

Историческая живопись периода классицизма второй половины XVIII – начала XIX века

Историческая живопись главенствовала в академической иерархии жанров. Сейчас мы видим, что она тем не менее не достигла высот и качественного уровня портретного искусства. Однако характер ее очень интересен, а влияние на другие жанры ощущается на всем протяжении развития русского искусства нового времени.

Исторический жанр был прекрасной школой композиции, рисунка и техники масляной живописи. Он наиболее полно и последовательно воплотил принципы классицизма. В центре внимания была античная тематика и национальная история, осмысленная созвучно идеалам гражданственности и патриотизма.

Античные и библейские сюжеты (которые преимущественно и считались историческим жанром) и национальная история трактовались в исторической живописи соответственно гражданственным и патриотическим идеалам просветительства.



Акимов А.И.
Самосожжение
Геркулеса на костре в
присутствии его друга
Филоктета (1782)

Русская историческая живопись, включающая в себя много мифологических сюжетов, предпочитает суровые темы мужской дружбы. Таковы картина И. А. Акимова «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета» (1782, ГТГ) и полотно П. И. Соколова «Дедал привязывает крылья Икару» (1777, ГТГ). Высшие интересы героев поднимают их до высот аскетического самопожертвования. В отличие от французских художников XVIII века, изящно обыгрывавших фривольные сюжеты античной мифологии, русская живопись не признает подобных ситуаций, хотя такие картины хорошо знали в России, выставляли в галереях и специально заказывали крупнейшим западным мастерам. В самой же Академии обнаженная женская натура не рекомендовалась даже в качестве учебной модели. Этим, вероятно, объясняется мужеподобно-сильный характер женских персонажей у Лосенко, Акимова, а также у русских скульпторов, которые или вообще избегают женской модели, или трактуют ее в том же ключе, что и живописцы.

В живописи первой половины XIX века пристанищем классицизма остается

лишь историческая картина, поскольку ее материал, даже в случае национальной тематики, допускал символично-аллегорическую трактовку, а следовательно, и художественную мотивировку для применения классицистической стилистики. В событиях любого героического прошлого усматривались схемы, восходящие к легендарным и историческим деяниям героев античной древности.



*Соколов П.И. Дедал
привязывает крылья Икару
(1776)*

Через приобщение к интернациональной классической стилистике события национальной истории возводились в ранг освященных культурной памятью подвигов античных героев. Тем самым утверждалась значительность собственной истории во всемирном масштабе. Однако этим исчерпывается поэтически-метафорическая функция классицистической стилистики в отношении к сюжетам национальной истории. Но для этой стилистики оказывается недоступным то исторически значимое содержание, которое несла с собой современная действительность. Оно требовало иных форм художественного воплощения и нашло их в романтизме, выступившем, как известно, в качестве «свободной антитезы» классицистической доктрине. Естественно, что в пору становления романтизм минует основной оплот классицизма в живописи — историческую картину — и утверждает себя в иных жанрах, прежде всего в портрете и пейзаже.



*Егоров А.Е. Истязание
Спасителя (1814, ГРМ)*

Позиции классицизма раньше всего были поколеблены в живописи. Академическая школа постепенно утрачивает связь с живым художественным процессом, что, в свою очередь, оказывает обратное воздействие на саму академическую живопись, в особенности на монополю представляемую ею историческую картину. С одной стороны, в ней усиливается доктринерский пафос — картины превращаются в школьные пособия по композиции и рисунку, то есть в «образцы». В таком именно духе воспринималось наиболее пронизательными современниками главное произведение одного из апостолов русской академической школы начала века А. Е. Егорова **«Истязание Спасителя»** (1814, ГРМ) — как урок побежденных трудностей в изображении обнаженных человеческих фигур. Не случайно также другой из них — В. К. Шебуев — увенчивает свой путь разработкой свода образцовых таблиц, призванных

А.П. Лосенко и историческая живопись периода классицизма второй половины XVIII – начала XIX века | 3
служить пособием по построению человеческих фигур в различных пропорциональных модулях. С другой же стороны, академическая живопись, дабы окончательно не потерять своего авторитета, вступает в контакт с новыми художественными направлениями, например с романтизмом, а впоследствии— со всеми сменяющимися друг друга на протяжении XIX и даже XX века направлениями. Все они имеют свою «тень» в академической версии. При этом академизм узурпирует наиболее стереотипные и формальные признаки этих направлений. То был, в сущности, путь компромисса.

В домашнем быту, к слову сказать, Егоров был великим самодуром. Дочерям своим он не дал никакого образования, считая, что девицам не надо учиться, всё равно забудут, были бы деньги — женихи будут. Жениха одной из них Булгакова он едва не выгнал из дома, заподозрив, что он масон, только потому, что молодой офицер за обедом сложил крестом нож с вилкой. Кроме того, Егоров к старости стал скуп, подозрителен и полон всяких чудачеств.

Чертами такого компромисса отмечены и самые образцовые произведения академической живописи начала

XIX века — те же картины Егорова и Шебуева. В егоровском «Истязании Спасителя» трактованная на сентиментальный манер романтическая тема «фаталитета» обернулась тихой покорностью судьбе. Ампириная героиня уступает место идеалу долготерпения. Христос представлен в иконографическом изводе св. Себастьяна. Шебуев, напротив, вносит в свои композиции скандированный ритм, рубленые силуэты, контрастную светотень, напоминающую о возрожденном романтизме интересе к караваджизму («**Подвиг купца Иголкина**», 1839, ГРМ).

Попытки внести романтическое противопоставление чувства и разума в классицистические традиционные сюжетные и композиционные схемы оборачиваются двусмысленностью пафоса, как это происходит в произведениях Ф. А. Бруни. В его картине «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824, ГРМ) поступок героя в реакциях наблюдающих сцену выглядит как ужасающее злодеяние, убийство. Однако классицистическая композиционная схема апологии героя предписывает иную, возвышенную мотивировку совершившегося.



Шебуев В.К. Подвиг купца Иголкина, 1839, ГРМ

А.П. Лосенко и историческая живопись периода классицизма

второй половины XVIII – начала XIX века | 4

Классицистический стиль, основанный на идее пластического совершенства и законченности, в принципе не допускал подобной двойственности мотивировок, так как заранее предполагалось, что герой поступает обдуманно и в согласии с благом, которое для всех очевидно. У Бруни этой очевидности уже нет. Он заразил



Бруни Ф.А. «Медный змий»
(1826—1841, ГРМ)

своих героев романтической стихийной импульсивностью — Гораций выглядит совершившим свой поступок по наитию. То, что возвышающая деяние героя мотивировка переносится в сферы, недоступные простому уразумению, как раз и придает всему зрелищу оттенок иррационального, демонического. Той же неясностью художественного и, в конечном счете, гуманистического пафоса при мрачном вдохновении с какой-то агрессивной выразительностью рисуемых аффектов ужаса, боли, отчаяния отмечено огромное полотно Бруни «**Медный змий**» (1826—1841, ГРМ).

Во второй половине 70-х – в 80-е годы в жанре исторической живописи работает и такой тонкий мастер, как П.И. Соколов (1753-1791). Соколов в основном писал на сюжеты из античной мифологии («Меркурий и Аргус», 1776, ГРМ; «Дедал привязывает крылья Икару», 1777, ГТГ).

Новый этап в развитии исторической живописи связан с именем Г.И. Угрюмова (1764-1823), основной темой произведений которого является борьба русского народа: с кочевниками («**Испытание силы Яна Усмаря**», 1796-1797, ГРМ), с немецкими рыцарями («Торжественный въезд в Псков Александра Невского

после одержанной им над немецкими рыцарями победы», 1793, ГРМ), за безопасность своих границ («Взятие Казани», 1797- 1799, ГРМ) и пр. Угрюмов занимался и портретным жанром, был прекрасным педагогом, преподававшим в Академии более 20 лет, из класса которого вышли такие мастера, как Кипренский, Шебуев, Егоров. Следует отметить, что и Лосенко, и Соколов, и Угрюмов были блестящие рисовальщики, и их графическое наследие, как и многих скульпторов, например Козловского, по праву принадлежит к высшим достижениям русской графики XVIII в.



Угрюмов Г.И. «Испытание силы Яна Усмаря», 1796-1797, ГРМ

Настоящим гением компромисса между идеалами классической школы и

нововведениями романтизма в русском искусстве был, несомненно, К. П. Брюллов. Блестящий рисовальщик, акварелист, портретист, исторический живописец, мастер крупной картинной формы, обладавший большим размахом декоративной фантазии, Брюллов еще учеником петербургской Академии снискал всеобщую славу. Но его ожидала несколько странная участь, сказавшаяся и на позднейшей репутации его в русской критике, — оставаться на вершине расцвета и славы талантливым художником, играющим роль гения.



К.П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833 гг. Санкт-Петербург, ГРМ.

Центральное его произведение — написанная в Италии картина «[Последний день Помпеи](#)» (1830—1833, ГРМ) — совершенный образец того симбиоза «антизма с романтизмом», идея которого была выдвинута в 1830-е годы. Картина содержала ряд романтических черт: «гибельный» сюжет, относящийся ко временам заката античного мира, — излюбленной эпохе романтизма; люди во власти слепой стихии — вместо классического предпочтения событий, управляемых разумной волей, провидением, — всевластие романтического «рока». Брюллов впервые вывел на сцену толпу, массу людей — в картине нет протагонистов. Героем становится именно народ, правда, не как социальное явление, а как некий эстетический феномен — условный «античный народ», подобный ожившим изваяниям. Наконец, романтическая тенденция заключалась и в задуманном живописном эффекте необычного, холодного молниеносного освещения на фоне огненной лавины.

В эскизах к картине Брюллов смелее разрабатывает романтическую идею своего сочинения, сплетая фигуры в единую колышущуюся массу и давая композиции сильный разворот в глубину, пользуясь резкими перспективными ракурсами, напоминающими приемы барокко. В самой картине романтическая идея резко ограничена, заторможена классицистическими приемами композиции и скульптурного рисунка. Действие ориентировано из глубины на авансцену, людская толпа разбита на ряд статуйных групп. Искусственное освещение выбеливает цвет и, лишая полуобнаженные фигуры теплоты телесного тона, довершает уподобление их

А.П. Лосенко и историческая живопись периода классицизма второй половины XVIII – начала XIX века | 6
беломраморным изваяниям. Конфигурация групп, абрисы развевающихся драпировок приобретают декоративное изящество. Романтическая стихия оказалась влитой в совершенно оформленный классический сосуд. Ужасающее зрелище заметно эстетизируется и начинает чуть ли не радовать взор красивой гибелью красивого мира. Романтический и классический тезисы, столь легко и мастерски совмещенные, взаимно обесцениваются, как бы лишают друг друга серьезности, этической подосновы, превращаются в талантливую игру и замыкаются на впечатлении эффектной финальной оперной мизансцены.

Дальнейшие опыты Брюллова в области исторической живописи были малоудачны и представляли собой, в сущности, вариации все той же «Гибели Помпеи» (эскиз «Нашествие Гензериха на Рим», 1834—1835, ГТГ; незаконченное полотно «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году», 1839—1843, ГТГ).

Не гением компромисса во внешних приметах и формах, а гением синтеза внутренних основ классического

мышления с открытиями романтической эпохи выступает в русском искусстве Александр Иванов. То, что мы сейчас с исторической дистанции называем классико-романтическим конфликтом, — Ивановым, современником этого конфликта, ощущалось как исторически преходящее и ненормальное состояние раскола некогда единой сферы искусства. Иванова отличают настойчивые поиски в романтизме тех его мирозерцательных аспектов, где антитеза «классицизм — романтизм» начала века могла бы быть снята в новой, объемлющей противоречия форме художественного единства, где они не отрицают и дискредитируют друг друга, а вступают в диалог. Взаимоотражение и взаимообратимость противоположного — диалог, проведенный во всех аспектах: сюжетостроения, структуры художественной формы, метода освоения традиций и организации творческого процесса — определяет сам характер творческого воображения и ход развития художественных концепций Александра Иванова.



*Александр Андреевич Иванов —
Явление Христа народу*

Первым наставником будущего художника был отец — Андрей Иванов, исторический живописец и профессор петербургской Академии художеств. По окончании Академии молодой Иванов был отправлен пенсионером в Италию. В Риме он прожил двадцать восемь лет, вернувшись в Петербург за два месяца до смерти в 1858 году. С начала

1830-х годов Рим становится местом встреч и долговременного жительства многих представителей русской творческой интеллигенции, составлявших здесь своего рода филиал русского вольномыслия. Иванов знакомится тут с О. А. Кипренским, с одним из русских «любомудров», учеником Тирша и Ф. Шеллинга Н. М. Рожалиным. Важнейшим событием в биографии Иванова становятся общение и дружба с великим русским писателем Н. В. Гоголем, проведшим в Италии около восьми лет. Здесь же в конце 1840-х годов Иванов встречается с А. И. Герценом. Поэтому, оставаясь в Италии, Иванов отнюдь не ощущал себя оторванным от умственной жизни России. «В России художник и крепостной почти одно и то же», — с горечью писал Иванов. Его не оставляла мысль, что именно в Италии, своим творчеством сделав европейское наследие достоянием русского художества, он более достойно послужит русскому же искусству, чем будучи в николаевской России облаченным в академический мундир.



Иванов А.А. «Приам спрашивает у Ахиллеса тело Гектора» (1824)

Иванов — столь же значительная, ключевая фигура для русского искусства нового времени, как Андрей Рублев для искусства Древней Руси. Его творчество — образец редкой последовательности художественных поисков, закономерности развития и целенаправленности творческой мысли, исключающей хаотическую пестроту интересов. Уже в академической работе 1824 года **«Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора»** художник выводит русскую историческую живопись на новый для нее путь психологической драматургии в трактовке сюжета. Вместо обычного в классицизме триумфа благородного героя, склонившегося к мольбам старца, — пауза, поединок двух волей. Действие отодвинуто от развязки к тому моменту, когда еще не решено, как оно повернется. Интерес сцены сосредоточивается на внутренних мотивах действия. Картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением» исполнена в первые годы пребывания в Италии. Иванов добивается иллюзии оживления античных скульптурных форм, как бы вливает дух греческой пластики в живописную форму, следуя тем путем, каким когда-то шли Джорджоне и Тициан. Человеческая душа в ее способности слышать, понимать и воспроизводить гармонию природы — такова смысловая интрига этой картины. Здесь представлены три возраста, три пластические

Около 1833 года Иванов начинает разрабатывать эскизы к будущей большой картине «Явление Христа народу». Сюжет взят из первой главы Евангелия от Иоанна. На первом плане под вековым деревом — группа апостолов, возглавляемая пророчествующим Иоанном Крестителем, который указывает на шествующего вдали Христа. Этой группе противостоит толпа нисходящих с холма во главе с фарисеями. Между этими полюсами — вереница людей. В их позах, выражениях лиц символизируются разные степени понимания происходящего, ступени причастности к преобразующему мир ходу исторического времени. «Человечество на историческом перепутье» — так можно определить ведущую тему картины, где человеческий род показан на рубеже язычества и христианства. Иванов определял свой художественный метод как метод «сличений и сравнений». В его картине событию предшествует слово Иоанна Крестителя, и люди всматриваются, проверяют, «сличают и сравнивают» то, что предлагает им увидеть Иоанн, с тем, что они могут постигнуть сами изнутри своего собственного душевного опыта,— они сравнивают слово с действительностью, мечту с явью. Они одновременно слушают и зрят — это зрение, опосредованное работой мысли, возбужденной словом,— умное зрение. Пластический рисунок поз лишен поэтому импульсивности, бессознательности стихийного порыва и имеет тут как бы заторможенный характер, когда на пороге решения в человеке вдруг просыпается вопрос. В построении левой, апостольской, группы прочитывается восходящее движение, направленное к Христу, в противоположной группе господствует нисходящее движение— от Христа. Пространство картины оказывается, таким образом, как бы пронизанным действиями сил, влекущих к Христу и уводящих от него. Поза и, соответственно, психологический рисунок каждого персонажа представляют собой каждый раз особое сочетание этих разнонаправленных сил. Действие в картине Иванова показано не как поступок, а как проблема — проблема выбора пути. Герои картины отдаются переживанию происходящего с такой самозабвенной серьезностью, как будто в эту минуту решается их судьба, по логике известной мудрости: «посеешь характер— пожнешь судьбу». Сюжет «Явления Мессии» и знаменует время такой жатвы. Характер, ставший судьбой,— это положенный каждому человеку предел его способности к уразумению себя и своего места в мире. Для одного таким пределом является сомнение, для фарисеев — фанатическая приверженность прошлому, для раба— жажда свободы, для дрожащего— постоянный душевный трепет и неуверенность в себе и т. д. Человек в меняющемся мире — ведущая тема произведения.

Картина говорит о том, что происходит с укладом жизни, когда он вдруг сдвигается с привычной колеи, на смену старым пророкам приходят новые. Тогда перед умственным взором людей открываются неизведанные горизонты, что побуждает их допросить прошлое перед лицом загадочного будущего, которое «еще молчит», подобно далекому Христу, шествующему в одиночестве. Обозревая первый план картины, мы встречаем лица, отмеченные мучительной работой сознания, которые свидетельствуют о существующих в обществе разладах и конфликтах. Композиционно картина построена

А.П. Лосенко и историческая живопись периода классицизма

второй половины XVIII – начала XIX века | 9

так, что люди на первом плане будто глядятся в гигантское зеркало, в котором отразилась природа с выступающей на ее фоне фигурой Христа. Он словно приносит с собой завет спокойствия и умиротворяющей гармонии, которые властвуют в природном мире. Мир человеческой психики и мир природы—две стихии, определившие ход работы над этюдами к картине.

Затянувшаяся на многие годы работа над картиной была связана с взыскательным поиском того, что можно было бы назвать конкретным наполнением символического каркаса композиции. Полеми этого экспериментального поиска стали этюды. В них многократно варьируются образы картины — раба, дрожащего, сомневающегося и других. Художник ставит ему — например, рабство, фанатизм, старость, доверчивость — и создает на каждую из них серию этюдов. Часто совмещая на одном этюде два варианта одного лица, он превращает этюды в своеобразные диалоги. Гем самым каждая из заявленных тем проводится через ряды антитез. В итоговых этюдах синтез оказывается напряженным единством противоположного: образы начинают жить как бы в странном междуцарствии. Сомневающийся — между усмешкой и скорбью, раб — между радостью и рыданием, Христос — между экстатической суровостью и милосердной мягкостью.



Иванов А. «Аппиева дорога при закате солнца» (1845)

Природа в пейзажах Иванова — это овековеченная летопись истории земли. Земля в «**Аппиевой дороге**» (1845, ГТГ) — словно еще не остывшая, тлеющая твердь, которая когда-то была огненным морем; холм в этюде «Подножие Викоары, по дороге из Тиволи в Субиако» (конец 1840-х гг., ГТГ) — это как бы отшлифованный ветрами, спекшийся стеклообразный пепел или застывшая волна первородной магмы — зрелище умиротворенных стихий, хранящих память о своем происхождении из стихий, некогда бушевавших. Образы природы в пейзажах Иванова в своей совокупности представляют запечатленную в зримом облике картину творения, изваянный кистью космогонический миф. Объектом изображения в них становятся преимущественно старые деревья, горы, земля, камни, иссеченные ветрами и водой,— все, что хранит память о прошлом, печать времени, и вместе с тем все то, что, подобно морю и светозарному воздушному океану, олицетворяет вечные стихии, неподвластные времени и тлению.

Природа ивановских пейзажей безлюдна. Человек с его беспокойством духа явился бы возмутителем царствующего здесь спокойствия. Лишь подобный природе

«естественный человек»— ребенок, которому неведомо бремя страстей, мог войти в этот мир, не нарушив его собственного строя. Так возникает поздний цикл пейзажей с мальчиками. Иванов возвращается в них к художественной теме своей ранней картины «Аполлон, Гиацинт и Кипарис...». Он создает здесь образ «мифологического детства человечества» — райского блаженства посреди сияющей первозданной чистотой и гармонией красок природы, но уже не прибегая теперь к посредству мифологических ассоциаций и сюжетики.

В последнее десятилетие Иванов трудился над большой серией рисунков и акварелей, получивших название «Библейские эскизы». Художник намеревался расписать фресками некое здание, которое должно было быть чем-то средним между «храмом искусства»— прообразом музея, и «храмом философии». Эскизами к этим неосуществленным фрескам и были упомянутые акварели. С практической точки зрения этот проект был утопией. Задуманный библейский цикл призван был «увенчать все усилия ученых и антиквариетов», представив библейский мир в той интерпретации, которую предлагала новейшая литературная ученость. Откровением этой новейшей учености стала для Иванова книга Д. Штрауса «Жизнь Иисуса». В ней на основе кропотливых историко-филологических штудий евангельские рассказы предстали продуктом мифотворчества. Следуя тем же путем, Иванов находит в своих эскизах форму воспроизведения реальности, адекватную мифотворческому восприятию действительности первыми творцами древних легенд. Предметом пристального внимания и штудий становится восточное искусство, в котором, следуя Штраусу, Иванов видит тот арсенал, откуда раннее христианство черпало контуры и формы своих фантастических видений. По тонкому замечанию одного из исследователей, «древневосточные элементы введены органически в стиль эскизов, воздействуя на него так же, как воздействовали они в свое время на эллинизм при сложении византийского искусства...».

Эскизы воспроизводят самую готовность древнего мира к неожиданным метаморфозам и предрасположенность живущих в этом мире людей к переживанию чудесного. История и жанр, великое и повседневное сливаются здесь в неразличимое единство, исчезают в единой стихии изобразительного «повествовательного эпоса», возвращая живопись к синкретизму монументального искусства, не ведающего жанровой дифференциации.

В «Библейских эскизах» действует стихия, толпа, человеческий рой; первобытно-коллективная психология преобладает над психологией индивидуальной. Знаменательно, что работа над «Библейскими эскизами» — это исключительно работа над иконографией сюжетов и общими очертками композиций, понятыми в целом как зрелище, из которого не выделялись лица, тогда как «Явление Мессии» ставит проблему личности, ее самосознания в исторически меняющемся мире. Проблематика «Явления» — психологическая, и именно человеческое лицо, работа над этюдами лиц определяла ход работы над картиной. Большая картина с этюдами, с одной стороны, и библейские эскизы — с другой, образуют как бы гигантскую арку, обнимающую всю полноту искусства Иванова. На высшем уровне всего его творчества осуществляется

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.

Исторический жанр более чем какой-либо другой демонстрирует развитие принципов классицизма, трактованных, однако, очень широко. В этом искусстве много живописности и динамики, унаследованных от уходящего барокко; одухотворенности, привнесенной сентиментализмом и еще ранее рокайлем; на него в начале XIX в. оказал определенное влияние романтизм. Наконец, неизменным и постоянным было воздействие реалистических традиций национальной художественной культуры.

Творчество А.П. Лосенко

Один из первых выпускников Академии, прошедший пенсионерство в Париже и Риме, автор пособия «Изъяснение краткой пропорции человека.... для пользы юношества, упражняющегося в рисовании...», по которому впоследствии учились целые поколения художников, Антон Павлович Лосенко (1737–1773) был и первым русским профессором класса исторической живописи — один из первых учеников Академии, пенсионер, крупнейший представитель исторического жанра.

Детские годы Лосенко провел на Украине, затем пел в придворном хоре и был одним из трех мальчиков, «спавших с голоса», которые были отданы в обучение И. Аргунову. Вскоре Лосенко попал в Академию, откуда в качестве пенсионера был направлен в Париж. Здесь им были написаны картины, сразу получившие признание: «Чудесный улов рыбы» и «Авраам приносит в жертву сына своего Исаака» (обе ГРМ).

Прекрасны рисунки и этюды натурщиков, созданные этим мастером. Среди его живописных полотен есть выполненные и на античные («Зевс и Фетида») и на библейские сюжеты («Товий с ангелом»).

А.П. Лосенко и историческая живопись периода классицизма

второй половины XVIII – начала XIX века | 12



*Владимир перед Рогнедой
(1770)*

Лосенко создал первую композицию на национальную тему — «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ). Картина изображает дочь полоцкого князя, которую Владимир, разбив войско ее отца и братьев, насильно сделал своей женой. По условиям задания из всех моментов этого события Лосенко был вправе выбрать любой. Вот как он объясняет свои намерения: «Я представил Владимира так: когда он после победы и взятия полоцкого города вошел к Рогнеде и видит ее в первый раз, почему и сюжет картины может назваться — первое владимирово свидание с Рогнедой, в котором Владимир представлен победителем, а гордая Рогнеда пленницей». Далее Лосенко замечает: «Владимир на Рогнеде женился против воли ее, когда же он на ней женился, то должно, чтоб он ее и любил. Почему я его и представил так, как любовника, который, видя свою невесту обезчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею, а не так, как другие заключают, что он ее сам обезчестил и после на ней женился, что мне кажется очень ненатурально, а ежели же и то было, то моя картина представляет как только самое первое свидание».

Само обращение к русской истории и толкование темы прежде всего как осуждение произвола было очень характерно для эпохи высокого национального подъема второй половины XVIII столетия.

Лосенко внимательно изучал не только русскую историю, но и древнерусские костюмы (насколько это позволяло тогдашнее знание), искал наиболее характерные типы (интересны фигуры двух воинов- «новгородских мужиков» -в правом верхнем углу композиции). При всей декламационности и патетике в картине Лосенко много искреннего чувства.

Помимо живописи художник занимался преподаванием в Академии, некоторое время был даже ее директором. Административные обязанности отнимали много сил у слабого здоровьем Лосенко. Фальконе писал Екатерине: «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...» (Сборник императорского Русского исторического общества. СПб., 1876. Т. XVII. С. 123).

Целомудренная мысль, которой руководствовался А. П. Лосенко, характерна для русской исторической живописи XVIII века, практически исключившей из своего обихода вероломные акты, убийства и прочие трагически разрешающиеся ситуации.

Последнее неоконченное произведение Лосенко, дошедшее до нас лишь в эскизе, посвящено сюжету из

«Илиады» – «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ). На этом произведении можно проследить, как «внедрялись» классицистические принципы в русскую живопись. Композиция строится наподобие многофигурной у мизансцены классицистического спектакля. Действие разыгрывается на фоне величественной колоннады, участники сцены образуют кулисы, позволяющие сосредоточиться на главных персонажах – Гекторе, патетический жест которого призван показать его готовность пожертвовать личным счастьем во имя долга, и Андромахе, в склоненной фигуре которой четко читается предчувствие трагического исхода. В системе изображения превалирует линейно-пластическое начало. Это означает, что главными выразительными средствами являются рисунок и светотень; в классицистических произведениях цвет не столько лепит, сколько раскрашивает форму, его не случайно называют локальным, ибо он как бы замкнут в определенных границах, не рефлектирует с соседними, не взаимодействует с ними. Форма объема создается не столько цветом, тонкой разработкой внутренних его градаций, сколько светотенью. Именно при помощи светотени и создается почти пластическая осязаемость изображаемых предметов в произведении классицизма.



*Прощание Гектора с Андромахой
(1773)*

Развивая положительное кредо в драматической сцене «Прощание Гектора с Андромахой», Лосенко возвышает силу духа и воли, преклоняясь перед гражданским долгом, интересами отечества, подчиняющими себе личные переживания.