

Первые десятилетия XIX в. в России прошли в обстановке всенародного подъема, связанного с Отечественной войной 1812 г. Идеалы этого времени нашли выражение в поэзии молодого Пушкина. Война 1812 г. и восстание декабристов во многом определили характер русской культуры первой трети столетия.

Особенно остро противоречия времени обозначились в 40-е годы. Именно тогда началась революционная деятельность А.И. Герцена, с блестящими критическими статьями выступил В. Г. Белинский, страстные споры вели западники и славянофилы.

В литературе и искусстве появляются романтические мотивы, что естественно для России, уже более столетия вовлеченной в общеевропейский культурный процесс. Путь от классицизма к критическому реализму через романтизм определил условное разделение истории русского искусства первой половины XIX в. как бы на два этапа, водоразделом которых явились 30-е годы.

Многое изменилось по сравнению с XVIII в. в изобразительных, пластических искусствах. Возросли общественная роль художника, значимость его личности, его право на свободу творчества, в котором теперь все более остро поднимались социальные и нравственные проблемы.

Рост интереса к художественной жизни России выразился в здании определенных художественных обществ и издании специальных журналов: «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» (1801), «Журнала изящных искусств» сначала в Москве (1807), а затем в Петербурге (1823 и 1825), «Общества поощрения художников» (1820), «Русского музеума...» П. Свинына (1810-е годы) и «Русской галереи» в Эрмитаже (1825), провинциальных художественных школ, вроде школы А.В. Ступина в Арзамасе или А.Г. Венецианова в Петербурге и деревне Сафонково.

Гуманистические идеалы русского общества отразились в высокогражданственных образцах зодчества этого времени и монументально-декоративной скульптуры, в синтезе с которыми выступает декоративная живопись и прикладное искусство, которое нередко оказывается в руках самих архитекторов. Главенствующий стиль этого времени – зрелый, или высокий, классицизм, в научной литературе, особенно начала XX столетия, часто именуемый русским ампиром.

Архитектура

Архитектура первой трети века – это прежде всего решение больших градостроительных задач. В Петербурге завершается планировка основных площадей столицы: Дворцовой и Сенатской. Создаются лучшие ансамбли города. Особенно интенсивно после пожара 1812 г. строится Москва. Идеалом становится античность в ее греческом (и даже архаическом) варианте; гражданственная героика античности

вдохновляет русских архитекторов. Используется дорический (или тосканский) ордер, который привлекает своей суровостью и лаконизмом. Некоторые элементы ордера укрупняются, особенно это касается колоннад и арок, подчеркивается мощь гладких стен. Архитектурный образ поражает величавостью и монументальностью. Огромную роль в общем облике здания играет скульптура, имеющая определенное смысловое значение. Много решает цвет, обычно архитектура высокого классицизма двухцветна: колонны и лепные статуи – белые, фон – желтый или серый. Среди зданий главное место занимают общественные сооружения: театры, ведомства, учебные заведения, значительно реже возводятся дворцы и храмы (за исключением полковых соборов при казармах).



«Вид Строгановской дачи» (1797, Русский музей, Санкт-Петербург)

Крупнейший архитектор этого времени Андрей Никифорович Воронихин

(1759–1814) начал свой самостоятельный путь еще в 90-х годах перестройкой вслед за Ф.И. Демерцовым интерьеров Строгановского дворца Ф.-Б. Растрелли в Петербурге (1793,



Большой кабинет С.В. Строгановой, акварель из альбома семьи Строгановых, 1830-е гг.

Минеральный кабинет, картинная галерея, угловой зал). Классическая простота характерна и для Строгановской дачи на Черной речке (1795-1796, не сохр. За **пейзаж маслом «Дача Строганова на Черной речке»**, 1797, ГРМ, Воронихин получил звание академика). В 1800 г. Воронихин работал в Петергофе, исполнив проект галерей у ковшового фонтана

«Самсон»
и приняв
участие в
общей
реконстру
кции
фонтанов
Большого
грота, за
что был
официаль
но
признан
Академие
й
художеств
архитекто
ром.
Позже
Воронихи
н нередко
работал в
пригорода
х
Петербур
га: он
спроектир
овал ряд
фонтанов
для
Пулковск
ой дороги,
отделыва
л кабинет
«Фонарик
» и
Египетск
ий
вестибюл
ь в
Павловск
ом
дворце,



Казанский собор

Виссарион Григорьевич Штакелли в 1803 году построил в мостовом проеме Розовый павильон в парке Павловск. Главная детище Воронихина – **Казанский собор** (1801-1811). Полуциркулярная колоннада храма, которую он возвел не со стороны главного – западного, а с бокового – северного фасада, образовал площадь в центре Невской перспективы, превратив собор и здания вокруг в важнейший градостроительный узел. Проезды,



Горный институт

вторыми
завершае
тся
колоннад
а,
связываю
т здание с
окружаю
щими
улицами.
Соразмер
ность
боковых
проездов
и здания
собора,
рисунок
портика и
каннелир
ованных
коринфск
их колонн
свидетель
ствуют о
прекрасн
ом знании
античных
традиций
и умелой
их
модифика
ции на
языке
современ
ной
архитекту
ры. В
оставшем
ся
незаверш
енным
проекте
1811 г.
предполаг

алась
вторая
колоннад
а у
южного
фасада и
большая
полукругл
ая
площадь у
западного
.
Выполнен
ной из
этого
замысла
оказалась
лишь
замечател
ьная
чугунная
решетка
перед
западным
фасадом.
В 1813 г.
в соборе
был
погребен
М.И.
Кутузов, и
здание
стало
своеобраз
ным
памятник
ом побед
русского
оружия.
Здесь
хранились
знамена и
другие
реликвии,

отбитые у
наполеон
овских
войск.
Позже
перед
собором
были
поставлен
ы
памятник
и М.И.
Кутузову
и М.Б.
Барклаю-
де-Толли,
исполнен
ные
скульптор
ом Б. И.
Орловски
м.

Еще более строгий, антикизированный характер придал Воронихин Горному кадетскому корпусу (1806–1811, теперь Горный институт), в котором все подчинено мощному дорическому портику из 12 колонн, обращенному к Неве. Столь же суров образ украшающей его скульптуры, прекрасно сочетающейся с гладью боковых стен и дорическими колоннами. И.Э. Грабарь верно заметил, что если классицизм екатерининской эпохи исходил из идеала римской архитектуры (Кваренги), то «александровский» как бы напоминает величавый стиль Пестума.

Воронихин – архитектор классицизма – много сил отдал созданию городского ансамбля, синтезу архитектуры и скульптуры, органическому сочетанию скульптурных элементов с архитектурными членениями как в больших сооружениях, так и в малых. Горный кадетский корпус как бы открывал вид на Васильевский остров с моря. С другой стороны острова, на его стрелке, Тома де Томон в эти годы возводит ансамбль Биржи (1805–1810).

Тома де Томон (ок. 1760–1813), швейцарец по происхождению, приехал в Россию в конце XVIII столетия, уже поработав в Италии, Австрии, возможно, пройдя курс в Парижской Академии. Он не получил законченного архитектурного образования, тем не менее, ему было поручено строительство **здания**



Вид биржи со стороны Большой Невы

Биржи, и он блестяще справился с заданием (1805–1810). Томон изменил весь облик стрелки Васильевского острова, оформив полукругом берега двух русел Невы, поставив по краям **ростральные колонны-маяки**, образовав тем самым около здания Биржи площадь. Сама Биржа имеет вид греческого храма – периптера на высоком цоколе, предназначенном для торговых складов. Декор почти отсутствует. Простота и ясность форм и пропорций придают зданию величественный, монументальный характер, делают его главным не только в ансамбле стрелки, но и влияющим на восприятие обеих набережных как Университетской, так и Дворцовой. Декоративная аллегорическая скульптура здания Биржи и ростральных колонн подчеркивает назначение сооружений. Центральный зал Биржи с лаконичным дорическим антаблементом перекрыт кессонированным полуциркульным сводом.

Ансамбль Биржи был не единственным в Петербурге сооружением Тома де Томона. Он строил и в царских пригородных резиденциях, используя и здесь греческий тип сооружения. Романтические настроения художника вполне выразились в мавзолее «Супругу-благодетелю», возведенном императрицей Марией

Федоровной в память о Павле в парке Павловска (1805–1808, мемориальная скульптура исполнена Мартосом). Мавзолей напоминает архаический тип храма-простиля. Внутри зал также перекрыт кессонированным сводом. Гладкие стены облицованы искусственным мрамором.

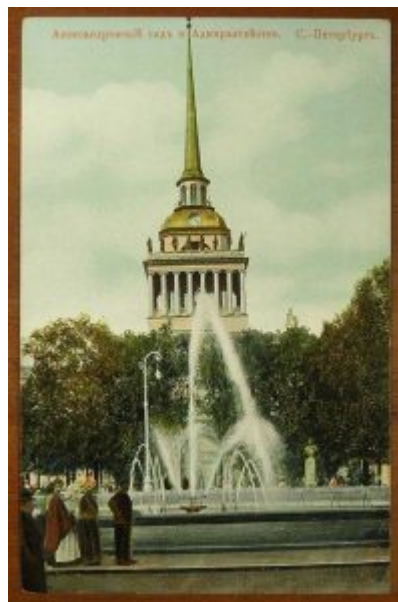


Мавзолей супругу-благодетелю в Павловске

Новый век ознаменован созданием главнейших ансамблей Петербурга. Выпускник Петербургской Академии и ученик парижского архитектора Ж.-Ф. Шальгрена **Андреян Дмитриевич Захаров** (1761–1811), с 1805 г. «главный адмиралтейств архитектор», начинает строительство **Адмиралтейства** (1806–1823). Перестроив старое коробовское здание, он превратил его в главный ансамбль Петербурга, неизменно встающий в воображении, когда

говорится о городе и в наши дни.

Композиционное решение Захарова предельно просто: конфигурация двух объемов, причем один объем как бы вложен в другой, из которых внешний, П-образный, отделен каналом от двух внутренних флигелей, Г-образных в плане. Внутренний объем – это корабельные и чертежные мастерские, склады, внешний – ведомства, административные учреждения, музей, библиотека и пр. Фасад Адмиралтейства растянулся на 406 м. Боковые фасады-крылья выходят к Неве, центральный завершается в середине триумфальной проездовой аркой со шпилем, которая является замком композиции и через которую



Адмиралтейский сад и Адмиралтейство

пролегал главный въезд внутрь. Захаров сохранил гениальный коробовский замысел шпиля, проявив такт и почтение к традиции и сумев его трансформировать в новом классицистическом образе здания в целом. Однообразие почти полукилометрового фасада нарушается равномерно расположенными портиками. В поразительном единстве с архитектурой находится декоративная пластика здания, имеющая и архитектурное, и смысловое значение: Адмиралтейство – морское ведомство России, мощной морской державы. Вся система скульптурного убранства была разработана самим Захаровым и блестяще воплощена лучшими скульпторами начала века. Над парапетом верхней площадки павильона башни, увенчанного куполом, изображены аллегории Ветров, Кораблестроения и т. д. По углам аттика – исполненные Ф. Щедриным четыре сидящих воина в латах, опирающихся на щиты, ниже – огромный, до 22 м длины, рельефный фриз «Заведение флота в России» И. Тербенева, затем в плоском рельефе изображение Нептуна, передающего Петру трезубец как символ господства над морем, и в высоком рельефе – крылатые Славы со знаменами – символы побед русского флота, еще ниже скульптурные группы «нимф, держащих глобусы», как назвал их сам Захаров, исполненные также Ф. Щедриным. Это сочетание круглой скульптуры с высоким и низким рельефом, статуарной пластики с рельефно-орнаментальными композициями, это соотношение скульптуры с гладким массивом стены было использовано и в других произведениях русского классицизма первой трети XIX столетия.

Захаров умер, не увидев Адмиралтейства в законченном виде. Во второй половине XIX в. территория верфи была застроена доходными домами, многое в скульптурном убранстве уничтожено, что исказило первоначальный замысел великого зодчего.

В захаровском Адмиралтействе соединились лучшие традиции отечественной архитектуры (не случайно его стены и центральная башня многим напоминают простые стены древнерусских монастырей с их надвратными колокольнями) и самые современные градостроительные задачи: здание тесно связано с архитектурой центра города. Отсюда берут начало три проспекта: Вознесенский, Гороховая ул., Невский проспект (эта лучевая система была задумана еще при Петре). Адмиралтейская игла перекликается с высокими шпилями Петропавловского собора и Михайловского замка.

Ведущим петербургским архитектором первой трети XIX в. («русского ампира») был **Карл Иванович Росси** (1777–1849). Первоначальное архитектурное образование Росси получил в мастерской Бренны, затем

совершил поездку в Италию, где изучал памятники античности. Самостоятельное его творчество начинается в Москве, продолжается в Твери. Одна из первых работ в Петербурге – постройка на Елагином острове (1818). Про Росси можно сказать, что он «мыслил ансамблями». Дворец или театр превращались у него в градостроительный узел из площадей и новых улиц. Так, создавая **Михайловский дворец** (1819–1825, теперь Русский музей), он организует площадь перед дворцом и прокладывает улицу на Невский проспект, соразмеряя при этом свой замысел с другими близлежащими постройками – Михайловским замком и пространством Марсова поля. Главный подъезд здания, помещенного в глубине парадного двора за чугунной решеткой, выглядит торжественно, монументально, чему способствует коринфский портик, к которому ведут широкая лестница и два пандуса.



Михайловский дворец (главный корпус Русского музея)



Здание Главного штаба на Дворцовой площади

Многое в декоративном убранстве дворца Росси делал сам, причем с безукоризненным вкусом – рисунок ограды, интерьеры вестибюля и Белого зала, в цвете которого преобладало белое с золотом, характерное для ампира, как и роспись гризайлью.

В оформлении **Дворцовой площади** (1819–1829) перед Росси стояла труднейшая задача – соединить в единое целое барочный Дворец Растрелли и монотонный классицистический фасад здания Главного Штаба и министерств. Архитектор нарушил унылость последнего Триумфальной аркой, открывающей выход к Большой Морской улице, к Невскому проспекту, и придал правильную форму площади – одной из самых больших среди площадей европейских столиц. Триумфальная арка, венчаемая колесницей Славы, сообщает всему ансамблю высокаторжественный характер.

Один из замечательнейших ансамблей Росси был начат им в конце 10-х годов и завершён только в 30-е годы и включал здание **Александринского театра**, построенного по последнему слову техники того времени и с редким художественным совершенством, прилегающую к нему Александринскую площадь, Театральную

улицу за фасадом театра, получившую в наши дни имя ее зодчего, и завершающую его пятигранную Чернышеву площадь у набережной Фонтанки. Кроме того, в ансамбль вошло соколовское здание Публичной библиотеки, видоизменённое Росси, и павильоны Аничкова дворца, построенные Росси ещё в 1817–1818 гг.



Фасад Александринского театра

Последнее творение Росси в Петербурге – **здание Сената** и Синода (1829–1834) на знаменитой Сенатской площади. Хотя оно по-прежнему поражает дерзостным размахом творческой мысли архитектора, соединившего триумфальной аркой два здания, разделённых Галерной улицей, нельзя не отметить появление новых черт, характерных для позднего творчества зодчего и последнего периода ампира в целом: некоторой дробности

архитектурных форм,



Сенат и Синод, Санкт-Петербург

перегруженности скульптурными элементами, жесткости, холодности и помпезности.

В целом же творчество Росси – истинный образец градостроительства. Как некогда Растрелли, он сам составлял систему декора, конструируя мебель, создавая рисунки обоев, а также возглавлял огромную команду мастеров по дереву и металлу, живописцев и скульпторов. Цельность его замыслов, единая воля помогли созданию бессмертных ансамблей. Росси постоянно сотрудничал со скульпторами С.С. Пименовым Старшим и В.И. Демут-Малиновским, авторами знаменитых колесниц на Триумфальной арке Главного Штаба и скульптур на Александрийском театре.

«Самым строгим» из всех архитекторов позднего классицизма был **Василий Петрович Стасов** (1769–



Московские Триумфальные ворота

1848)
–строил
ли он
казармы
(Павловские
казармы
на
Марсовом
поле в
Петербурге,
1817–1821),
перестраивал
ли
Императорские
конюшни
(«Конюшенное
ведомство»
на

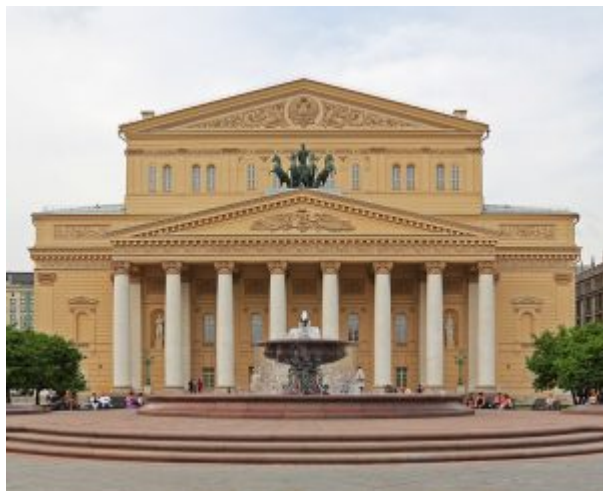


Нарвские_ворота

набережн
ой Мойки
у
Конюшен
ной
площади,
1817-182
3),
возводил
ли
полковые
соборы
(собор
Измайлов
ского
полка,
1828-183
5) или
триумфал
ьные арки
(Нарвские
и
Московск
ие
ворота),
или
оформлял
интерьер
ы
(наприме
р.
Зимнего
дворца
после
пожара
1837 г.
или
Екатерин
инского
Царское
льского
после
пожара
1820 г.).

Везде
Стасов
подчерки
вает
массу, ее
пластичес
кую
тяжесть:
его
соборы,
их купола
грузны и
статичны,
колонны,
обычно
дорическо
го ордера,
столь же
внушител
ьны и
тяжелове
сны,
общий
облик
лишен
изяществ
а. Если
Стасов
прибегает
к декору,
то это
чаще
всего
тяжелые
орнамент
альные
фризы.

Воронихин, Захаров, Тома де Томон, Росси и Стасов – петербургские зодчие. В Москве в это время работали не менее замечательные архитекторы. В войну 1812 г. было уничтожено более 70 % всего городского жилого фонда – тысячи домов и более сотни церквей. Сразу после изгнания французов началось интенсивное восстановление и строительство новых зданий. В нем отразились все новшества эпохи, но оставалась живой и плодотворной национальная традиция. В этом и заключалось своеобразие московской строительной школы.



Большой театр

Прежде всего была расчищена Красная площадь, и на ней **О.И. Бове** (1784-1834) были перестроены, а по сути, возведены заново Торговые ряды, купол над центральной частью которых размещался напротив купола казаковского Сената в Кремле. На этой оси несколько позже был поставлен Мартосом памятник Минину и Пожарскому.

Бове занимался также реконструкцией всей прилегающей к Кремлю территории, включая большой сад у его стен с воротами со стороны Моховой улицы, гротом у подножия Кремлевской стены и пандусами у Троицкой башни. Бове создает **ансамбль Театральной площади** (1816-1825), строя Большой театр и связывая новую архитектуру с древней китагородской стеной. В отличие от петербургских площадей она замкнутая. Осипу Ивановичу принадлежат также здания Первой Градской больницы (1828-1833) и **Триумфальные ворота** у въезда в Москву со стороны Петербурга (1827- 1834, ныне на проспекте Кутузова), церковь Всех скорбящих радости на Большой Ордынке в

Замоскворечье, которую Бове пристроил к возведенным в конце XVIII в. Баженовым колокольне и трапезной. Это храм-ротонда, купол которой поддерживает колоннада внутри собора. Мастер достойно продолжал дело своего учителя Казакова.

Почти всегда вместе плодотворно работали **Доменико (Дементий Иванович) Жилярди** (1788-1845) и **Афанасий Григорьевич Григорьев** (1782-1868). Жилярди перестроил сгоревший во время войны казаковский Московский университет (1817-1819). В результате перестроек более монументальными становятся купол и портик, из ионического превратившийся в дорический. Много и удачно Жилярди и Григорьев работали в усадебной архитектуре (**усадьба Усачевых** на Яузе, 1829-1831, с ее тонкой лепкой декорации;



Триумфальные ворота, О.И. Бове

имение Голицыных «Кузьминки», 20-е годы, с его знаменитым конным двором).



Усадьба Усачевых-Найденовых

Особое обаяние русского ампира донесли до нас московские жилые дома первой трети XIX в.: в них мирно соседствуют торжественные аллегорические фигуры на фасадах – с мотивом балконов и палисадников в духе провинциальных усадеб. Торцовый фасад здания обычно выведен на красную линию, тогда как сам дом скрыт в глубине двора или сада. Во всем царит композиционная живописность и динамика в отличие от петербургского равновесия и упорядоченности (дом Луниных у Никитских ворот, построенный Д. Жилярди, 1818–1823); дом Хрущевых, 1815–1817, ныне музей А.С. Пушкина, построенный А. Григорьевым; его же дом Станицкой, 1817–1822, ныне музей Л.Н. Толстого, оба на Пречистенке.

Жилярди и Григорьев во многом способствовали распространению московского ампира, преимущественно деревянного, по всей России, от Вологды до Таганрога.

К 40-м годам XIX в. классицизм утратил свою гармонию, утяжелился, усложнился, это мы видим на примере

Исаакиевского собора в Петербурге, строившегося **Огюстом Монферраном** сорок лет (1818–1858), одного из последних выдающихся памятников культового зодчества в Европе XIX столетия, объединившего лучшие силы архитекторов, скульпторов, живописцев, каменщиков и литейщиков.



Исаакиевский собор

Пути развития скульптуры первой половины столетия неразрывны с путями развития архитектуры. В скульптуре продолжают работать такие мастера, как **И.П. Мартос** (1752–1835), в 80–90-х годах XVIII в. прославившийся своими надгробиями, отмеченными величием и тишиной, мудрым прятием смерти, «как у древних» («Печаль моя светла...»). К XIX в. в его почерке многое меняется. Мрамор сменяется бронзой, лирическое начало – героическим,

чувствительное-строгим (надгробие Е.И. Гагариной, 1803, ГМГС). Греческая античность становится прямым образцом для подражания.



Памятник Минину (стоит) и Пожарскому (сидит)

В 1804-1818 гг. Мартос работает над **памятником Минину и Пожарскому**, средства на который собирались по общественной подписке. Создание монумента и его установка проходили в годы наивысшего общественного подъема и отразили настроения этих лет. Идеи высшего гражданского долга и подвига во имя Родины Мартос воплотил в образах простых и ясных, в лаконичной художественной форме. Рука Минина простерта к Кремлю – величайшей народной святыне. Его одежда – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском древнерусские доспехи, островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Памятник раскрывается по-разному с разных точек обзора: если смотреть справа, то представляется, что, опираясь на щит, Пожарский встает навстречу Минину; с фронтальной позиции, от Кремля, кажется, что Минин убедил Пожарского принять на себя высокую миссию защиты Отечества, и князь уже берется за меч. Меч становится связующим звеном

всей композиции.

Вместе с Ф. Щедриным Мартос работает также над скульптурами для Казанского собора. Им исполнен рельеф **«Истечение воды Моисеем»** на аттике восточного крыла колоннады. Четкое членение фигур на гладком фоне стены, строго классицистический ритм и гармония характерны для этой работы (фриз аттика западного крыла «Медный змий», как говорилось выше, был исполнен Прокофьевым).



Моисей источает воду из камня

В первые десятилетия века создавалось лучшее творение **Ф. Щедрина** – скульптуры Адмиралтейства, о чем говорилось выше.

Следующее поколение скульпторов представлено именами **Степана Степановича Пименова** (1784-1833) и **Василия Ивановича Демут-Малиновского** (1779-1846).

Они, как никто другой в XIX столетии, достигли в своих работах органического синтеза скульптуры с архитектурой – в скульптурных группах из



«Похищение
Прозерпины»

пудостского камня для
воронихинского
Горного института
(1809-1811, Демут-
Малиновский –
**«Похищение
Прозерпины
Плутоном»**, Пименов
– «Битва Геракла с
Антеем»), характер
грузных фигур
которых созвучен
дорическому портику,
или в исполненных из
листовой меди
колеснице Славы и
колеснице Аполлона
для российских
созданий – Дворцовой
Триумфальной арки и
Александрийского
театра.



Колесница Аполлона

Колесница Славы Триумфальной арки (или, как ее еще называют, композиция «Победа») рассчитана на восприятие силуэтов, четко рисующихся на фоне неба. Если смотреть на них прямо, то кажется, что могучая шестерка коней, где крайних отводят под уздцы пешие воины, представлена в спокойном и строгом ритме, царит над всей площадью. Сбоку композиция становится более динамичной и компактной.



Памятник Кутузову

Одним из последних примеров синтеза скульптуры и архитектуры можно считать статуи Барклая-де-Толли и Кутузова (1829–1836, поставлены в 1837) у Казанского собора работы **Б.И. Орловского** (1793–1837), не дожившего нескольких дней до открытия этих памятников. Хотя обе статуи были исполнены через два десятилетия после постройки собора, они блестяще вписались в проезды колоннады, давшей им красивое архитектурное обрамление. Замысел памятников Орловского лаконично и ярко выразил Пушкин: «Здесь зачинатель Барклай, а здесь совершитель Кутузов», т. е. фигуры олицетворяют начало и конец Отечественной войны 1812 г. Отсюда стойкость, внутреннее напряжение в фигуре Барклая – символы героического сопротивления и зовущий вперед жест руки Кутузова, наполеоновские знамена и орлы под его ногами.

Скульптура

Русский классицизм нашел выражение и в станковой скульптуре, в скульптуре малых форм, в медальерном искусстве, например в знаменитых рельефах-медальонах **Федора Толстого** (1783–1873), посвященных войне 1812 г. Знарок античности, особенно гомеровской Греции, тончайший пластик, изящнейший



рисовальщик. Толстой сумел соединить героическое, возвышенное с интимным, глубоко личным и лирическим, иногда окрашенным даже романтическим настроением, что так характерно для русского классицизма. Рельефы Толстого исполнялись в воске, а затем «старинным маниром», как делал Растрелли Старший в петровское время, отливались самим мастером в металле, причем сохранились многочисленные гипсовые варианты, или переведенные в фарфор, или исполненные в мастике («Народное ополчение», «Битва Бородинская», «Битва при Лейпциге», «Мир Европе» и т. д.).

Ф. П. Толстой. Народное ополчение 1812 года. 1816. Медальон. Воск

Нельзя не упомянуть иллюстрации Ф. Толстого к поэме «Душенька» И.Ф.

Богдановича, выполненные тушью и пером и награвированные резцом – прекрасный образец русской очерковой графики на сюжет овидиевских «Метаморфоз» о любви Амура и Психеи, где художник высказал свое понимание гармонии античного мира.



Толстой Ф. П. Иллюстрация к «Душеньке». 1820—1833

Русская скульптура 30–40-х годов XIX в. становится все более демократичной. Не случайно в эти годы появляются такие работы, как «Парень, играющий в бабки» Н.С. Пименова (Пименова Младшего, 1836), «Парень, играющий в свайку» А.В. Логановского, горячо встреченные Пушкиным, написавшим по поводу их экспонирования знаменитые стихи.

Интересно творчество скульптора **И.П. Витали** (1794–1855), исполнившего среди прочих работ скульптуру



Фигуры ангелов у светильников на углах Исаакиевского собора

для Триумфальных ворот в память Отечественной войны 1812 г. у Тверской заставы в Москве (арх. О.И. Бове, сейчас на просп. Кутузова); бюст Пушкина, сделанный вскоре после гибели поэта (мрамор, 1837, ВМП); колоссальные **фигуры ангелов у светильников на углах Исаакиевского собора** – возможно, лучшие и наиболее выразительные элементы из всего скульптурного оформления этого гигантского архитектурного сооружения. Что касается портретов Витали (исключение составляет бюст Пушкина) и особенно портретов скульптора С.И. Гальберга, то они несут черты прямой стилизации под античные гермы, плохо уживающейся, по справедливому замечанию исследователей, с почти натуралистической проработкой лиц.

Жанровая струя отчетливо прослеживается в работах рано умерших учеников С.И. Гальберга – П.А. Ставассера («Рыбачок», 1839, мрамор, ГРМ) и Антона Иванова («Отрок Ломоносов на берегу моря»,



Ставассер. Рыбачок

1845, мрамор, ГРМ).

В скульптуре середины века основные – два направления: одно, идущее от классики, но пришедшее к сухому академизму; другое обнаруживает стремление к более непосредственному и многостороннему отображению реальности, оно получает распространение во второй половине века, но несомненно также и то, что черты монументального стиля оба направления постепенно утрачивают.

Скульптором, который в годы упадка монументальных форм сумел добиться значительных успехов и в этой области, так же, как и в «малых формах», был **Петр Карлович Клодт** (1805–1867), автор коней для Нарвских Триумфальных ворот в Петербурге (арх. В. Стасов), «Укротителей коней» для Аничкова моста (1833–1850), памятника Николаю I на Исаакиевской площади (1850–1859), И.А. Крылову в Летнем саду (1848–1855), а также большого

количества анималистической скульптуры.

Декоративно-прикладное искусство, так мощно выразившее себя в общем едином потоке декоративного оформления интерьеров «русского ампира» первой трети XIX в., – искусство мебели, фарфора, ткани, – также к середине века теряет цельность и чистоту стиля.

Живопись

Ведущим направлением архитектуры и скульптуры первой трети XIX столетия был классицизм. В живописи его развивали прежде всего академические художники в историческом жанре (А.Е. Егоров – «Истязание Спасителя», 1814, ГРМ; В.К. Шебуев – «Подвиг купца Иголкина», 1839, ГРМ; Ф.А. Бруни – «Смерть Камиллы, сестры Горация», 1824, ГРМ; «Медный змий», 1826–1841, ГРМ). Но истинные успехи живописи лежали, однако, в другом русле – романтизма. Лучшие стремления человеческой души, взлеты и парения духа выразила



Один из коней Клодта

романтическая живопись того времени, и прежде всего портрет. В портретном жанре ведущее место должно быть отведено **Оресту Кипренскому** (1782–1836).

Кипренский родился в Петербургской губернии и был сыном помещика А.С. Дьяконова и крепостной. С 1788 по 1803 г. он учился, начав с Воспитательного училища, в Академии художеств, где занимался в классе исторической живописи у профессора Г.И. Угрюмова и французского живописца Г.-Ф. Дуайена, в 1805 г. получил Большую золотую медаль за картину *«Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем»* (ГРМ) и право на пенсионерскую поездку за границу, которая была осуществлена только в 1816 г. В 1809–1811 гг. Кипренский жил в Москве, где помогал Мартосу в работе над памятником Минину и Пожарскому, затем в Твери, а в 1812 г. возвратился в Петербург. Годы после окончания Академии и до отъезда за границу, овеянные романтическими чувствами, – наивысший расцвет творчества Кипренского. В этот период он вращался в среде свободомыслящей русской дворянской интеллигенции. Знал К. Батюшкова и П. Вяземского, ему позировал В.А. Жуковский, а в более поздние годы – Пушкин. Его интеллектуальные интересы были также широки, недаром Гете, которого Кипренский портретировал уже в свои зрелые годы, отметил его не только как талантливого художника, но и как интересно думающего человека. Сложные, задумчивые, изменчивые в настроении – такими предстают перед нами изображаемые Кипренским Е.П. Ростопчина (1809, ГТГ), Д.Н. Хвостова (1814, ГТГ), мальчик Челищев (ок. 1809, ГТГ). В свободной позе, задумчиво глядя в сторону, небрежно облокотясь на каменную плиту, стоит полковник лейбгусаров Е.В. Давыдов (1809, ГРМ). Этот портрет воспринимается как собирательный образ героя войны 1812 г., хотя он вполне конкретен. Романтическое настроение усилено изображением грозового пейзажа, на фоне которого представлена фигура. Колорит построен на звучных, взятых в полную силу цветах – красном с золотом и белом с серебром – в одежде гусара – и на контрасте этих цветов с темными тонами пейзажа. Открывая различные грани человеческого характера и духовного мира человека, Кипренский всякий раз использовал разные возможности живописи. Каждый портрет этих лет отмечен живописной маэстрией. Живопись свободная, построенная то, как в портрете Хвостовой, на тончайших переходах одного тона в другой, на разной светосиле цвета, то на гармонии контрастных чистых крупных световых пятен, как в изображении мальчика Челищева. Художник использует смелые цветовые эффекты, влияющие на моделировку формы; пастозная живопись способствует выражению энергии, усиливает эмоциональность образа. По справедливому замечанию Д.В. Сарабьянова, русский романтизм никогда не был столь мощным художественным движением, как во Франции или Германии. В нем нет ни крайнего возбуждения, ни трагической безысходности. В романтизме Кипренского еще много от гармонии классицизма, от тонкого анализа «извивов» человеческой души, столь свойственного сентиментализму. «Век нынешний и век минувший», столкнувшись в творчестве раннего Кипренского, слагавшегося как творческая личность в лучшие годы военных побед и радужных надежд русского общества, и составили своеобразие и невыразимое обаяние его

ранних романтических портретов.

В поздний, итальянский, период в силу многих обстоятельств его личной судьбы художнику редко удавалось создать что-либо равное ранним произведениям. Но и здесь можно назвать такие шедевры, как один из лучших прижизненных портретов Пушкина (1827, ГТГ), написанный художником в последний период его пребывания на родине, или портрет Авдулиной (ок. 1822, ГРМ), полный элегической грусти.

Бесценная часть творчества Кипренского – графические портреты, выполненные в основном мягким итальянским карандашом с подцветкой пастелью, акварелью, цветными карандашами. Он изображает генерала Е.И. Чаплица (ГТГ), А.Р. Томилова (ГРМ), П.А. Оленина (ГТГ). Появление быстрых карандашных портретов-зарисовок само по себе знаменательно, характерно для нового времени: в них легко фиксируется всякое мимолетное изменение лица, любое душевное движение. Но в графике Кипренского также происходит определенная эволюция: в поздних работах нет непосредственности и теплоты, но они виртуознее и изысканнее по исполнению (портрет С.С. Щербатовой, ит. кар., ГТГ).

Последовательным романтиком можно назвать поляка **А.О. Орловского** (1777–1832), 30 лет прожившего в России и принесшего в русскую культуру темы, характерные для западных романтиков (бивуаки, всадники, кораблекрушения. «Бери свой быстрый карандаш, рисуй, Орловский, меч и сечу», – писал Пушкин). Он быстро ассимилировался на русской почве, что особенно заметно в графических портретах. В них сквозь все внешние атрибуты европейского романтизма с его мятежностью и напряжением проглядывает нечто глубоко личное, затаенное, сокровенное (Автопортрет, 1809, ГТГ). Орловскому же принадлежит определенная роль в «проторивании» путей к реализму благодаря его жанровым зарисовкам, рисункам и литографиям, изображающим петербургские уличные сцены и типы, вызвавшим к жизни знаменитое четверостишие П.А. Вяземского:

Русь былую, удалую

Ты потомству передашь,

Ты схватил ее живую

Под народный карандаш.

Наконец, романтизм находит свое выражение и в пейзаже. Сильвестр Щедрин (1791–1830) начал творческий путь учеником своего дяди Семена Щедрина с классицистических композиций: четкое деление на три плана (третий план – всегда архитектура), по бокам кулисы. Но в Италии, куда он уехал из Петербургской

Академии, эти черты не упрочились, не превратились в схему. Именно в Италии, где Щедрин прожил более 10 лет и умер в расцвете таланта, он раскрылся как художник-романтик, стал одним из лучших живописцев Европы наряду с Констеблем и Коро. Он первым открыл для России пленэрную живопись. Правда, как и барбизонцы, Щедрин писал на открытом воздухе только этюды, а завершал картину («украшал», по его определению) в мастерской. Однако сам мотив меняет акценты. Так, Рим в его полотнах – не величественные развалины античных времен, а живой современный город простого люда – рыбаков, торговцев, моряков. Но эта обыденная жизнь под кистью Щедрина обрела возвышенное звучание. Гавани Сорренто, набережные Неаполя, Тибр у замка св. Ангела, люди, ловящие рыбу, просто беседующие на террасе или отдыхающие в тени деревьев, – все передано в сложном взаимодействии световоздушной среды, в восхитительном слиянии серебристо-серых тонов, объединенных обычно ударом красного – в одежде, и головном уборе, в ржавой листве деревьев, где затерялась какая-нибудь одна красная ветка. В последних работах Щедрина все отчетливее проявляется интерес к светотеневым эффектам, предвещающий волну нового романтизма Максима Воробьева и его учеников (например, «Вид Неаполя в лунную ночь»). Как портретист Кипренский и баталист Орловский, пейзажист Щедрин часто пишет жанровые сценки.

Определенное преломление бытовой жанр нашел, как это ни странно звучит, в портрете, и прежде всего в портрете Василия Андреевича Тропинина (1776 – 1857), художника, лишь к 45 годам освободившегося от крепостной зависимости. Тропинин прожил долгую жизнь, и ему суждено было узнать истинное признание, даже славу, получить звание академика и стать самым известным художником московской портретной школы 20–30-х годов. Начав с сентиментализма, правда, более дидактически-чувствительного, чем сентиментализм Боровиковского, Тропинин обретает свой собственный стиль изображения. В его моделях нет романтического порыва Кипренского, но в них подкупает простота, безыскусность, искренность выражения, правдивость характеров, достоверность бытовой детали. Лучшие из портретов Тропинина, такие, как портрет сына (ок. 1818, ГТГ), портрет Булахова (1823, ГТГ), отмечены высоким художественным совершенством. Особенно это видно в портрете сына Арсения, необычайно искреннем образе, живость и непосредственность которого подчеркивается умелым освещением: правая часть фигуры, волосы пронизаны, залиты солнечным светом, искусно переданным мастером. Гамма цветов от золотисто-охристых до розово-коричневых необычайно богата, широкое применение лессировок еще напоминает живописные традиции XVIII в.

Тропинин в своем творчестве идет по пути придания естественности, ясности, уравновешенности несложным композициям погрудного портретного изображения. Как правило, образ дается на нейтральном фоне при минимуме аксессуаров. Именно так изобразил Тропинин А.С. Пушкина (1827) – сидящим у стола в свободной позе, одетым в домашнее платье, что подчеркивает естественность внешнего облика.

Тропинин – создатель особого типа портрета-картины, т. е. портрета, в который привнесены черты жанра. «Кружевница», «Пряха», «Гитарист», «Золотошвейка»

-типизированные образы с определенной сюжетной завязкой, не потерявшие, однако, конкретных черт.

Своим творчеством художник способствовал укреплению реализма в русской живописи и оказал большое влияние на московскую школу, – по определению Д.В. Сарабьянова, своеобразный «московский бидермайер».

Тропинин только ввел жанровый элемент в портрет. Настоящим родоначальником бытового жанра явился Алексей Гаврилович Венецианов (1780–1847). Землемер по образованию, Венецианов оставил службу ради живописи, переехал из Москвы в Петербург и стал учеником Боровиковского. Первые шаги в «художествах» он сделал в жанре портрета, создавая пастелью, карандашом, маслом удивительно поэтичные, лирические, иногда овеянные романтизмом настроением образы (портрет В.С. Путьяиной, ГТГ). Но вскоре художник оставляет портретопись ради карикатуры, и за одну остросюжетную карикатуру «Вельможа» первый же номер задуманного им «Журнала карикатур на 1808 год в лицах» был закрыт. Офорт Венецианова был, по сути, иллюстрацией к оде Державина и изображал толпящихся в приемной просителей, в то время как в зеркале был виден вельможа, пребывающий в объятиях красотки предпологается, что это карикатура на графа Безбородко).

На рубеже 10–20-х годов Венецианов уехал из Петербурга в Тверскую губернию, где купил небольшое имение. Здесь он и обрел свою основную тему, посвятив себя изображению крестьянской жизни. В картине «Гумно» (1821– 1822, ГРМ) он показал трудовую сцену в интерьере. Стремясь точно воспроизвести не только позы работающих, но и освещение, он даже велел выпилить одну стену гумна. Жизнь, как она есть, – вот что хотел изобразить Венецианов, рисуя крестьян за чисткой свеклы; помещицу, дающую задание дворовой девушке; спящего пастушка; девушку с бурачком в руке; любующихся бабочкой крестьянских детей; сцены жатвы, сенокоса и пр. Конечно, Венецианов не вскрывал острейших коллизий жизни русского крестьянина, не поднимал «больных вопросов» современности. Это патриархальный, идиллический быт. Но художник не вносил в него поэтичность извне, не придумывал ее, а черпал ее в самой изображаемой им с такой любовью народной жизни. В картинах Венецианова нет драматических завязок, динамичного сюжета, они, наоборот, статичны, в них «ничего не происходит». Но человек всегда находится в единении с природой, в вечном труде, и это делает образы Венецианова истинно монументальными. Реалист ли он? В понимании этого слова художниками второй половины XIX столетия – вряд ли. В его концепции много и от классицистических представлений (стоит вспомнить его «Весну. На пашне», ГТГ), и особенно от сентименталистских («На жатве. Лето», ГТГ), а в понимании им пространства – и от романтических. И, тем не менее, творчество Венецианова – это определенный этап на пути сложения русского критического реализма XIX в., и в этом также непреходящее значение его живописи. Это определяет и его место в русском искусстве в целом.

Венецианов был прекрасным педагогом. Школа Венецианова, венециановцы – это целая плеяда художников 20–40-х годов, работавших с ним как в Петербурге, так и в

его имени Сафонково. Это А.В. Тыранов, Е.Ф. Крендовский, К.А. Зеленцов, А.А. Алексеев, С.К. Зарянко, Л.К. Плахов, Н.С. Крылов и многие другие. Среди учеников Венецианова много выходцев из крестьян. Под кистью венециановцев рождались не только сцены крестьянской жизни, но и городские: петербургские улицы, народные типы, пейзажи. А.В. Тыранов писал и сцены в интерьере, и портреты, и пейзажи, и натюрморты. Особенно любили венециановцы «семейные портреты в интерьере» – соединявшие конкретность образов с подробностью повествования, передававшие атмосферу среды (например, картина Тыранова «Мастерская художников братьев Чернецовых», 1828, в которой объединены и портрет, и жанр, и натюрморт).

Наиболее талантливый ученик Венецианова, несомненно, Григорий Сорока (1813-1864), художник трагической судьбы. (Сорока был освобожден от крепостной зависимости только реформой 1861 г., но вследствие тяжбы с бывшим помещиком был приговорен к телесному наказанию, не вынес одной мысли об этом и покончил с собой.) Под кистью Сороки и пейзаж его родного озера Молдино, и все предметы в кабинете имения в Островках, и фигуры застывших над гладью озера рыбаков преобразуются, наполняются высочайшей поэзией, благостной тишиной, но и щемящей грустью. Это мир реальных предметов, но и идеальный мир, воображаемый художником.

Русская историческая живопись 30-40-х годов развивалась под знаком романтизма. «Гением компромисса» между идеалами классицизма и нововведениями романтизма назвал один исследователь (М.М. Алленов) Карла Павловича Брюллова (1799-1852). Слава к Брюллову пришла еще в Академии: уже тогда обыкновенные этюды превращались у Брюллова в законченные картины, как было, например, с его «Нарциссом» (1819, ГРМ). Окончив курс с золотой медалью, художник уехал в Италию. В доитальянских работах Брюллов обращается к сюжетам библейским («Явление Аврааму трех ангелов у дуба Мамврийского», 1821, ГРМ) и античным («Эдип и Антигона», 1821, Тюменский областной краеведческий музей), занимается литографией, скульптурой, пишет театральные декорации, рисует костюмы к постановкам. Картины «Итальянское утро» (1823, местонахождение неизвестно) и «Итальянский полдень» (1827, ГРМ), особенно первая, показывают, как близко живописец подошел к проблемам пленэра. Сам Брюллов так определил свою задачу: «Я освещал модель на солнце, предположив освещение сзади, так, что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна».

Задачи пленэрной живописи таким образом интересовали Брюллова, но путь художника, однако, лежал в ином направлении. С 1828 г., после поездки в Помпеи, Брюллов работает над своим равным произведением – «Последний день Помпеи» (1830- 1833). Реальное событие античной истории – гибель города при извержении Везувия в 79 г. н. э. – дало возможность художнику показать величие и достоинство человека перед лицом смерти. Огненная лава надвигается на город, рушатся здания и статуи, но дети не оставляют родителей; мать прикрывает ребенка, юноша спасает возлюбленную; художник (в котором Брюллов изобразил себя) уносит краски, но,

покидая город, он смотрит широко открытыми глазами, стараясь запечатлеть ужасное зрелище. Даже в гибели человек остается прекрасен, как прекрасна сброшенная с колесницы обезумевшими конями женщина – в центре композиции. В картине Брюллова отчетливо проявилась одна из существенных особенностей его живописи: связь классицистической стилистики его произведений с чертами романтизма, с которым брюлловский классицизм объединяет вера в благородство и красоту человеческой природы. Отсюда удивительная «уживчивость» сохраняющей четкость пластической формы, рисунка высочайшего профессионализма, превалирующего над другими выразительными средствами, с романтическими эффектами живописного освещения. Да и сама тема неизбежной гибели, неумолимого рока столь характерна именно для романтизма.

Как определенный норматив, устоявшаяся художественная схема, классицизм во многом и ограничивал художника-романтика. Условность академического языка, языка «Школы», как называли Академии в Европе, в «Помпее» проявилась в полной мере: театральные позы, жесты, мимика, эффекты освещения. Но нужно признать, что Брюллов стремился к исторической правде, стараясь как можно точнее воспроизвести конкретные памятники, открытые археологами и изумившие весь мир, восполнить зрительно сцены, описанные Плинием Младшим в письме к Тациту. Экспонировавшаяся сначала в Милане, затем в Париже, картина была привезена в Россию в 1834 г. и имела шумный успех. О ней восторженно отзывался Гоголь. Значение произведения Брюллова для русской живописи определяется общеизвестными словами поэта: «И стал «Последний день Помпеи» для русской кисти первый день».

В 1835 г. Брюллов возвратился в Россию, где был встречен как триумфатор. Но собственно историческим жанром более уже не занимался, ибо «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» завершена не была. Интересы его лежали в ином направлении – портретописи, к которой он обратился, уйдя от исторической живописи, как и его великий современник Кипренский, и в которой проявил весь свой творческий темперамент и блеск мастерства. Можно проследить определенную эволюцию Брюллова в этом жанре: от парадного портрета 30-х годов, образцом которого может служить даже не столько портрет, сколько обобщенный образ, например, блестящее декоративное полотно «Всадница» (1832, ГТГ), где изображена воспитанница графини Ю.П. Самойловой Джованина Паччини, не случайно имеет обобщенное название; или портрет Ю.П. Самойловой с другой воспитанницей – Амацилией (около 1839, ГРМ), до портретов 40-х годов – более камерных, тяготеющих к тонким, многогранным психологическим характеристикам (портрет АН. Струговщикова, 1840, ГРМ; Автопортрет, 1848, ГТГ). В лице литератора Струговщикова читается напряжение внутренней жизни. Усталостью и горечью разочарований веет от облика художника на автопортрете. Печально худое лицо с пронизательными глазами, бессильно повисла аристократически тонкая кисть руки. В этих изображениях немало от романтического языка, в то время как в одном из последних произведений – глубоком и проникновенном портрете археолога Микеланджело Ланчи (1851) – мы видим, что Брюллов не чужд реалистической

концепции в толковании образа.

После смерти Брюллова его ученики часто использовали лишь тщательно им разработанные формальные, чисто академические принципы письма, и имени Брюллова предстояло вынести немало хулы со стороны критиков демократической, реалистической школы второй половины XIX столетия, прежде всего В.В. Стасова.

Центральной фигурой в живописи середины века был несомненно Александр Андреевич Иванов (1806–1858). Иванов окончил Петербургскую Академию с двумя медалями. Малую золотую медаль он получил за картину «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824, ГТГ), в связи с которой критика отмечала внимательное прочтение художником Гомера, а Большую золотую медаль – за произведение «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827, ГРМ), полное экспрессии, выраженной, однако, просто и ясно. В 1830 г. Иванов уезжает через Дрезден и Вену в Италию, в 1831 г. попадает в Рим и лишь за полтора месяца до кончины (он умер от холеры) возвращается на родину.

Путь А. Иванова никогда не был легким, за ним не летела крылатая слава, как за «великим Карлом». При жизни его талант ценили Гоголь, Герцен, Сеченов, но среди них не было живописцев. Жизнь Иванова в Италии была наполнена работой и размышлениями о живописи. Ни богатства, ни светских развлечений он не искал, проводя свои дни в стенах мастерской и на этюдах. На мировоззрение Иванова оказала определенное влияние немецкая философия, прежде всего шеллингизм с его идеей пророческого предназначения художника в этом мире, затем философия историка религии Д. Штрауса. Увлечение историей религии повлекло за собой почти научное изучение священных текстов, следствием которого явилось создание знаменитых библейских эскизов и обращение к образу Мессии. Исследователи творчества Иванова (Д.В. Сарабьянов) справедливо называют его принцип «принципом этического романтизма», т. е. романтизма, в котором главный акцент перенесен с эстетического начала на нравственное. Страстная вера художника в нравственное преобразование людей, в совершенствование человека, ищущего свободы и правды, привела Иванова к основной теме его творчества – к картине, которой он посвятил 20 лет (1837 – 1857), «Явление Христа народу» (ГТГ, авторский вариант – ГРМ).

Иванов долго шел к этому произведению. Изучал живопись Джотто, венецианцев, особенно Тициана, Веронезе и Тинторетто, написал двухфигурную композицию «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1835, ГРМ), за которую Петербургская Академия дала ему звание академика и продлила срок пенсионерства в Италии на три года.

Первые эскизы «Явления Мессии» относятся к 1833 г., в 1837 г. композиция была перенесена на большой холст. Далее работа шла, о чем можно судить по многочисленным оставшимся этюдам, эскизам, рисункам, по линии конкретизации характеров и пейзажа, поиска общего тона картины.

К 1845 г. «Явление Христа народу» было, по существу, окончено. Композиция этого монументального, программного произведения зиждется на классицистической основе (симметрия, размещение выразительной главной фигуры переднего плана – Иоанна Крестителя – по центру, барельефное расположение всей группы в целом), но традиционная схема своеобразно переосмыслена художником. Живописец стремился к передаче динамичности построения, глубинности пространства. Иванов долго искал это решение и добился его благодаря тому, что фигура Христа появляется и приближается к людям, принимающим крещение от Иоанна в водах Иордана, из глубины. Но главное, что поражает в картине, – необычайная правдивость разнообразных персонажей, их психологические характеристики, сообщающие потрясающую достоверность всей сцене. Отсюда и убедительность духовного перерождения героев.

Эволюцию Иванова в работе над «Явлением...» можно определить как путь от конкретно-реалистической сцены к монументально-эпическому полотну.

Изменения в мировоззрении Иванова-мыслителя, происшедшие за многие годы работы над картиной, привели к тому, что художник не закончил своего основного произведения. Но он сделал главное, как говорил Крамской, – «разбудил внутреннюю работу в умах русских художников». И в этом смысле исследователи правы, говоря, что картина Иванова была «предвестием скрытых процессов», происходивших тогда в искусстве. Находки Иванова были настолько новыми, что зритель просто не в состоянии был их оценить. Недаром Н.Г. Чернышевский называл Александра Иванова одним из тех гениев, «которые решительно становятся людьми будущего, жертвуют... истине и, приблизившись к ней уже в зрелых летах, не боятся начинать свою деятельность вновь с самоотверженностью юности» (*Чернышевский Н.Г. Заметки по поводу предыдущей статьи//Современник. 1858. Т. XXI. Ноябрь. С. 178*). До сих пор картина остается настоящей академией для поколений мастеров, как «Афинская школа» Рафаэля или Сикстинский плафон Микеланджело.

Иванов сказал свое слово в освоении принципов пленэра. В пейзажах, написанных на открытом воздухе, он сумел показать всю силу, красоту и интенсивность красок природы. И главное – не раздробить образ в погоне за мгновенным впечатлением, за стремлением к точности детали, а сохранить его синтетичность, столь свойственную искусству классическому. От каждого его пейзажа веет гармонической ясностью, изображает ли он одинокую пинию, отдельную ветку, морские просторы или понтийские болота. Это величественный мир, переданный, однако, во всем реальном богатстве световоздушной среды, так, будто ощущаешь запах травы, колебание горячего воздуха. В таком же сложном взаимодействии со средой изображает он человеческую фигуру в своих знаменитых этюдах обнаженных мальчиков.

В последнее десятилетие жизни у Иванова возникает идея создания цикла библейско-евангельских росписей для какого-либо общественного здания, долженствующих изобразить сюжеты Священного Писания в древневосточном колорите, но не этнографически-прямолинейно, а возвышенно-обобщенно. Неоконченные,

выполненные акварелью библейские эскизы (ГТГ) занимают особое место в творчестве Иванова и вместе с тем органически завершают его. Эскизы эти предоставляют нам новые возможности этой техники, ее пластического и линейного ритма, акварельного пятна, не говоря уже о необычайной творческой свободе в трактовке самих сюжетов, показывающей всю глубину Иванова-философа, и о его величайшем даре монументалиста («Захария перед ангелом», «Сон Иосифа», «Моление о чаше» и др.). Цикл Иванова – доказательство того, что гениальная работа и в эскизах может быть новым словом в искусстве. «В XIX веке – веке углубляющегося аналитического расщепления прежней целостности искусства на отдельные жанры и отдельные живописные проблемы – Иванов является великим гением синтеза, приверженным идее универсального искусства, истолкованного как своего рода энциклопедия духовных исканий, коллизий и ступеней роста исторического самопознания человека и человечества» (Алленов М.М. Искусство первой половины XIX века//Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М., 1989. С. 335). Монументалист по призванию, Иванов жил, однако, в то время, когда монументальное искусство быстро шло на спад. Реализм же ивановских форм мало соответствовал утверждающемуся искусству критического характера.

Социально-критическое направление, ставшее главным в искусстве второй половины XIX в., еще в 40–50-е годы заявило о себе в графике. Несомненную роль здесь сыграла «натуральная школа» в литературе, связываемая (весьма условно) с именем Н.В. Гоголя.

Огромный успех имел альбом литографированных карикатур «Ералаш» Н.М. Неваховича, который, подобно венециановскому «Журналу карикатур», был посвящен сатире нравов. На одной странице большого формата могло помещаться несколько сюжетов, нередко лица были портретны, вполне узнаваемы. «Ералаш» был закрыт на 16-м выпуске.

В 40-е годы большим спросом пользовалось издание В.Ф. Тимма, иллюстратора и литографа. «Наши, списанные с натуры русскими» (1841–1842) – изображение типажей петербургской улицы от фланеров-франтов до дворников, извозчиков и пр. Тимм иллюстрировал также «Картинки русских нравов» (1842–1843) и исполнил рисунки к поэме И.И. Мятлева о госпоже Курдюковой, провинциальной вдовушке, со скуки путешествующей по Европе.

Книга этого времени становится более доступной и дешевой: иллюстрации начали печатать с деревянной доски большими тиражами, иногда при помощи полнотипажей – металлических отливок. Появились первые иллюстрации к произведениям Гоголя – «Сто рисунков из поэмы Н.М. Гоголя «Мертвые души» А.А. Агина, гравированные Е.Е. Вернадским; 50-е годы ознаменовались деятельностью Т. Г. Шевченко как рисовальщика («Притча о блудном сыне», обличающая жестокие нравы в армии). Карикатуры и иллюстрации для книг и журналов Тимма и его соратников Агина и Шевченко способствовали развитию русской жанровой живописи второй половины XIX в.

Но главным истоком для жанровой живописи второй половины столетия явилось творчество Павла Андреевича Федотова (1815– 1852). Всего несколько лет своей короткой трагической жизни посвятил он живописи, но сумел выразить сам дух России 40-х годов. Сын суворовского солдата, принятый в Московский кадетский корпус за заслуги отца, Федотов 10 лет служил в Финляндском гвардейском полку. Выйдя в отставку, он занимается в батальном классе А.И. Зауервейда. Федотов начал с бытовых рисунков и карикатур, с серии сепий из жизни Фидельки, барыниной собачки, почившей в бозе и оплаканной хозяйкой, с серии, в которой заявил о себе как бытописатель сатирического толка – русский Домье периода его «Карикатюраны» (помимо серии о Фидельке – сепии «Модный магазин», 1844–1846, ГТГ; «Художник, женившийся без приданого в надежде на свой талант», 1844, ГТГ, и пр.). Он учился и на гравюрах Хогарта, и у голландцев, но более всего – у самой русской жизни, открытой взору талантливого художника во всей ее дисгармонии и противоречивости.

Главное в его творчестве – бытовая живопись. Даже тогда, когда он пишет портреты, в них легко обнаружить жанровые элементы (например, в акварельном портрете «Игроки», ГТГ). Его эволюция в жанровой живописи – от образа карикатурного к трагическому, от перегруженности в деталях, как в «Свежем кавалере» (1846, ГТГ), где все «обсказано»: гитара, бутылки, насмешливая служанка, даже папильотки на голове незадачливого героя, – к предельному лаконизму, как во «Вдовушке» (1851, Ивановский областной художественный музей, вариант – ГТГ, ГРМ), к трагическому ощущению бессмысленности существования, как в последней его картине «Анкор, еще анкор!» (около 1851, ГТГ). Та же эволюция и в понимании колорита: от цвета, звучащего вполсилы, через чистые, яркие, интенсивные, насыщенные краски, как в «Сватовстве майора» (1848, ГТГ, вариант-ГРМ) или «Завтраке аристократа» (1849–1851, ГТГ), до изысканной цветовой гаммы «Вдовушки», предающей предметный мир как бы растворяющимся в рассеянном свете дня, и цельности единого тона его последнего полотна («Анкор...»). Это был путь от простого бытописательства к претворению в ясных, сдержанных образах важнейших проблем русской жизни, ибо что такое, например, «Сватовство майора», как не обличение одного из социальных фактов жизни его времени – браков обедневших дворян с купеческими «денежными мешками»? А «Разборчивая невеста», написанная на сюжет, заимствованный у И.А. Крылова (очень, кстати, ценившего художника), как не сатира на брак по расчету? Или же обличение пустоты светского хлыща, пускающего пыль в глаза, – в «Завтраке аристократа»?

Сила живописи Федотова не только в глубине проблем, в занимательности сюжета, но и в потрясающем мастерстве исполнения. Достаточно вспомнить полный обаяния камерный «Портрет Н.П. Жданович за клавесином» (1849, ГРМ). Федотов любит реальный предметный мир, с восторгом выписывает каждую вещь, поэтизирует ее. Но этим восторгом перед миром не заслоняется горечь происходящего: безысходность положения «вдовушки», ложь брачной сделки, тоска офицерской службы в «медвежьем углу». Если и прорывается у Федотова смех, то это тот же гоголевский «смех сквозь невидимые миру слезы». Федотов окончил жизнь в «доме скорби» на роковом 37-м году жизни.

Искусством Федотова завершается развитие живописи первой половины XIX столетия, и вместе с тем совершенно органически – благодаря своей социальной заостренности – «федотовское направление» открывает собой начало нового этапа – искусства критического, или, как чаще теперь говорят, демократического, реализма.

Источник: Ильина Т.В. — История искусств. Отечественное искусство.