости, общей направленности фантазии. Верность национальному мироощущению, неразрывность с традициями и позволяли художникам самостоятельно, творчески осваивать европейский язык искусства и создавать произведения, которые выражали русский XVIII в. так же полно, как другие европейские мастера передавали дух и время своих стран. Отблеск великого средневекового искусства Руси, его «синтетическое начало» (термин Н. Н. Лунина) лежит на всех этапах искусства XVIII в., породив устойчивую стилистическую систему. И в живописи Левицкого, не менее, чем у художников середины столетия, слышится это эхо иконных традиций, отзвук надындивидуального и даже символического.

Мы не должны забывать, что освоение европейского языка русскими художниками было весьма своеобразным. Как уже отмечаюсь, они брали далеко не все: при строжайшем отборе оставалось только то, что было близко духовно и могло удовлетворять потребностям мастера. Художников XVIII в., какими бы разными они ни были, объединяли общие традиции, одно национальное чувство, близость мироощущения и эмоционального тонуса. Они сумели соединить любовь к вещности, фактурному богатству, восторг перед предметным миром и поэтическое восприятие; серьезность и теплоту в отношении к модели и напряженную внутреннюю экспрессию; изящество, изысканность декоративного строя, в целом присущие общеевропейскому искусству этого века, и монументальность, восходящую к традициям русского Средневековья, которые еще долго живут как в русской жизни вообще, так и в русском искусстве в частности. Именно в этих традициях прежде всего и следует искать истоки своеобразия отечественного искусства XVIII в., определившего его место и значение в художественном пространстве. Творчески осмысленные и использованные, древнерусские традиции опосредованно оказали влияние и на последующие этапы нашей культуры. Определенная зависимость, а главное – определенный смысл видится и в том, что «открытию» русской иконы в начале прошлого столетия предшествовало аналогичное «открытие» художниками «Мира искусства» русского XVIII в., оказавшегося не только полным неувядающей прелести мирского чувства, но и сильным своими связями с национальными корнями.