

Русский портрет первой половины XVIII в

Решительный переход от старого к новому, труднейший процесс усвоения в самый короткий срок европейского «языка» и приобщения к опыту мировой культуры особенно заметны в живописи петровского времени. Расшатывание художественной системы древнерусской живописи произошло, как мы видели, еще в XVII столетии. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина маслом на светский сюжет. Новая техника и новое содержание вызывают к жизни свои специфические приемы, свою систему выражения. Среди станковых картин, многочисленных монументальных панно и плафонов, миниатюр и т. д. предпочтительное место отводится портрету во всех разновидностях: камерному, парадному; в рост, погрудному, двойному. В портрете XVIII столетия проявился исключительный интерес к человеку, столь характерный именно для русского искусства (для русской литературы – более поздний период, со следующего века). Уже в так называемой Преображенской серии портретов, которые долго было принято называть в науке портретами шутов, так как они исполнены с лиц, участвовавших в таком сатирическом «конклаве», как «Всепьянейший сумасбродный собор всешутейшего князь-папы», видно напряженное внимание к человеческому лицу (портрет Якова Тургенева), к реалиям быта («натюрморт» в портрете Алексея Василькова). И все-таки в понимании глубины пространства, лепки объема, анатомической правильности в передаче человеческой фигуры, светотеневой моделировки «Преображенская серия» лежит еще в системе предыдущего столетия. «Это последний, заключительный аккорд древнерусской живописи», – отмечает искусствовед Е. Гаврилова. Восемь портретов этой серии несомненно выполнены если не одной рукой, то, во всяком случае, вышли из одной живописной мастерской московской школы конца XVII в., свято чтущей живописные традиции Оружейной палаты.

Нужно было многое преодолеть, нужен был колоссальный творческий скачок, чтобы от портретов конца 90-х годов XVII в. прийти к никитинскому изображению Прасковьи Иоанновны 1714 г. – путь в действительности более длинный, чем реальные 20 лет.

Усвоению западноевропейского художественного языка способствовали приглашенные Петром иностранцы: Иоганн Готфрид Таннауер, приехавший в Россию в 1711 г., баварец, научивший мастеров приемам позднего западноевропейского барокко (портрет А.Д. Меншикова, 1727); Георг Гзель, швейцарец из Сен-Галена, художник скорее натуралистического, чем реалистического, направления, запечатлевший для нас раритеты Кунсткамеры, среди которых портрет знаменитого великана Буржуа – наивное изображение с не менее наивной надписью «сильной мужик»; наконец, марселец испанского происхождения Луи Каравакк (Лодовико Каравакк, как именуют его документы), «первый придворный моляр», создавший портреты всей царской семьи и познакомивший русских с только что складывающимся и во Франции искусством рококо (двойной портрет царевен Анны и Елизаветы Петровны, Елизаветы в образе

Флоры, Натальи Алексеевны и Петра Алексеевича, внуков Петра I, в образе Дианы и Аполлона и пр.). Знаменательно, что некоторые из иностранных мастеров, приехавших в Россию, чтобы обучать русских художников, сами менялись под воздействием наших национальных традиций, как было, например, с Каравакком, заметно изменившим свою «рокайльную» манеру в 30-е годы и приблизившимся к старорусским парсунным приемам письма.

Как портретист Роман Никитин, брат Ивана Никитина, был неизмеримо более архаичным художником. О его творчестве мы можем судить только по портрету Марии Строгановой (ок. 1722, ГРМ), а также приписываемому ему более раннему портрету ее мужа Григория Строганова (1715, Одесская картинная галерея).

Художником, обогатившим отечественное искусство достижениями европейских живописных школ, был

Андрей Матвеев (1701-1739). «На пятнадцатом году жизни», как он сам указывал в отчете, в царском обозе он уехал в Голландию, где учился у портретиста А. Боонена, а в 1724 г. переехал во Фландрию, в Антверпенскую Королевскую академию, еще овеянную славой Рубенса и фламандской живописной школы XVII столетия, чтобы постигнуть тайны мастеров, создававших исторические и аллегорические картины. В 1727 г. он возвратился на родину. Возможно, еще к ученическим пенсионерским годам относится написанный Матвеевым портрет Петра в овале (ок. 1725, ГЭ).



Матвеев А. Портрет Петра в овале. Ок. 1725, ГЭ

В 1728 г. Матвеев получает заказ на парные портреты И.А. и А.П. Голицыных (Москва, частн, собр. И.В. Голицына). Из них наиболее интересным представляется портрет А.П. Голицыной, урожденной Прозоровской, статс-дамы, и вместе с тем «князь-игуменьи» Всешутейшего собора и шутихи Екатерины I. Матвеев создает необычайно выразительную характеристику, сообщив лицу модели тончайшую смесь брюзгливости, надменности и вместе с тем обиды и недоумения, грусти и усталости. И это тем удивительнее, что художником сохранена обычная схема заказного портрета: разворот плеч, гордо посаженная голова, необходимые аксессуары одежды. Не осуждение, а сочувствие к модели передал в этом портрете художник.



Автопортрет с женой, 1729, ГРМ

«Автопортрет с женой», написанный, видимо, в 1729 г., – самое известное произведение Матвеева не только благодаря художественным достоинствам, но и потому, что Матвеев первым из русских художников создал поэтический образ дружественного и любовного союза, свободно, открыто, радостно заявив о своем чувстве к любимой. Матвеев мог видеть много двойных портретов за одиннадцать лет обучения в Нидерландах. Однако в матвеевском портрете нет ни искрящегося задора автопортрета Рембрандта с Саскией, ни рубенсовской роскоши и любования, ни семейной добродетельности вандейковских портретов на этот сюжет. Задушевность и простота, доверчивость и открытость – главные его черты. Каким-то необыкновенным целомудрием и душевной чистотой веет от этого произведения. Живопись Матвеева, прозрачная, «плавкая», с тончайшими переходами от изображения к фону, нечеткими светотеневыми градациями и растворяющимися контурами, богатая лессировками, в этом произведении достигает совершенства и свидетельствует о полном расцвете его творческих сил.

Русская живопись в лице Никитина и Матвеева демонстрирует замечательное овладение приемами западноевропейского мастерства, при сохранении только ей присущего национального духа, будь это строгость, даже некоторая аскетичность никитинских образов, или тонкость и задушевность матвеевских. «Обмирщение», которого добивался Петр в русской жизни, произошло в искусстве первой половины XVIII века в значительной степени благодаря усилиям Никитина и Матвеева. Последний был учителем таких живописцев, как Вишняков и Антропов, наследие которых в свою очередь перекинуло своеобразный «мост» к творчеству знаменитых мастеров второй половины столетия.

Портреты середины XVIII века по письму архаичнее, чем произведения петровских пенсионеров Никитина или Матвеева. Художники середины века не учились за границей, они учились дома, и учились по старинке, сохраняя традиции старой русской живописи. Отсюда удивительные контрасты иногда не только в творчестве одного художника, но и в одном произведении. Но отсюда и удивительное, неповторимое обаяние их портретописи.

Все это в полной мере может быть отнесено к творчеству И.Я. Вишнякова (1699–1761). После смерти Матвеева он занял пост главы Живописной команды Канцелярии от

строений и сам принимал непосредственное участие в монументально-декоративных работах на всех объектах Петербурга и его окрестностей. Но кроме того, Вишняков занимался портретом.

Издавна с именем Вишнякова связывались портреты детей начальника Канцелярии от строений Фермера – Сарры Элеоноры и Вильгельма Георга Фермор (оба – ГРМ), из них первый исполнен в 1749 г., а второй написан вернее всего между 1758 и 1761 годами. Лабораторное исследование показало, что портрет мальчика сначала был задуман как парный портрету сестры: также на пейзажном фоне и в партикулярном платье, – но был переписан, вероятно, из-за получения Фермером сержантского чина. В 60-х годах XX столетия были реставрированы два подписных произведения Вишнякова – парные портреты четы Тишининых, датированные 1755 годом (Историко-художественный музей г. Рыбинска). Специальное исследование творчества этого художника в последние годы позволило атрибутировать еще несколько портретов как принадлежащих его кисти (портрет мальчика Василия Дарагана, 1745, Черниговский исторический музей; портрет правительницы Анны Леопольдовны, 1742–1746, ГРМ; портреты М.С. Бегичева, 1757, музей В.А. Тропинина; парные портреты М. и С. Яковлевых, ок. 1756, ГЭ).



Портрет Сарры Элеоноры Фермор (ок. 1750, ГРМ)

Особенности вишняковской кисти видны во всех этих произведениях, одно из самых интересных – **портрет Сарры Фермор**. Это типичное для того времени парадное изображение. Девочка представлена в рост, на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, овеянной высокой художественностью и большой душевной теплотой. В портрете соединены, что типично для Вишнякова, как будто бы резко контрастные черты: в нем ощущается еще живая русская средневековая традиция – и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Фигура и поза условны, задник трактован плоско – это открыто декоративный пейзаж, – но лицо вылеплено объемно. Изысканное письмо серо-зелено-голубого платья поражает богатством многослойной живописи и имеет традицию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится на плоскость, как в древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета – и это самое удивительное – живет напряженной жизнью

серьезное, грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом.

Никитин Иван Никитич

Иван Никитич Никитин (ок. 1690, Москва — не ранее 1742) — русский живописец-портретист, основатель русской портретной школы XVIII века. Учился в Москве, по всей видимости, при Оружейной Палате, возможно, под руководством голландца Шхонебека в гравировальной мастерской.

В 1711 году Иван Никитич Никитин был переведен в Петербург, учился у Иоганна Таннауэра, немецкого художника, который одним из первых принял приглашение Петра Первого переехать в Петербург, учить перспективной живописи русских художников. Быстро завоевывает авторитет при дворе.

В 1716—1720 на государственную пенсию, вместе со своим братом Романом послан (в числе двадцати человек) учиться в Италии, в Венеции и Флоренции. Он обучался у таких мастеров, как Томмазо Реди и И. Г. Дангауера. После возвращения становится придворным художником — Никитину принадлежит портрет умирающего Петра Первого.

В 1732 году И. Н. Никитин вместе с братом Романом, также художником, был арестован по делу о распространении пасквилей на архиепископа Феофана Прокоповича. После пяти лет предварительного заключения в Петропавловской крепости был бит плетьюми и сослан в Тобольск пожизненно.

В 1741 году, после смерти Анны Иоанновны, Иван Никитич Никитин получил разрешение вернуться в Москву. Выехал в 1742 году и скончался по дороге.

Никитин является одним из первых (часто называется первым) русских художников, отошедших от традиционного иконописного стиля русской живописи и начавших писать картины с перспективой, так, как в это время писали в Европе. Тем самым он является основателем традиции русской живописи, продолжающейся до настоящего времени. Все произведения, где авторство Никитина несомненно, являются портретами.



*Царевна Прасковья
Ивановна, 1714,
Государственный Русский
музей*

Сын московского священника, племянник духовника Петра, он рано сформировался как художник и исполнял портреты царской семьи еще до поездки за границу (подписной и датированный 1714 годом портрет племянницы Петра Прасковьи Иоанновны, ГРМ; портрет любимой сестры Петра Натальи Алексеевны, 1716, ГТГ).

В портрете Прасковьи Иоанновны еще много от старорусской живописи: нет анатомической правильности, светотеневая моделировка формы осуществлена приемом высветления от темного к светлому, поза статична. Цветовые рефлекс отсутствуют. Свет ровный, рассеянный. И даже ломкие складки одежды в чем-то напоминают древнерусские пробела. Но при всем этом в лице Прасковьи Иоанновны читается свой внутренний мир, определенный характер, чувство собственного достоинства. Это лицо с большими, выразительными, печально глядящими на зрителя глазами (вспомним известное выражение «глаза – зеркало души») – центр композиции. Ни тени кокетства, ничего показного нет в этом лице, а есть погруженность в себя, что выражается в ощущении покоя, статики, тишины. Как сказал поэт, «прекрасное должно быть величаво».

Написанный после возвращения из-за границы портрет канцлера Головкина (ГТГ) насыщен предельно

напряженной внутренней жизнью, душевной серьезностью, сосредоточенностью, почти меланхолией, как и «доитальянские» портреты. Он близок им и общим композиционным решением, постановкой фигуры в пространстве, красочной гаммой. Фон всегда носит несколько плоскостной, «иконный» характер, из которого «выступает» фигура. Все внимание мастера сосредоточено на лице, определяющем характеристику умного, волевого дипломата, которому известны все тонкости государственной политики.

Пенсионерство, возможно, помогает художнику освободиться от скованности, некоторых черт старой русской живописи, но не изменяет его общего художественного мировоззрения, его понимания задач искусства, обогащая его при этом знанием всех



*Никитин И. Портрет
канцлера Головкина, 1720-е*

тонкостей европейской техники.

годы, ГТГ



*Портрет Петра I на
смертном одре, 1725 г.,
Государственный Эрмитаж.*

Настроением глубокой, самой искренней личной скорби, печали и величавой торжественности наполнено изображение Петра на смертном одре (1725, ГРМ). Портрет написан как будто бы за один сеанс, как этюд, а la prima, на красном грунте, просвечивающем сквозь жидкие легкие виртуозные мазки.

Смерть императора положила начало последнему трагическому этапу жизни Никитина. Он переезжает в Москву, и здесь в 1732 г. его вместе с братьями арестовывают по обвинению в хранении писем, чернящих вице-президента Святейшего Синода, ученого иерарха церкви Феофана Прокоповича. Приговор был суров: Ивана Никитина содержали в Петропавловской крепости в одиночной камере пять лет, затем били кнутом и в 1737 г. «в железзах» прогнали этапом на вечную каторгу в Тобольск, где он пробыл до 1742 г. Здесь пришло к нему помилование, но до Москвы он не доехал, вероятнее всего умер в дороге. Его брат Роман, учившийся вместе с ним в Италии и разделивший ту же трагическую судьбу, продолжал после ссылки работать в Москве.