

Э. В. КУЗНЕЦОВА

БЕСЕДЫ
О РУССКОМ ИСКУССТВЕ
XVIII. НАЧАЛА XIX ВЕКА

Э. В. КУЗНЕЦОВА

**БЕСЕДЫ
О РУССКОМ
ИСКУССТВЕ**

XVIII НАЧАЛА XIX

ВЕКА

ПОСОБИЕ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРОСВЕЩЕНИЕ»
Москва 1972**

Э. В. Кузнецова

К 89 Беседы о русском искусстве XVIII — начала XIX века.
Пособие для учителей. М., «Просвещение», 1972.

182 с. с илл.

Пособие построено в форме бесед, которые учитель может непосредственно использовать на уроке. Книга содержит богатый фактический материал, написана живо и интересно, ярким литературным языком. Материал истории искусства излагается на широком фоне общественной жизни, в связи с борьбой передовых сил русского общества против угнетения и отсталости.

7С1(07)

8-1-2
127-72

СОДЕРЖАНИЕ

XVIII ВЕК

Русское искусство XVIII века	6
Портреты И. М. Никитина	11
Скульптор К. В. Растрелли	15
Мозаики М. В. Ломоносова	18
«Медный всадник»	20
М. И. Козловский	25
А. П. Антропов	30
Крепостной художник Аргунов	33
Ф. С. Рокотов	35
Портреты Д. Г. Левицкого	40
Мастер скульптурного портрета Ф. И. Шубин	51
Портреты В. Л. Боровиковского	56
Основоположник русской исторической живописи А. П. Лосенко	61
Исторические картины Г. Н. Угрюмова	68
Скульптор Ф. Г. Гордеев	72
Бытовой жанр в русской живописи XVIII века И. Фирсов, М. Шибанов, И. Ерменев	73
Пейзажная живопись XVIII века. С. Ф. Щедрин, М. М. Иванов, Ф. Я. Алексеев	78
Русская гравюра XVIII — начала XIX века	81

XIX ВЕК

Русское искусство первой половины XIX века	86
К. П. Брюллов	92
Портреты О. А. Кипренского	103
Пейзажи С. Ф. Щедрина	110
Скульптор И. П. Мартос	115
Скульптура здания Адмиралтейства в Ленинграде	119
Мастера монументальной скульптуры В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов	123
Ф. П. Толстой	128
А. А. Иванов	139
Художник крестьянской темы А. Г. Венецианов	149
Школа А. Г. Венецианова	155
Крепостной художник В. А. Тропинин	158
А. А. Агин — иллюстратор «Мертвых душ»	163
П. А. Федотов	167
Примечания	181
Приложение — альбом иллюстраций	

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Эти «Беседы» продолжают собой ряд книг по русскому искусству, выпущенных издательством в помощь учителю средней школы. Ранее вышли «Беседы о русских художниках. Вторая половина XIX века» авторов Э. Голубевой, А. Крестинского, Э. Кузнецовой и «Беседы о советских художниках» авторов В. Гапеевой и Э. Кузнецовой.

Пособие состоит из отдельных статей, посвященных творчеству выдающихся мастеров XVIII — начала XIX века. Учитель может использовать этот материал на специальных уроках-беседах по изобразительному искусству, на кружковых занятиях, может привлекать его дополнительно на уроках литературы.

Разумеется, предлагаемые статьи — это только основа для рассказа учителя. Готовясь к беседе, он может расширять или, наоборот, сокращать собранный автором материал, исходя из подготовки класса, целей и задач беседы, возрастных особенностей аудитории. Не следует забывать и о том, что статьи написаны для учителя и рассчитаны на его восприятие, так что в беседе стиль и метод изложения, естественно, должны быть соответствующим образом трансформированы в сторону большей живости, увлекательности и доступности.

Эта книга не является полным курсом истории русского искусства. Тем, кто желает получить систематические знания в этой области, можно рекомендовать обратиться к многотомной «Истории русского искусства», выпущенной издательством АН СССР («Наука») в 1954—1969 гг.

XVIII BER

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

XVIII век — это время социальных потрясений и реформ, время расцвета общественной и философской мысли, роста народного самосознания. Рождалась новая светская культура, более раскованной становилась человеческая мысль, стремившаяся осмыслить происходящее. «О незабвенно столетие, радостным смертным держась истину, вольность и свет», — писал А. Н. Радищев.

Продолжая традиции древнерусской художественной культуры, новое столетие решительнее противопоставляло церковным догмам и предрассудкам человеческий разум, силу знания, основанного на опыте. Реформы Петра, коснувшиеся всех сторон общественной, экономической и культурной жизни страны, привели к преобразованию государства. Вместе с выходом к морю, блестящими военными победами и созданием новой столицы на Балтийском побережье они поставили Россию в ряд с передовыми державами Европы.

Но этот подъем сочетался с усилением крепостного гнета в стране, жестокой кабалы для крестьян. Императорским гневом, жестокой казнью, огнем и мечом грозили непокорным крестьянам. Нерушимо сохранять помещиков при всех их имениях и владениях, а крестьян содержать в должном повиновении — таково было намерение правящих кругов России. Не случайно именно на этот период приходится огромное количество народных волнений, которые в начале 70-х годов переросли в грозную крестьянскую войну (1773—1775) под руководством Емельяна Пугачева. Пугачевское восстание, антифеодальные комедии Фонвизина, гневный протест А. Н. Радищева против самодержавия — вот другая сторона этого подъема. XVIII век — время усиления демократических элементов в русской художественной культуре.

Огромная созидательная работа, осуществлявшаяся Россией в этом столетии, затронула, изменила и наполнила новым содержанием все области экономической, политической и культурной жизни. XVIII век — время больших научных достижений, активного развития художественного творчества.

Наряду с корифеями русской науки и литературы М. В. Ломоносовым, Д. И. Фонвизиным, А. Н. Радищевым, Г. Р. Державиным, Н. И. Новиковым в этот период создавали свои произведения такие известные художники, как Ф. И. Шубин, Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, А. П. Лосенко, М. И. Козловский, И. П. Мартос и другие. Во всех областях искусства — живописи, скульптуре, графике, архитектуре — проявлялись черты самобытности и национального своеобразия. С самого начала XVIII века в России создались благоприятные условия для расцвета изобразительного искусства. Петру I принадлежит идея организации Академии художеств. При нем в 1724 году была основана Академия наук. Еще раньше в Петербурге начала работать рисовальная школа при типографии, а затем школа при так называемой канцелярии от строений. Значение этих школ в подготовке кадров молодых художников было чрезвычайно велико.

Крупные перемены в жизни России на грани XVII — XVIII веков вызвали значительные изменения и в развитии архитектуры. Новые задачи встали перед русскими зодчими. В первой половине XVIII столетия были заложены основы гражданской монументальной архитектуры, почти неведомой в прошлом. Здания военного арсенала, городской ратуши в Москве, Публичного музея, Гостиного двора, Адмиралтейской верфи в Петербурге знаменовали начало расцвета русского гражданского строительства. С невиданной быстротой строится новая столица, любимое детище Петра I — Петербург. Неповторимо прекрасный облик этого города с его гранитными набережными и мостами, правительственными зданиями и величественными дворцами сформировался также почти целиком в XVIII веке. Приглашаются иностранные зодчие, опытные строители, такие, как Жан Батист Александр Леблон, автор первого проекта планировки города, Доменико Трезини, с именем которого в Петербурге связывается сооружение Петропавловского собора (1712—1733), Петровских ворот (1717—1718) и здания Двенадцати коллегий (1722—1742), архитекторы Фонтана и Шедель (дворцы А. Д. Меншикова в Петербурге и в Ораниенбауме), Матарнова, исполнивший проект здания Кунсткамеры в Петербурге, и многие другие.

Сложившийся в русском искусстве первой половины XVIII века новый стиль барокко, тяготевший к созданию героизированных образов, к прославлению могущества российской империи, наиболее ярко проявился в середине XVIII века в архитектурных сооружениях одного из величайших зодчих — Варфоломея Варфоломеевича Растрелли. Его творческому гению принадлежат проекты величественных дворцовых ансамблей в Петербурге (Зимний дворец, 1754—1762; Строгановский дворец, 1752—1754) и в Петергофе (1746—1775), в Царском Селе (Екатерининский дворец, 1747—1757). Грандиозные масштабы зданий, необычайное богатство и пышность декоративного убранства, двух- и трехцветная раскрас-

ка фасадов с применением золота — все это поражало воображение зрителей, вызывая их искреннее восхищение.

Торжественный, праздничный характер архитектуры В. Растрелли наложил отпечаток на все искусство середины XVIII века. В Петербурге и Москве в эти же годы трудилась замечательная плеяда русских зодчих — С. И. Чевакинский, А. В. Квасов, Д. В. Ухтомский, А. П. Евлашев, крепостной архитектор Ф. С. Аргунов и многие другие.

Во второй половине XVIII века в русском искусстве преобладающее значение получил классицизм — стиль, зародившийся в Западной Европе еще в XVII веке. Призванный выразить высокие гражданские идеалы, отвечавший передовым устремлениям прогрессивной части русского общества, классицизм черпал свои сюжеты и художественные формы в искусстве древней Греции и Рима. Памятники античности стали постоянными образцами для изучения и подражания. Влияние классицизма с его пафосом гражданственности было чрезвычайно плодотворным для развития монументальной и станковой скульптуры (М. И. Козловский, Э. М. Фальконе, И. П. Мартос), исторической живописи (А. Лосенко, Г. Угрюмов). Но наиболее ярко проявился он в архитектуре, в творчестве таких гигантов русского зодчества, как В. М. Баженов, создатель проекта Кремлевского дворца в Москве (1767—1773), дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой (1775—1778), «Пашкова дома» в Москве (1784—1786) (ныне здания Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина), М. Ф. Казаков, автор проектов Петровского дворца (1755), «Присутственных мест» в Московском Кремле (1776), Московского университета (1786—1793) и еще ряда построек в Москве, В. Е. Старов, создавший такие крупнейшие постройки, как Таврический дворец в Петербурге (1783—1789), дворец в Пелле под Петербургом (1785—1789), архитектор Д. Кваренги, автор здания Академии наук, Ассигнационного банка в Петербурге и других построек.

Усилиями этих и других зодчих в XVIII веке многие русские города застроились гражданскими зданиями классицистической архитектуры. Широкое творческое обращение к классическому архитектурному наследию позволило русским мастерам разработать новые приемы внутреннего и внешнего оформления зданий.

В эту эпоху утверждаются и получают развитие декоративная скульптура, рельеф, а также круглая пластика. С именем Карло Бартоломео Растрелли (1670—1744) связано в России появление первых скульптурных портретов и монументальных памятников. Конная статуя Петра I в Петербурге, статуя Анны Иоанновны с арапчонком и другие его произведения, отличающиеся высоким профессиональным мастерством, полнотой, остротой и меткостью характеристик, по праву вошли в золотой фонд отечественной скульптуры.

Большого совершенства достигает уже в начале XVIII века русская гравюра, вначале служившая чисто утилитарным целям и достигшая больших успехов в батальном жанре и городском пейзаже (А. Зубов, А. Ростовцев).

Наиболее разительные изменения происходят в живописи. На смену религиозному искусству древней Руси приходит новое, светское искусство. Утверждение ценности человеческой личности, ее заслуг перед государством приводит к развитию портретного жанра. XVIII столетие выдвинуло плеяду блестящих мастеров портрета, создавших обширную галерею образов своих современников. Энергичные, деятельные, суровые люди петровского времени оживали на портретах такого крупного мастера начала XVIII века, как И. М. Никитин. Отсутствием идеализации, смелостью и правдивостью характеристик отличались портреты А. П. Антропова и И. П. Аргунова.

Подъем отечественного искусства в петровское время сменился некоторым застоєм в эпоху правления Анны Иоанновны — время «бироновщины» и засилья иностранцев. Середина XVIII века — время нового высокого подъема национального самосознания, расцвета научной мысли. В 1755 году был учрежден Московский университет, в Петербурге создан первый в России «Русский для представления трагедий и комедий театр» (на основе ярославской труппы Ф. Г. Волкова), директором которого был А. С. Сумароков. Именно в эти годы развернулась многогранная деятельность великого русского ученого М. В. Ломоносова, который, по выражению А. С. Пушкина, «обнял все отрасли просвещения». «Жажда науки, — писал он, — была сильнейшею страстию сей души, исполненной страстей. Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник»¹.

Русская передовая общественная мысль второй половины XVIII века выразилась в сочинениях русских просветителей — И. Новикова, А. Радищева и других. Этому способствовали сочинения французских философов — Вольтера, Руссо, Дидро, с которыми многие деятели русского общества уже были знакомы. Сама Екатерина II в начале своего царствования, стараясь прослыть «просвещенной монархиней», вела переписку с Вольтером и Дидро. Этот ее «либерализм» был, конечно, поверхностным и показным.

В 1757 году в Петербурге была создана Академия художеств. Она не только давала своим воспитанникам высокую профессиональную подготовку, но и была подлинным центром художественной жизни страны. В течение многих десятилетий Академия оставалась единственным в стране художественным учебным заведением. Многие из воспитанников Академии стали гордостью национальной культуры. Хотя в Академии господствовало увлечение античностью и сюжеты для своих произведений художники должны были черпать из далекого исторического прошлого, из античной

мифологии, библейских и евангельских легенд, передовые идеи времени проникали и в академические стены. Художники обращались к темам национальной истории, пытались раскрывать патристическое содержание исторических событий. Исторический жанр считался одним из самых важных и значительных в Академии. В истории искали аналогии с современностью. Подвиги предков воодушевляли людей, давали пример для подражания.

Первым крупным русским историческим живописцем, основоположником у нас этого жанра был А. П. Лосенко, воспитанник Академии, проживший очень короткую жизнь, но сумевший сделать очень много для развития русского искусства. Глубина и неустанность творческих поисков, пафос гражданственности, характерный для его произведений, высокое профессиональное мастерство, участие в воспитании и обучении молодых художников определили ему видное место в русской живописи. Интерес к русской истории, к бессмертным образам Александра Невского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского характерен и для творчества другого исторического живописца конца XVIII века — Г. И. Угрюмова.

Блистательного расцвета в этот период достигла портретная живопись. Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий — имена этих выдающихся портретистов давно вошли в историю русского искусства.

Поэтические, одухотворенные, несколько загадочные, но всегда чарующие прекрасные — таковы женские образы в портретах Ф. С. Рокотова. Мягкая, женственная В. Н. Суровцева, самоуверенная, насмешливая и вместе с тем печальная В. Г. Новосильцева, изящная, кокетливая Г. В. Санти...

В творчестве Д. Г. Левицкого нас поражает широкое и многогранное понимание человеческой личности, стремление к конкретной и объективной характеристике ее. Среди портретов Левицкого — и парадные, торжественные, и интимные, камерные. Герои Левицкого в отличие от лирически задумчивых персонажей Рокотова полны энергии, готовы к действию. Искренностью, жизненной непосредственностью передачи характера молодости отличается знаменитая сюита из семи портретов «Смолянки». Это — высшее достижение живописи XVIII века. Разностороннее и глубокое раскрытие человеческого образа встречаем мы в портретах Д. Дидро, отца художника, Урсулы Мнишек и Анны Давиа, М. А. Львовой и других.

Завершает портретное искусство XVIII века творчество В. Л. Боровиковского. Поэтическое восприятие человека, интерес к душевным переживаниям свойственны этому мастеру.

Рассказ о живописи XVIII века был бы неполным, если бы мы не упомянули художников бытового жанра. Это М. Шибатов, создавший произведения на темы крестьянской жизни, проникнутые глубоким уважением к людям труда («Крестьянский обед», «Празднество свадебного договора»), И. Фирсов, автор картины

«Юный живописец», и И. Ерменев, создатель целой серии поразительных по остроте и правдивости акварелей, запечатлевших обездоленных, нищих крестьян. Глубокая реалистичность в изображении быта простых крестьян-тружеников в работах этих художников свидетельствовала о парастании демократических элементов в русской художественной культуре.

Наряду с живописью бурно развивалось и искусство скульптуры. Воздвигались монументальные памятники. Получила распространение мемориальная скульптура (надгробия), продолжали создаваться скульптурные портреты. В это время в России работал такой выдающийся ваятель, как Ф. И. Шубин, автор непревзойденных по психологической глубине портретов своих современников.

Э. М. Фальконе создал прославленный памятник Петру I, знаменитого «Медного всадника», национальную гордость. С именем М. И. Козловского связан памятник А. В. Суворову в Ленинграде, статуя «Самсон» в Петергофе и целый ряд других скульптур.

Разнообразным и многогранным было искусство в XVIII веке. Несмотря на тяжкий гнет крепостнического режима, несмотря на зависимость художников от богатых заказчиков, чувство правды никогда не изменяло лучшим русским мастерам. Верность гуманистическим идеалам, любовь и уважение к человеку, который стал полноправным героем искусства, внимание к его внутреннему миру и понимание его гражданской и нравственной ценности в обществе определили характер русского изобразительного искусства XVIII столетия.

ПОРТРЕТЫ И. М. НИКИТИНА

Родоначальником реалистического портрета в России был Иван Максимович Никитин (ок. 1688—1741 гг.), в творчестве которого наиболее ярко воплотились прогрессивные стремления петровского времени.

Сын священника Иван Никитин начал свой жизненный путь певчим, сначала в патриаршем, а затем в царском хоре. Наряду со способностями к пению, у Никитина рано обнаружилось влечение к рисованию: он копирует старинные гравюры, делает с натуры портретные зарисовки. Талант Никитина привлек внимание знатных вельмож, и мальчика определили учеником в типографскую школу при Оружейной палате. А когда в 1711 году в Петербург из-за границы приехал художник Танауэр, Никитин стал брать у него уроки. Первые живописные портреты, выполненные им, позволяют говорить о большом даровании молодого мастера. Так, в 1714—1715 годах Никитиным были написаны портреты племянницы Петра I «защатной принцессы» Прасковьи Ивановны (ГРМ), сестры Петра I Натальи Алексеевны (ГРМ) и его дочери

Анны Петровны (ГТГ). Перечисление изображаемых лиц свидетельствует о том, что Никитин был близок к императорскому двору и пользовался покровительством царя.

По характеру композиционного решения портреты мало чем отличаются друг от друга. Изображение человека занимает почти весь холст, и только над головой остается немного свободного места. Плоскостно трактованы и сами фигуры. Никитин еще не овладел умением правильно воспроизводить объемы человеческого тела. Более тошко и выразительно пишет он лица своих героинь. Художник обладал драгоценным для портретиста даром разгадывать людские характеры. Надменность, суровость гордой и заносчивой Наталии Алексеевны, изящество и мягкость Анны Петровны, скромность и привлекательность Прасковьи Ивановны раскрываются в их портретах. И хотя в этих работах еще немало чисто живописных погрешностей, они свидетельствуют о большом интересе художника к человеку, к передаче особенностей модели.

В 1714 году Иван Никитин вместе с другими подающими надежды молодыми людьми удостоился заграничной поездки. Он был отправлен в Италию для продолжения образования. Тогда же Петр I писал Екатерине, находившейся в Данциге: «Екатеринушка, друг мой, здравствуй! Попались мне навстречу Беклемишев и живописец Иван. И как оне придут к вам, тогда попроси короля, чтобы велел свою персону ему описать (имеется в виду Фридрих-Август, король польский, курфюрст Саксонский. — Э. К.), также и прочих... особливо свата, дабы знали, что есть и из нашова народа добрые мастера»².

Был ли написан портрет короля — неизвестно, а вот «свата» Никитин действительно написал в Данциге. Это канцлер Гавриил Иванович Головкин (1716, ГТГ), который был сватом на свадьбе племянницы Петра, Екатерины. Только два года отделяют портрет Головкина от женских портретов, о которых говорилось выше, а кажется, что прошло много лет. Так смело, свободно, энергично стал писать Никитин. Выросло живописное мастерство, острее и тоньше стала характеристика человека.

Главное, на что прежде всего обращает внимание зритель в портрете, — это лицо. Сухощавое, узкое, с высоким покатым лбом, оно обрамлено пышными локонами парика. Из-под нахмуренных бровей внимательно и серьезно смотрят умные глаза. Легкая усмешка играет на тонких губах. Прямая осанка Головкина, жесткие, словно негнувшиеся складки форменного мундира, туго накрахмаленный шейный платок, блеск орденов и золотого креста усиливают впечатление значительности образа. Перед нами человек сильной воли, твердого характера, порой жестокий и беспощадный. По свидетельству историков, Г. И. Головкин, государственный канцлер и сенатор, тонкий и расчетливый дипломат, сумел в течение многих лет, при смене трех царствований, продержаться у власти. А это уже само по себе характеризует человека.

Портрет Головкина свидетельствовал, что Никитин вступил в пору творческой зрелости. Пробыв четыре года в Венеции и Флоренции, постигнув секреты живописной техники, художник в 1720 году вернулся в Россию. Он оправдал надежды Петра I, снискав своими работами европейское признание. Поэтому в Петербурге он сразу вошел в великую милость при дворе, став «самым известным персонных дел мастером». Петр I рекомендовал всем своим придворным заказывать художнику портреты. Работы у Никитина было много. Каждый хотел писать свою «персону» у столь модного и любимого царем художника. Сохранилось довольно большое количество произведений, приписываемых Никитину, точная атрибуция которых не всегда представляется возможной. Бесспорно принадлежат художнику и подписаны им лишь две вещи: портрет С. Г. Строганова (1726, ГРМ) и «Родословное дерево русских царей» (1731, ГРМ). Остальные же приписываются ему на основании старинных свидетельств и указаний в литературе. Поэтому не исключена возможность, что авторство некоторых из них еще не раз будет пересматриваться и изменяться*.

Портрет молодого С. Г. Строганова — одна из наиболее красивых работ художника. Юноша изображен со склоненной набок головой, с легкой улыбкой на мягких пухлых губах. С плеч широкими складками спадает темно-розовая бархатная мантия, оттеняемая коричневым шелком подкладки и черными латами. Никитин создает образ изнеженного светского юноши, легкомысленного и внутренне пустого. Отсюда и жеманная кокетливая поза, и бездумно-мечтательный взгляд темных глаз, и небрежно брошенная драпировка. Изысканно и тонко колористическое решение портрета. Мерцает серебряная отделка лат, переливается множеством оттенков розовый цвет бархатной мантии; мягко написан темный фон.

В эти же годы Никитину дважды пришлось писать с натуры и самого Петра I.

В 1721 году «на Котлине острове пред литургиею, писал его величества персону живописец Никитин». Об этом событии сохранилась даже запись в походном журнале Петра I. Портрет Петра I (ГРМ) резко выделяется из всех работ Никитина. Никогда еще художник не достигал такой психологической остроты характеристики, такой лаконичности и выразительности решения. Образ Петра предстает перед нами во всем своем богатстве и сложности. Ничего внешнего, эффектного. Никаких атрибутов царской власти — ни царской мантии, ни жезла, ни короны. На темном фоне изображена освещенная голова Петра. Плотны сжаты губы, нахмурены брови. Ясно и твердо смотрят глаза. В этом человеке ощущается решимость, энергия, сильная воля. Чувствуется, что перед

* В 1956 году вышла книга Н. Молевой и Э. Белютина «Живописных дел мастера» (М., «Искусство»). Авторы в ней доказывают, что некоторые портреты, считавшиеся работой Никитина, принадлежат кисти другого мастера.

нами выдающийся исторический деятель, подлинный правитель огромного государства.

Светотеневая характеристика становится основной в решении образа. Светом художник выделяет голову Петра и узкую полоску шейного платка, который помогает оттенить смуглую кожу лица. Все остальное погружено в темноту — черный камзол, черный парик, почти черный фон. Но как красиво и разнообразно написан художником черный цвет, какое неисчислимое богатство оттенков сумел Никитин обнаружить в нем!

Портрет Петра — одна из наиболее значительных и содержательных работ Никитина. Вторично он писал Петра I уже лежащим на смертном одре в 1725 году (ГРМ). Легко представить волнение, с которым художник создавал последний портрет императора, своего покровителя. Времени было дано мало, нужно было спешить. Никитин писал в широкой манере, не заглаживая поверхности красочного слоя. Он использовал те возможности, которые ему давал заранее подготовленный холст с нанесенным на нем красно-коричневым подмалевком. Цвет подмалевка то и дело просвечивает в портрете, свидетельствуя о быстроте его исполнения.

Художник избирает несколько необычную композицию. Мы словно подошли к гробу и смотрим сверху в лицо усопшему. Петр I кажется уснувшим. Он лежит на пуховых подушках. Горностаевая мантия прикрывает сложенные на груди руки, расстегнут ворот рубахи. Лишь восковая белизна лица да красноватые блики горящих свечей на щеках и подушке свидетельствуют, что перед нами мертвый человек. Но даже смерть не могла стереть с черт Петра власти и силы. Все свое уважение к Петру, преклонение перед его неиссякаемой энергией и талантом Никитин словно передал в красочных мазках картины.

Одно из лучших достижений последующих лет — портрет Напольного гетмана (1730-е годы, ГРМ). Вот где в полную силу зазвучал талант Никитина, с наибольшей яркостью проявилось его мастерство! Сурово, напряженно из-под нахмуренных бровей смотрит на зрителя уже немолодой мужчина. Крепко сжаты губы под нависшими усами. Небрежно откинута со лба седые волосы. Загорелое обветренное лицо ясно выступает на более темном фоне. Глядя на этого человека, не остается сомнения, что перед нами решительный и мужественный, смелый и энергичный воин. До сих пор еще точно неизвестно, кто изображен на этом портрете. Но кем бы ни был Напольный гетман, важно, что его портрет доносит до нас образ человека Петровской эпохи, времени великих потрясений и преобразований. Портрет лишен какой бы ни было парадности. На гетмане простой военный мундир с золотыми поаументами и розовыми бархатными отворотами. Широко расстегнут ворот кафтана. Фигура человека в этом портрете, в отличие от предыдущих, залита яркими потоками света. Даже фон за его спиной освещен. Никитин пишет портрет совсем в иной манере — разма-

пистой, даже несколько грубоватой. Живописное мастерство, которым теперь так блестяще владеет Никитин, он умеет подчинить задаче образной характеристики человека.

Портреты составляют наиболее ценную часть художественного наследия Никитина, однако ими не ограничивается его деятельность. В 1727 году для Летнего сада он написал картину «Полтавская баталия». Приписывается художнику и картина «Куликовская битва» (ГРМ). В 1725 году И. Никитин вместе с живописцами Каравакком, Адольским и другими писал иконостас в церкви «Зимнего дома», а в 1728 году для Петропавловского собора он написал две картины и двенадцать образов апостолов.

Последние годы жизни Никитина были печальны. После смерти Петра I Никитин вместе с братом оказались замешанными в движении старорусской оппозиции против правительства Анны Иоанновны. Братья были арестованы, подвергнуты пыткам и сосланы в Сибирь. После смерти Анны Иоанновны дело братьев было пересмотрено, и им разрешили вернуться на родину. Но добраться до дому Никитину уже было не суждено. По дороге в Петербург он скончался.

Творчество Никитина знаменует собой начало нового этапа в русской живописи. С его именем связываются первые реалистические портреты. Никитин выступает в своем творчестве как вдохновенный певец активной творческой целеустремленной личности. Творческое наследие художника еще далеко не исчерпано — возможны еще новые открытия, новые атрибуты. Но даже и то, что имеется, свидетельствует о том, что И. Никитин своими произведениями заложил прочные основы для развития реализма в русской живописи XVIII века.

СКУЛЬПТОР К. В. РАСТРЕЛЛИ

В 1716 году из Парижа в Петербург по приглашению Петра I приезжает известный скульптор и архитектор, флорентиец по происхождению, Карло Бартоломео Растрелли (1670—1744). Он подписывает договор, по которому обязуется вместе со своим сыном и учеником «работать в службе царского величества 3 года во всех художествах и ремеслах, которые он сам умеет, то есть:

- 1) Для планов и строения всяких созидааний для садов и фонтанов и бросовых вод или тех, которые вверх прыскают.
- 2) В кумирodelии всяких фигур и украшений в мраморе, порфире и твердых камней.
- 3) Для лития и выливания всяких фигур такой величины, как пожелают...
- 4) Для лития и делания многих вещей из стали.
- 5) Для составления всяких притворных мраморов разных цветов.
- 6) В рези штемцелей для медалей и монет.
- 7) Для делания портретов из воску и в гипсе, которые подобны живым людям.

8) Для тесания фигур и кумиров в мраморе и камне, которые подобны живым людям. 9) Для делания декораций или прикрас и машин к театрам оперских и комедиантских. 10) Обязуется взять в свою службу тех людей русского народа, которых его царское величество изволит ему дать ради научения и обучения тех художеств и ремесел, которые он сам знает»³.

В этом договоре на первый план были выдвинуты работы, удовлетворявшие, прежде всего, практическим потребностям молодого российского государства. Нужны были украшения для зданий строящегося Петербурга, статуи и портреты, «подобные живым людям», штемпеля для «монет и медалей». Словом, для скульптора, приехавшего в Петербург, открывались непочатые возможности для применения таланта и умения. И действительно, Растрелли с головой окунулся в работу. Он участвовал в планировке Васильевского острова, в сооружении дворца в Стрельне, исполнил «маскароны» — львиные маски для Петергофского Большого каскада, рисовал фронтисписы для новых изданий, преподавал в рисовальном отделении Академии наук. Но с особенным увлечением Растрелли работал над созданием скульптурных портретов. В них выявилось его истинное призвание.

В 1723 году Растрелли исполнил бронзовый бюст императора Петра I (ГРМ). Необычна композиция бюста — по пояс. Энергичный поворот головы, живое, подвижное лицо с горящим взором, динамичные, изломанные складки горностаевой мантии помогают созданию образа сильного, властного человека. Изображенные на рельефах лат сцены сражений не случайны, они раскрывают мужество и героизм великого преобразователя России. Исполняя парадный портрет, Растрелли стремится сохранить облик живого, реального Петра во всей изменчивости и своеобразии его черт. Он использовал в работе над бюстом гипсовую маску, снятую с лица Петра I в 1719 году; к образу императора скульптор обращался неоднократно. Им был создан бюст Петра из дерева, из позолоченного свинца, вылеплена восковая фигура. Растрелли работал над моделью большой триумфальной колонны со статуей Петра I и барельефами, изображающими его деяния. К сожалению, эта колонна не была сооружена ни при Петре I, ни при его преемниках. Даже бронзовая модель ее не была завершена. Для этой колонны Растрелли выполнил несколько круглых барельефов, в которых запечатлены различные исторические события, начиная от основания Петербурга и кончая крупнейшими баталиями, которые совершались в петровское время.

В 1720 году по заказу Петра скульптор начал работать над первым уличным монументом — конной статуей императора. Эта статуя должна была представлять собой сложную группу: «...портрет на лошади и под лошадью Зависть, при том статуев, являющих иметь добродетелей; на одном краю (постамент.— Э. К.) книзу статуя..., на другом краю глобус с четырьмя купиды, на пьедеста-

ле четыре басерлева (барельефа — Э. К.), а вокруг цокола басерлев; покрыт маметалою». На одном из подготовительных рисунков Растрелли изобразил Петра с летящей над ним богиней Победы. Постепенно он отошел от этого замысла. В том же году скульптор изготовил модель статуи, которая лишь в 1745—1746 гг. была отлита в бронзе. Петр изображен в доспехах римского полководца и порфире, на голове — корона из лавровых листьев. Прямой, непоколебимый, он торжественно и величаво восседает на могучем и гордом коне. Слегка придерживая поводья левой рукой, император властным жестом указывает вперед. Царственно неприступная фигура Петра, полная эпического пафоса, составляет единый монолит с конем.

Образ Петра полон огромной внутренней силы и достоинства. В нем ощущаются решительность, энергия полководца, ум общественного деятеля. Стремясь к наиболее ясному выражению своей мысли — прославлению силы и могущества русской государственной власти, Растрелли использует лаконичный и выразительный язык пластических форм. Он отказывается от театральной пышности барочных памятников, от изысканной утонченности французских монументов. Он обращается к античным традициям, творчески их используя.

Большое внимание уделяет скульптор решению пространственных задач, четкости силуэта. Мощная, массивная лепка, тонкая и тщательная отделка деталей сообщают особую выразительность бронзовому монументу. Памятник был окончательно готов в 1764 году, но его тогда не установили. Екатерине II он не понравился, и она вызвала из Франции скульптора Фальконе для создания монумента Петру. Лишь Павлу I памятник пришлось по душе, и в 1800 году его поставили перед Михайловским замком. На памятнике была высечена надпись: «Прадеду правнук».

Приехав в Россию в 1716 году, Растрелли намеревался прожить здесь не более трех лет, но остался на всю жизнь — 28 лет провел он в России. Его сын Варфоломей Варфоломеевич стал прославленным русским архитектором, постройки которого в Петербурге широко известны (Зимний дворец, Смольный монастырь, Строгановский дворец и др.).

Растрелли-отец много работал в области скульптурного портрета, стремясь к точной передаче индивидуальных черт портретируемых. В парадном бюсте А. Д. Меншикова (сохранилось мраморное воспроизведение с гипса, сделанное в 1840 году скульптором Витали) Растрелли подчеркивает надменность, высокомерие сподвижника Петра, властность, энергичность его натуры. Чуть откиннутая назад голова, суровый взгляд, тяжелый массивный подбородок, изрезанный морщинами лоб дополняют характеристику «полудержавного властелина».

Одной из поздних работ Растрелли в Петербурге была группа Анны Иоанновны с арапчонком (1741, ГРМ). Скульптор предста-

вил императрицу в момент торжественной церемонии. На ней коронационный наряд: платье из тяжелой парчи и шелка украшено драгоценными камнями, вышивкой, кружевом. Горюстаевая мантия тяжелыми складками спадает с плеч. В руках у нее окипетр, маленький арапчонок подает ей державу — символ царской власти. Казалось бы, это типичный образец парадного идеализирующего портрета, столь распространенного в то время. Но подойдите к статуе поближе, взгляните в лицо Анны Иоанновны с грубыми, некрасивыми чертами, осмотрите ее тяжелую массивную фигуру, застывшую в неподвижной позе, и вы почувствуете смелость характеристики, данной Анне Иоанновне скульптором.

Растрелли создает в этом произведении не просто образ надменной и жестокой императрицы, а словно раскрывает в этой статуе всю сложность и противоречивость эпохи Анны Иоанновны, ознаменованной засильем иностранцев, жестокими расправами, грубым произволом. Портретный образ царицы поднят на высоту символа. Тяжелая мощная фигура Анны Иоанновны контрастирует с легкой подвижной фигуркой арапчонка. По сравнению с ним императрица кажется еще более громоздкой и массивной. Необычайное богатство и великолепие ее одежд еще острее подчеркивает надменность и властность императрицы, «страшной зраком».

Над статуей Анны Иоанновны скульптор работал в течение 9 лет. Он сам отливал ее из бронзы (она весит около 6,5 тонн) при помощи русских чеканщиков, сам гравировал и чеканил поверхность статуи. Высокое мастерство в обработке поверхности металла, тщательность в передаче деталей отличают это произведение Растрелли.

В последние годы Растрелли много работал и над созданием декоративной скульптуры для Стрельны, Петергофа, Летнего сада в Петербурге. Участвовал он и в «резьбистемпелей для медалей монет», что не могло не отразиться на развитии медальерного искусства в России.

Растрелли умер в 1744 году в Петербурге. Он так тесно связал свое искусство с национальной русской художественной культурой, что стал, по существу, одним из крупнейших мастеров русской скульптуры.

МОЗАИКИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Искусство мозаики — составление живописных картин из разноцветных стеклянных сплавов (смальт) известно с глубокой древности. Великолепные образцы искусства мозаики дали в XI веке русские мастера, украсившие храм Киевской Софии — один из шедевров мировой архитектуры. Затем в течение семи веков о мозаике на Руси ничего не знали: казалось, о ней совсем забыли.

В середине XVIII века появляется интерес к мозаике — искусству, над которым не властно время. Первым русским мозаичистом был гениальный М. В. Ломоносов, оставивший огромный след в каждой области знания и искусства, которой он занимался, будь то астрономия или поэзия, история или грамматика, химия или живопись.

Итальянские мозаичисты строго хранили секреты приготовления смальты. И Ломоносов, решивший увековечить в мозаике выдающиеся события века, начал как ученый с исследований и изобретений. Он проделал колоссальную работу — произвел более четырех тысяч плавов и проб.

Добавляя в стеклянную массу в разных дозах окислы и соли серебра, ртути, меди, золота, Ломоносов получил в своей лаборатории смальту самых разнообразных и удивительных тонов, от превосходного травяного цвета, похожего на настоящий изумруд или аквамарин, до бледно-пурпурового или рубинового. Таким образом, к 1750 году, научившись цепой невероятных трудов и огромного терпения производить исходный материал для мозаики, Ломоносов решил открыть в России «мозаичное дело» и подал прошение о помощи в правительстве.

Используя поддержку расположенных к нему вельмож, Ломоносов настойчиво добывается своего. Под его руководством был построен стеклянный завод вблизи Ораниенбаума, а при заводе — мозаичная мастерская. Занятия многими науками и искусствами почти не оставляли времени для любимейшей ему мозаики, и Ломоносов находит себе талантливых учеников из солдатских детей — Матвея Васильева и Ефима Мельникова.

В очень короткое время, с 1751 по 1769 год в мастерской Ломоносова было создано более сорока мозаик, среди которых и знаменитая «Полтавская баталия» — огромное панно, находящееся сейчас в здании Академии наук в Ленинграде. Среди наиболее значительных портретных работ, выполненных там же, — портреты Петра I (1753—1755, ГРМ), Елизаветы Петровны, великого князя Петра Федоровича, графа Петра Ивановича Шувалова (1758—1760, ГРМ) и другие.

Мозаичные работы Ломоносова трудно отличить от живописных, так тонко подобраны они по цвету, так великолепно использованы различные оттенки цвета.

Рассматривая сейчас в залах Русского музея мозаичный портрет Елизаветы Петровны, зрители не всегда верят, что перед ними мозаика. Холодное розовое лицо императрицы, богатство и великолепие ее царских одежд, мягкость бархатной подушки, на которой покоится держава, переливы голубой муаровой орденской ленты, прозрачность кружев на рукавах — все это передано с неподражаемым мастерством и подлинным живописным совершенством. Портрет предназначался для здания Московского университета, открытого в 1755 году.

Неувядаемо красива большая монументальная мозаика «Полтавская баталия», отличающаяся яркостью и смелостью цветовых сочетаний, высокими техническими достоинствами. В своем описании этой мозаики Ломоносов писал: «Представлен Петр Великий в немалой опасности, когда он в последний раз выехал к сражению при наклонении в бегство Карла Второго на десять (т. е. двенадцатого. — Э. К.), наперед и назад генералы и солдаты, охраняя государя, колот и стреляют неприятелей»⁶.

Ломоносов хотел представить грандиозность происходящей битвы, подчеркнуть ее значимость для судьбы родины. Эта мозаика, по мысли автора, вместе с другими должна была украсить Петропавловский собор.

Ломоносов мечтал представить в мозаике все этапы героической биографии Петра I. К сожалению, небывалому по смелости и размаху замыслу не суждено было осуществиться. Выполнены были две большие мозаики: «Взятие Азова» и «Полтавская баталия», из которых сохранилась одна последняя.

Мозаики Ломоносова — лучшее свидетельство высокого уровня, достигнутого русской наукой и техникой в XVIII веке.

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

«Медный всадник»... Пожалуй, нет в стране человека, которому не был бы известен этот замечательный памятник, украшающий одну из площадей Ленинграда. Памятник Петру I, созданный в 1760—1780 годах французским скульптором Э. М. Фальконе, настолько вошел в архитектурный облик города, что сейчас невозможно без него представить себе Ленинград. «Медный всадник» стал героем великой поэмы Пушкина. Чем же он снискал такую широкую популярность? Какова история его создания?

Автор памятника Этьен Морис Фальконе (1716—1791) родился и получил художественное образование в Париже. Скульптурные работы, выполненные им во Франции — «Милон Кротонский» (1744), «Франция, обнимающая бюст Людовика XV» (1748), «Музыка» (1752), «Пигмалион» (1763) и многочисленные Амуры, Психеи, купающиеся нимфы, — отличались высоким профессиональным мастерством, мягкостью пластического исполнения. Некоторые из них выразительностью, простотой и ясностью решения выделялись на фоне французской скульптуры 60-х годов. Но ни одна из этих работ не предвещала создания такого выдающегося произведения, каким явился знаменитый памятник Петру Великому.

Фальконе всегда мечтал о воплощении больших идей и чувств в монументальной форме.

Эстетические взгляды Фальконе отличались независимостью и смелостью суждений, свободой от предрассудков времени. Ему бы-

ли чужды манерность и вычурность придворного искусства, нарочитая эффектность барочных скульптур. В своих теоретических работах он ратует за высокую простоту и верность природе, за критическое освоение античного искусства.

«Чем менее художник применяет средств, чтобы произвести впечатление, тем более он достоин его вызвать», — писал скульптор⁶.

В 1765 году к скульптору по рекомендации философа-просветителя Д. Дидро обратился русский посол князь Голицын с предложением создать памятник Петру I. Предложение было ответственно и заманчиво. Фальконе было почти 50 лет. Хватит ли у него сил выполнить столь трудную и почетную задачу? По плечу ли ему эта работа? Эти и многие другие вопросы вставали перед скульптором. И все же желание испытать себя, свой талант и мастерство, проявить свою творческую индивидуальность оказались сильнее всех сомнений. В 1766 году Фальконе покинул Францию, оставил друзей и отправился в далекую, чужую и неизвестную ему страну. 12 лет провел Фальконе в Петербурге. И все эти годы были заполнены напряженным трудом.

Сооружение памятника Петру I рассматривалось как событие большого политического значения. Екатерина II, прославляя своего великого предшественника, думала о прославлении дворянской империи и собственной личности. Именно поэтому памятник должен был быть величественным, монументальным, превосходящим все то, что было создано ранее. Место установки скульптуры было определено заранее — это была Сенатская площадь, общественный центр столицы. Кроме того, эта площадь связана с широкими просторами Невы.

Еще до приезда Фальконе начали разрабатываться проекты будущего памятника. В этих первоначальных вариантах преобладали сложные аллегорические изображения; Петр I восседал на коне в облике римского императора. Приехав в Петербург и приступив к работе над эскизом, Фальконе начал с того, что отклонил все предлагавшиеся ему варианты. «Вы как будто думаете, милостивый государь, — писал он одному из авторов проектов барону Биляштейну, — что скульптор лишен способности мыслить и что руки его могут действовать только с помощью чужой головы, а не собственной. Так узнайте, что художник является творцом своего произведения».

Скульптор тщательно изучил жизнь Петра, составил себе ясное представление об историческом смысле и значении его деятельности. Фальконе понимал, что Петр велик не только как император-преобразователь, но и как полководец, одержавший исторические победы, создатель русского флота. Но он осознавал также и то, что нельзя одновременно представить в монументе различные стороны деятельности героя. Надо отдать предпочтение чему-то одному, более важному и существенному.

«Когда в память какого-либо правителя воздвигают монумент, и если этот правитель свершал великие дела в противоположных областях — выигрывал воинские сражения и в то же время издавал мудрые законы и основывал полезные учреждения для мирного блага народа, — то академическая речь, посвященная его памяти, может касаться обеих этих сторон его деятельности. Но для статуи, которая изображает ведь всего одно мгновение, следует выбрать или то или другое, — писал Фальконе. — При этом, если предпочтение будет отдано гражданским доблестям над доблестями воинскими, то подобное предпочтение заслуживает одобрения, если точно установлено, какой из этих двух видов славы более присущ герою, отличавшемуся в этих областях, и, прежде всего, какая из них более полезна для блага человечества»⁷.

Уже в этих словах содержалась программа творческой заявки скульптора, исходная идея будущего монумента.

«Созидатель, Преобразователь, Законодатель» — так кратко и образно раскрыл сущность своего героя Фальконе, создавая монумент. В письме к Дидро Фальконе излагал подробности своего замысла:

«Монумент мой будет прост. Там не будет ни Варварства, ни Любви народов, ни олицетворения народа... Я ограничусь только статуей этого героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям.

Мой царь не держит никакого жезла; он простирает свою благодетельную десницу над объезжаемой им страной. Он поднимается на верх скалы, служащей ему пьедесталом, это эмблема побежденных им трудностей...»⁸

Таким образом, Фальконе задумывал памятник как исторический символ. Отказываясь от внешних, условных аллегорических изображений, скульптор вовсе не исключал аллегорию в более глубоком понимании этого слова. Аллегория входит в его замысел, она становится органичным воплощением идеи художника. Это подчеркивал скульптор, говоря, что идея его монумента «целиком символична». Памятник Фальконе сочетает в себе силу ясности подлинно реалистического изображения с художественной выразительностью.

В композиционном решении монумента нет ничего случайного. Змея под копытами коня, гранитная скала, символизируя преодоленные Петром I трудности, необходимы и чисто конструктивно. Аллегория, включенная непосредственно в ткань художественного образа, приобретает огромную силу воздействия. Композиция памятника при более внимательном его рассмотрении поражает соединением, казалось бы, противоположных начал, прежде всего покоя и движения. Если конь представлен в момент иорыва, он устремлен вперед, то всадник, наоборот, олицетворяет спокойст-

вие, мощную и властную силу. Форма скалы строится также на сочетании плавного замедленного подъема к вершине и резкого обрыва вниз. Подъем и обрыв, движение и покой, мгновение и вечность — эти противоположные начала входят в существо монументального образа, наполняя его динамикой.

По мере обхода памятника со всех сторон выявляются все новые, более глубокие аспекты решения художественного образа.

«Если скульптор хорошо скомпоновал и выполнил свое произведение с одной стороны, то он сделал только одну часть своей работы, потому что его произведение имеет столько сторон, сколько точек зрения имеется в окружающем его пространстве», — писал Фальконе⁹.

В памятнике воздействует прежде всего силуэт. Линия подъема скалы плавно продолжается в линиях фигуры коня и неожиданно обрывается спереди — поднятой головой коня и согнутыми ногами. Фигура всадника органично вписывается в треугольник, в основании которого лежит линия, идущая от верхнего переднего края скалы до конца хвоста лошади. Фигура Петра оказывается в вершине треугольника, что и придает такую устойчивость и уравновешенность всему монументу. Особое значение в композиции памятника имеет жест Петра. Повелительный, властный, обращенный вперед, он играет существенную роль в образном содержании монумента. Не случайно так много эпитетов подбирает А. С. Пушкин, чтобы наиболее точно его охарактеризовать: «стоит с простертой рукой», «простерши руку в вышине», «грозя недвижною рукой» и т. д. Одевание Петра представляет собой переработку античной и русской народной одежды. На Петре длинная широкая рубаха с рукавами, плотно облегаящими руки, на грудь накинута широкая полоса ткани, ниспадающая со спины свободными складками.

Выразительности памятника немало способствует голова Петра. Увенчанная лаврами, она гордо поднята. На лице печать решительности, непоколебимой воли и энергии. Взгляд широко открытых глаз устремлен в сторону указующей руки. Сдвинуты брови, нахмурен лоб. Долгое время считалось, что голову для памятника исполнила ученица Фальконе Мария Колло. Но при более внимательном сравнении бюста Петра I работы Колло с головой «Медного всадника» становится очевидно, что Фальконе ввел в монумент свою собственную трактовку Петра I, резко отличную от той, какую предлагала его ученица.

Фальконе стремился воссоздать образ Петра I таким, каким он был в жизни, — мудрым политиком, преобразователем, самодержавным деспотом, волевым и энергичным человеком.

Изображая Петра на лошади, Фальконе понимал, что конь также приобретал в памятнике значительную роль, являлся важной частью скульптурного целого. Создавая своего коня, Фальконе отказался от всех классических прототипов. Он шел от живых наблю-

дений, от детального изучения движений коня в знаменитых конюшнях графа А. Орлова. Скульптор упросил генерала Мелиссино (ростом и телосложением похожего на Петра) позировать ему. Была специально возведена искусственная насыпь, соответствующая пьедесталу, и Мелиссино сотни раз галопом поднимался на нее и на самом краю подымал коня на дыбы. Отсюда такая удивительная жизненность и реалистическая достоверность в изображении коня. Вздыбленный корпус коня, вскинута голова, копыта, попирающие змею, — все это сообщает изваянию действенный характер. Конь не несет или везет всадника, а словно продолжает его действие. Поза, жест героя определяются движением коня. Всадник повелевает конем, подымая его на дыбы, и конь послушно исполняет волю седока. Эта слитность всадника и коня усиливается отсутствием седла и стремян. Складки плаща, падающие с плеч всадника, ложатся на спину лошади, пластически объединяя их в единое целое. Бронзовый конь полон той же страсти, волевой силы, что и сидящий на нем могучий всадник.

«Конь Ваш, — писал скульптору Дидро, — не есть слепок с красивейшего из существующих коней, точно так же, как Аполлон Бельведерский не является повторением красивейшего из людей: и тот и другой — произведение творца и художника. Он колоссален, по легок, мощен и грациозен; его голова полна ума и жизни. Сколько я мог судить, он исполнен с величайшей наблюдательностью, но глубоко изученные подробности не вредят общему впечатлению: все сделано широко»¹⁰.

Конное изваяние установлено на подлинной скале, найденной в самой природе. Найти соответствующую замыслу скульптора скалу было нелегко. На розыски ее было затрачено много сил и времени. Крестьянин Семен Вишняков в местечке Лохта под Петербургом случайно обнаружил огромный камень весом более 100 тысяч пудов. Необходимо было его доставить в Петербург на Сенатскую площадь. Военный инженер Ласкари Карбюри разработал сложный проект перевозки камня. Скалу надо было поднять из болота и поставить на специально подготовленную дорогу. Под скалу были подведены деревянные желобчатые рельсы, обитые железом, в середине которых находились медные шары. По ним, протягиваемая воротами при помощи канатов, двигалась скала. Вороты приводили в движение люди. Почти два месяца доставляли камень до залива, где и погрузили его на плот. Два года ушло на перевозку камня. Лишь в 1770 году скала была обработана, ей была придана нужная форма и высечена надпись:

«Петру Первому Екатерина вторая лета 1782»

Пока устанавливали скалу, скульптор сам принялся за отливку памятника. Изучив всю техническую литературу и сделав точные расчеты, Фальконе вместе со своими помощниками — литейщиком Кайловым, рабочим Помелем, приехавшим из Франции, начал ра-

ботать над изготовлением форм. Не обошлось и без опасных приключений. По небрежности Помеля в мастерской вспыхнул пожар. Была уничтожена верхняя часть модели. Вся многолетняя работа чуть не пошла прахом. Лишь мужественное поведение литейщика Кайлова спасло статую, и работа по ее отливке была вновь возобновлена. Чеканка и отливка бронзы производились самим скульптором совместно с опытным чеканщиком Саудозом.

В 1782 году Фальконе в письме к Екатерине II докладывает об окончании всех работ и в том же году, не дождавшись открытия памятника, уезжает на родину.

Торжественное открытие памятника состоялось лишь 7 августа 1782 года. Многочисленные толпы людей заполнили площадь. Военные суда стояли на Неве. Вокруг памятника рядами выстроились войска. По сигналу с памятника было снято закрывающее его полотно. Раздались орудийные залпы. Многоголосое «ура» разнеслось на площади. Народ восторженно встретил появление нового монумента, вошедшего в архитектурный ансамбль города.

С тех пор прошло почти два века, но памятник не утратил ни эмоциональной, ни художественной силы воздействия на зрителя. Он прочно занял одно из выдающихся мест в числе великих произведений мирового искусства.

М. И. КОЗЛОВСКИЙ

Художник ярко и многогранного дарования, талантливый скульптор и превосходный рисовальщик Михаил Иванович Козловский занимает одно из выдающихся мест в истории русской скульптуры XVIII века. Он родился в 1753 году в семье военного музыканта. Рано обнаружившиеся у мальчика способности к рисованию побудили родителей отдать его в 1763 году в Академию художеств. Козловский был определен в скульптурный класс, где преподавал Н. Жилле — французский художник, воспитатель многих замечательных скульпторов.

Все стадии академического обучения, начиная с копирования оригиналов и кончая работой с натуры, прошел Козловский в Академии. Кроме лепки, которой он серьезно занимался, его большим, искренним увлечением был рисунок. Не случайно при выборе окончательной специальности он колебался между живописью и скульптурой. В 1772 году за программный барельеф «Князь Изяслав на поле брани» (Музей Академии художеств) Козловскому была присуждена первая золотая медаль. Скульптор обратился здесь к теме из отечественной истории. Князь Изяслав Мстиславович на поле боя чуть не погиб от руки своих же воинов, которые в пылу сражения не узнали его. Только после того как Изяслав снял шлем, воины в удивлении остановились. Композиция рельефа отличается

динамичностью. Позы героев экспрессивны, жесты их преувеличенно патетичны. Налет театральности присущ сцене в целом. Художник еще не пришел к той строгой лаконичности и сдержанности, которые будут характерны для зрелого периода его творчества.

В 1773 году Козловский кончил Академию, получив большую золотую медаль за барельеф «Возвращение Святослава с Дуная». Для продолжения художественного образования двадцатилетний скульптор был отправлен в Италию. Знакомство с произведениями древности, глубокое изучение памятников античности и полотен художников эпохи Возрождения обогащают его творчество, расширяют кругозор. В Италии окончательно формируются классицистические идеалы художника. К сожалению, из римских работ, кроме ряда рисунков, выполненных с огромным темпераментом и совершенством, до нас ничего не дошло.

В 1780 году Марсельская Академия искусств, отмечая заслуги художника, присваивает ему звание академика. Это свидетельствует о популярности работ Козловского за границей. Вернувшись в том же году на родину, Козловский с головой окупился в работу по украшению зданий и сооружений. В 1782 году он исполнил восемь барельефов для «Концертного зала», построенного архитектором Кваренги в Царском Селе. В 1787 году скульптор создал два больших барельефа для Мраморного дворца в Петербурге. Оба они посвящены истории древнего Рима. На одном изображена сцена прощания римского полководца Фулула со своими согражданами, другой повествует об избавлении Рима от галлов. Наиболее удачен первый барельеф, передающий настроение величавой скорби и ощущение тишины.

Композиционное построение барельефов, их ритмический строй, фигуры на первом плане — все это заставляет вспомнить лучшие образцы барельефного искусства классицизма, к которым несомненно обращался художник. Но Козловский не копировал слепо античность, не подражал ей. Он умел творчески осмыслить и переработать ее. Стремясь к строгой простоте и естественности, Козловский никогда не жертвовал живяченностью образа. Он принадлежал к числу тех художников, которые ценили изучение природы и сквозь призму античности воспринимали реальность.

Именно поэтому классицистические произведения Козловского согреты такой теплотой и искренностью, полны поэзии и задушевности. Тонким лиризмом отличаются небольшие камерные скульптуры Козловского, выполненные им в 90-х годах, «Девочка с бабочкой», «Гименей», «Спящий Амур», «Амур со стрелой». Однако поэтическая линия в творчестве Козловского не была основной. Определяющими для художника были монументальные работы, исполненные высоких идей. В конце 90-х годов он создает целый ряд героических образов. В 1797 году он высек из мрамора статую «Яков Долгорукий, сжигающий указ Петра». Замечательно, что

художник обратился к теме русской истории, к событиям недавнего прошлого. Его привлек мужественный образ сподвижника Петра, не побоявшегося в присутствии императора разорвать уже подписанный несправедливый царский указ, налагавший непосильные тяготы на разоренных крестьян. Фигура Долгорукого исполнена решимости и твердости. Лицо гневно, сурово. В правой руке он держит факел, в левой — весы правосудия, у ног — мертвая змея и маска, олицетворяющие коварство и притворство.

Национальные темы перемежались в творчестве Козловского с сюжетами из гомеровского эпоса или римской истории. В статуе «Бдение Александра Македонского» (ГРМ) Александр изображен сидящим на ложе с шаром в руке. Согласно преданию, будущий великий завоеватель воспитывал таким образом волю: как только он засыпал, шар падал в таз и будил его. Скульптор мастерски передал красоту и совершенство фигуры, гибкость и плавность движений юношеского тела. Продуман силуэт статуи, отличающийся четкостью и выразительностью контуров. На темы гомеровского эпоса Козловский создал целый ряд и графических эскизов. Среди них наиболее удачен «Аякс с телом Патрокла» (1796, ГРМ). Эта небольшая скульптурная группа посвящена теме мужской дружбы и преданности. В напряженном движении фигуры Аякса, в широком шаге, в энергичном повороте головы ощущаются решительность и сила воли. Контраст мертвой неподвижности поникшего тела Патрокла и сильного, мускулистого тела Аякса придает драматизм сцене.

В 1788 году Козловский вторично совершил поездку в Париж, где и пробыл до 1790 года. В 1790 году он приступил к созданию статуи, изображающей древнегреческого правителя острова Самоса — Поликрата, попавшего в плен к персам (ГРМ). Враги жестоко расправились с Поликратом, распяв его на дереве. Художник изобразил самый напряженный момент страданий Поликрата. Его фигура полна внутренней динамики, она активна в своем противодействии падающей гибели. Прикованное к дереву тело словно содрогается от мучительной боли и вместе с тем сопротивляется ей, борется из последних сил. Широко раскинуты руки, одна сжата в кулак, другая бессильно поникла. Резко отведена назад левая нога, правая едва касается земли. Каждый мускул, каждый нерв напряжены до предела. Статуя рассчитана на осмотр ее с разных точек зрения, и каждый раз в ней раскрываются новые, более богатые аспекты содержания. Так, например, если смотреть на статую справа, то прежде всего ощущаешь исключительную динамичность фигуры Поликрата, устремленность линии вверх по диагонали, что способствует передаче порыва к освобождению, желания вырваться из сковывающих пут. Постепенно, по мере обхода, нарастает мотив изнеможения. Если смотреть на статую спереди, то видишь бессильно склоненную голову, поникшую руку. На лице прочитывается выражение предсмертной муки, жестокого страда-

ния. Тема страдания звучит еще явственней и определенной при взгляде на статую слева.

Никогда еще скульптор не достигал такого богатства раскрытия человеческих чувств и вместе с тем такой выразительности в пластическом решении статуи. Великолепное знание анатомии, работа с натуры помогли создать образ живого, реального, борющегося человека. По силе психологического раскрытия образа и высокому драматизму «Поликрат» Козловского — одно из наиболее выдающихся произведений русской пластики XVIII столетия.

В 1794 году Козловский был удостоен звания академика, а затем «в уважение к его дарованиям» был назначен профессором. В 1795 году он был избран в члены Совета Академии, а в 1799 году старшим профессором на место знаменитого скульптора Марто-са, выбранного заместителем ректора. Роль Козловского как преподавателя Академии художеств весьма значительна. Чуткий и внимательный педагог, он снискал любовь и уважение своих воспитанников. Из его мастерской вышла целая плеяда талантливых скульпторов: С. Пименов, И. Терехов, В. Демут-Малиновский, имена которых золотыми буквами вписаны в историю отечественного искусства.

В эти же годы Козловский продолжал активную творческую деятельность. Произведения скульптора последних лет проникнуты идеей героики, духом мужественной борьбы. Такова группа «Геркулес на коне» (1799, ГРМ). Геркулес, символизирующий Суворова, изображен на скачущем коне. Конь преодолевает препятствия — скалы, олицетворяющие альпийские горы, и попирает змею — символ вражеских сил. Фигура Геркулеса при всей классической условности и идеальности пропорций очень жизненна и реальна.

Эта группа в какой-то степени являлась подготовительным этапом при работе художника над самым крупным произведением своей жизни — памятником великому русскому полководцу А. В. Суворову. С огромным увлечением в 1799 году Козловский приступил к созданию памятника. Сохранившиеся в Русском музее в Ленинграде эскизы свидетельствуют о длительных и сложных композиционных поисках, о бесконечных вариациях решения образа.

На первоначальных рисунках художник изображал Суворова в виде античного героя — Геракла с палицей в руках, попирающего трехглавую гидру. Только в последних вариантах автор пришел к мысли представить Суворова в виде бога войны с мечом и щитом в руках. Козловский создал идеализированный, обобщенный образ воина вообще. В нем нет конкретных черт Суворова. Это, так сказать, аллегория отваги, решимости, доблести — черт, свойственных великому полководцу. Изображенный воин стремительно и легко делает шаг вперед. Высоко, словно для удара занесена рука с мечом. Щитом он прикрывает корону и папскую тиару.

Резко повернута в сторону голова. В открытом, гордо поднятом лице — выражение спокойного мужества, непреклонной силы.

Памятник, стоящий сейчас в Ленинграде у Кировского моста, превосходно обозрим со всех сторон, и при его обходе, как и при обходе «Поликрата», возникают различные аспекты. Фронтальный вид статуи отличается величавой торжественностью, спокойствием, монументальной четкостью силуэта. При взгляде справа выявляется движение воина, выражающее наступательный порыв. Впечатление спокойной и уверенной мощи возникает у зрителя, смотрящего на статую слева. Тесно связан со статуей постамент, спроектированный скульптором при участии архитектора А. Н. Воронихина. Массивный круглый гранитный столб контрастно противопоставлен легкой и стремительной фигуре героя.

Монумент был торжественно открыт 5 мая 1801 года. Его установили в глубине Марсова поля, близко к Инженерному замку. Позже памятник был перенесен ближе к набережной на площадь, названную именем великого полководца.

Статуя Суворова — вершина творчества скульптора. Ее появление было крупнейшим событием в русском художественном мире. С нее начинается история русской монументальной скульптуры XIX века.

Другим выдающимся произведением Козловского был «Самсон» — лучшее украшение петергофских фонтанов — статуя центрального фонтана. Знаменитые петергофские фонтаны, сооруженные еще в начале XVIII века, были богато украшены скульптурой, которая к концу века обветшала и требовала замены или реставрации. В 1799 году было решено изготовить новые скульптурные украшения. Для этого пригласили лучших русских ваятелей — Шубина, Мартоса, Щедрина, Прокофьева, Гордеева и других. Каждый из них внес свой вклад в создание художественного облика Петергофского ансамбля. Но, пожалуй, наиболее значительной была роль Козловского, исполнившего центральную скульптурную группу «Самсон, раздирающий пасть льва». Козловский вновь обратился к аллегорическому изображению и символически изобразил многовековую борьбу России со Швецией. В образе богатырски сильного Самсона художник представил Россию, а фигура льва олицетворяла побежденную Швецию. Этот аллегорический образ в XVIII веке был понятен каждому. Фигура Самсона дана художником в сложном развороте, в напряженном движении. Козловский сумел добиться богатейшего разнообразия аспектов, которые открываются зрителю по мере обхода статуи. «Самсон» Козловского по силе образной характеристики, совершенству пластической формы — одно из наиболее значительных произведений мировой декоративной скульптуры.

Петергофские фонтаны вместе со скульптурными украшениями были уничтожены фашистами в годы Великой Отечественной войны. Теперь этот редкостный ансамбль восстановлен. В центре

его поставлена копия «Самсона», исполненная в 1947 году ленинградским скульптором В. В. Симоновым.

Последними произведениями Козловского были надгробные памятники П. И. Мелиссино и С. А. Строгановой (Музей городской скульптуры в Ленинграде), передающие чувства глубочайшей скорби и безнадёжной утраты.

Ранняя смерть оборвала жизнь скульптора в самом расцвете его таланта. Козловский умер 18 сентября 1802 года в возрасте сорока девяти лет.

Творчество скульптора пользовалось широким признанием современников и по сей день составляет гордость нашей национальной художественной культуры.

А. П. АНТРОПОВ

XVIII век внес величайший вклад в историю русского портретного искусства. Никитин, Антропов, Рокотов, Левицкий, Боровиковский — имена этих художников, создавших удивительную по разнообразию галерею портретов русских людей, известны далеко за пределами нашей страны. Каждый из этих мастеров представляет собой яркую творческую индивидуальность. Портреты, созданные Антроповым, не спутаешь с работами Левицкого или Боровиковского. Ясность композиции, объективность и внимательность в передаче патуры, документальная точность в описании одежд — характерные черты портретных изображений Алексея Петровича Антропова.

Сохранившиеся сведения об этом художнике крайне незначительны, лишь в отдельных документах содержится упоминание о его работах. Далеко не все произведения, выполненные им, дошли до нас.

Алексей Петрович Антропов родился в Петербурге 25 марта 1716 года. В семье у него все в той или иной степени были причастны к искусству. Первые уроки мальчик получил в «живописной команде», занимаясь под руководством И. Вишнякова. К числу ранних работ Антропова относятся росписи, исполненные им в Москве по случаю коронации Елизаветы Петровны в 1742 году. Вернувшись в Петербург, художник участвовал в написании плафона в Зимнем дворце, а в 1748 году расписал купол и парадные залы в Летнем дворце.

В 1749 году Антропову было присвоено почетное звание «живописного подмастерья». Его работу высоко оценивали профессора Академии художеств. В 1752 году ему доверили одну из самых ответственных росписей в Андреевской церкви в Киеве. Пребывание в Киеве чрезвычайно обогатило художника. Предметы народного быта Украины, яркая вышивка, поливная керамика, разноцвет-

ные ткани и кружева привлекали своей красочностью, декоративностью, расширяли кругозор Антропова. Впечатления, полученные на Украине, сыграли неоценимую роль в развитии творческих способностей Антропова. Он много и напряженно работал в эти годы. Росписи церковей перемежались с исполнением заказных портретов — больших парадных и маленьких миниатюрных. Один из лучших — портрет А. М. Измайловой (1754, ГТГ). Крупное лицо немолодой женщины с обвисшим подбородком, нарумяненными щеками, подведенными бровями, умными, чуть насмешливыми глазами, передано с необычайной жизненной правдивостью. Измайлова открыто позирует, предоставляя зрителю внимательно рассматривать ее лицо. Властная, хитрая, с живым взглядом блестящих глаз, с плотно сжатыми губами и тяжелым двойным подбородком — такой представлена известная статс-дама двора Елизаветы Петровны. Никакой идеализации или приукрашивания не допускает художник. Он вдумчиво, серьезно передает черты ее лица, сохраняя точность портретного сходства. Антропов не скрывает от зрителя, напротив, подчеркивает, что, несмотря на преклонный возраст, у нее густо набеленное лицо, ярко нарумяненные щеки, подведенные брови. Лицо написано тонко, тщательно, с огромным вниманием ко всем его подробностям. Более широко, не скрывая отдельных мазков, Антропов писал одежду, но и здесь, передавая алмазное украшение и булавку на груди Измайловой, он прибегает к документальной точности, к иллюзорной выписанности каждой детали. Портрет Измайловой, один из наиболее жизненных портретов раннего периода творчества Антропова, свидетельствовал о зрелости и самостоятельности художника.

Имя Антропова, долго работавшего над росписями церковей Петербурга, Киева и Москвы, было известно высшим кругам духовенства. Созданные им в эти годы портреты архиепископов исполнены по традиционной схеме официального парадного портрета. Но представительность каждого достигается не внешними атрибутами, а значительностью образа, реалистической выразительностью, конкретностью и точностью передачи лиц.

Властным, гневным представлен петербургский архиепископ Сильвестр Кулябка (1760, ГРМ) с болезненно отекившим лицом, тяжелым взглядом, тонкими язвительными губами.

Конечно, работам Антропова по сравнению с портретами Рокотова и Левичского, которые появятся в русском искусстве через 15—20 лет, еще недоставало глубины раскрытия внутреннего мира изображаемых людей, разнообразия композиционных приемов, тонкости живописных решений. Тем не менее произведение Антропова, отличающееся острой и меткой характеристикой, внимательным отношением к натуре, являются важным этапом в развитии искусства портрета в России.

Традиции украинского искусства, впечатления, полученные от знакомства с предметами народного быта Украины и лубочными

картинками, претворились художником в создании одного из наиболее своеобразных портретов — атамана донских казаков Ф. И. Краснощекова (1761, ГРМ). На темном фоне выделена голова атамана. Свет, падающий на лицо, погружает все остальное в темноту. Внимательно, чуть насмешливо смотрят на зрителя живые черные глаза. Легкая, едва заметная улыбка прячется в черных усах. Яркие, насыщенные, смело сооставленные краски в одеждах, красные, темно-голубые, золотистые, придают декоративность портрету.

К этому же типу парадных портретов принадлежит портрет В. А. Шереметевой (1763, ГРМ), кавалерственной дамы екатерининского ордена, портрет А. В. Бутурлиной (1763, ГТГ) и один из лучших — портрет М. А. Румянцева (1764, ГРМ), статс-дамы Елизаветы.

Графиня Мария Андреевна, жена денщика Петра I, генерал-аншефа, графа А. И. Румянцева, была женщиной независимого нрава, властная, острая и смелая на язык. Французский посол де Сегюр писал о ней, что она и в старости, даже в параличе, была исполнена жизни — сохранила веселость, пылкое воображение, обширную память, что разговор ее был так же привлекателен и поучителен, как хорошо написанная история.

Создавая портрет Румянцева, Антропов строго и деловито передал ее обрюзгшее немолодое лицо с ярким пунцовым румянцем, живым блеском глаз. Несмотря на почти семидесятилетний возраст, она исполнена жизни, энергии, внутренней силы. Композиция портрета остается прежняя: художник приближает лицо Румянцева к зрителю, ее фигура занимает почти всю плоскость холста.

Наиболее ответственной работой Антропова был выполненный по заказу синода портрет императора Петра III (1762, ГРМ). На фоне колонн, драпировок, виднеющегося вдали сражения в полный рост представлен император.

Горностаевая мантия, небрежно брошенная на трон, корона и держава, лежащие на столе, фельдмаршальский жезл в руках Петра III — все атрибуты царского величия, присутствующие в этом портрете, призваны подчеркнуть значительность и важность изображаемой особы...

Среди торжественной обстановки особенно жалкой выглядит нескладная длинная фигура Петра III с маленькой головой на узких плечах. Антропов передал дегеперативную некрасивость императора, тупость выражения его лица. Здесь в полную меру проявилась склонность художника к правдивой характеристике своей модели, к подчеркиванию наиболее характерных черт. К счастью, Петр III принадлежал к тем людям, которые не терпели идеализации в портретах, и поэтому художник мог совершенно спокойно работать, свободно выражая свое отношение к изображаемому человеку.

В последние годы Аптропов много работал по заказам синода, с увлечением занимался воспитанием молодых художников. В 1789 году он завещал свой дом для устройства в нем художественного училища. В 1789 году в возрасте 79 лет художник скончался.

КРЕПОСТНОЙ ХУДОЖНИК АРГУНОВ

Среди крепостных мастеров было немало талантливых художников, но, к сожалению, немногие имена сохранились в истории русского искусства.

Иван Петрович Аргунов (1727—1802) принадлежал к талантливой семье крепостных графа П. Б. Шереметева. Два его брата были художниками: Алексей — мастер резьбы по мрамору, Федор — архитектор, а сам Иван списал славу известного портретиста.

Ранние работы Аргунова — это иконы для церквей в Царском Селе и в Новом Иерусалиме. Затем он пишет картину «Умиряющая Клеопатра». Первой собственно портретной работой Аргунова был портрет родственника Шереметевых И. М. Лобанова-Ростовского (1750, ГРМ).

Несмотря на плоскостность изображения и некоторую неестественность позы, идущие от традиций парадной живописи, в портрете подкупает индивидуальность характеристики, умение художника передать живость лица, блеск выразительных глаз. Сопоставление темного, почти черного, зеленого кафтана с алыми отворотами мажкет, красной мантией и золотом позументов сообщают колористическому решению портрета тонкое изящество. Особенно много писал Аргунов в эти годы портретов «господ». Большинство они создавались по памяти. Положение крепостного художника все время давало себя чувствовать: высоконоставленные особы не соглашались ему позировать.

Портреты Шереметевых принесли художнику известность.

В 1762 году он получил заказ написать портрет Екатерины II. Писал тоже по памяти — «назусть... с примечания в выходах», как сообщал он об этом П. Б. Шереметеву. Однако портрет императрице понравился.

Увидев портрет, Екатерина «изволила» сказать, для чего, где, не сказала ей, и разрешила Аргунову «с самой ее императорского величества писать». Это была великая честь для художника. Екатерина не часто соглашалась позировать.

Наряду с парадными официальными портретами, в которых художник вынужден был считаться с желаниями заказчиков и эстетическими установками XVIII века, требовавшими облагородить натуру, Аргунов писал и совсем иные работы. Простотой, искренностью отмечены портреты Хрипуновой и ее мужа (1757, Остан-

кинский дворец-музей). Поэтически тонко решен образ Г. А. Лобановой-Ростовской в ее известном портрете из Русского музея (1780-е годы). Молодая женщина изображена в фас, взгляд ее больших темных глаз устремлен на зрителя. Благородное сочетание красок — серебряной и голубой — придает портретам изысканную красоту.

В 50—60-е годы Аргунов жил в Петербурге, граф назначил его управителем своего дома. Надо было не только следить за состоянием дома, вести все хозяйство, но и выполнять обязанности реставратора, столяра, агента, участвовать в оформлении многочисленных домашних празднеств. Работать самостоятельно без согласия графа над живописными произведениями Аргунов не имел права. Каждый раз надо было «всенижайше» выпрашивать милостивого разрешения графа П. В. Шереметева. Все труднее и труднее было выкраивать художнику время для творчества. Кроме того, граф запрещал принимать заказы со стороны. Единственное, что оставалось, — это исполнять прихоти господ и писать по их бесконечным просьбам копии с полотен иностранных художников. Хотелось работать самому, хотелось писать портреты вне всяких заказов. Иногда это удавалось, и тогда появлялись такие дивные портреты, как «Портрет неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784, ИТГ). Доверчивое, открытое, на редкость привлекательное лицо молодой женщины обращено к зрителю, светится добротой, спокойствием, внутренним оживлением. Нарядные национальные одежды — почти прозрачная белая кофта, шитый золотом сарафан, кокошник на голове — придают особое очарование этой молодой женщине.

Утверждением высокого достоинства, моральной чистоты простой русской крестьянки этот портрет во многом предвосхищает крестьянские образы Венецианова.

Естественностью композиции, отсутствием нарочитости, чистотой и свежестью цвета отличается также один из лучших поздних портретов, так называемый «Портрет жены скульптора» (1780-е годы, ГРМ).

Последние годы Аргунов почти не занимался творческой деятельностью. Выполняя обязанности управителя московского дома Шереметевых и члена крепостной коллегии, Аргунов почти не имел времени для живописи. Любовь к искусству он передал своим детям, обучал их профессиональному мастерству. Старший сын Павел стал архитектором, Николай и Яков — портретистами. Большинство работ семьи Аргуновых хранится в музее Останкино, бывшей усадьбе П. В. Шереметева.

В 1802 году Аргунов скончался. И хотя им создано множество портретов, но, вероятно, если бы не зависимое, унижительное положение крепостного, одаренный художник мог бы достичь большего...

Рокотовские портреты... Стоит произнести эти слова, и в воображении каждого, кто любит и знает русское искусство, оживут образы, полные очарования, одухотворенности и удивительной жизненной трепетности. Творчество Рокотова — это целая эпоха в истории русской живописи. Он первый внес в портретное искусство поэтичность и топкий лиризм, раскрыл благородство и духовную красоту человека. Когда Рокотов взялся за кисть, русское искусство знало портреты Никитина, Матвеева и Антропова. Еще не существовало скульптурных работ Шубина, портретов Левицкого, исторических картин Лосенко. Рокотов выступил во главе замечательной плеяды русских художников второй половины XVIII века.

Сохранившиеся сведения о нем крайне скудны. Даже дата рождения художника называется весьма приблизительно, так как в старых церковных записях, по которым устанавливают эту дату, нет полной ясности. Предполагают, что Федор Степанович Рокотов родился в 1735 году в семье крепостного князей Репниных. Детство его протекало в подмосковной усадьбе в селе Воронцово. Дарование юности проявилось очень рано, и это послужило причиной тому, что его взяли в штат московского дома князя Репнина. Здесь он и начал работать как живописец. К сожалению, произведений этого периода не сохранилось, и поэтому не представляется возможным судить о их художественном уровне. Важно лишь отметить, что портреты Рокотова пользовались большим успехом, и молодой художник переезжает в Петербург для дальнейшей работы в Академии художеств.

Первое дошедшее до нас произведение, подписанное Рокотовым, — портрет неизвестного офицера гвардии (1757, ГТГ). Молодой человек с ясным взглядом светлых глаз, пухлыми губами и нежным румянцем щек передан художником с большой теплотой. И хотя портрет не свободен от многих погрешностей композиционного и живописного решения, в нем есть главное, чего не было у предшественников Рокотова, — поэтическое, взволнованное отношение к человеку, понимание, что его достоинство и ценность определяются не положением в обществе, не сословными чертами, а личными качествами.

Этот портрет можно считать программным для художника, в нем мы находим те черты, которые получили развитие в дальнейшем творчестве Рокотова.

В этом же году художник написал картину «Кабинет И. И. Шувалова» (она известна по копии 1779 года, исполненной А. Зябловым), где, предвосхищая интерьерные картины начала XIX века, он изобразил домашний кабинет просвещенного вельможи, основателя Академии, знаменитого коллекционера произведений живописи.

Но основным для Рокотова оставалась портретная живопись, именно здесь он был в своей стихии. От портрета к портрету росло

живописное мастерство художника, углублялась характеристика модели, острота восприятия.

В 1761 году им был написан портрет семилетнего великого князя Павла Петровича (ГРМ). Мальчик выглядит старше своих лет. Серьезен и внимателен взгляд его слегка раскосых глаз, чуть приподняты брови, плотно сжаты губы. Перед нами пытливый, живой мальчишка, но уже с проступающими чертами заносчивости, самоуверенности, надменности. Такого проникновения во внутренний мир изображаемого персонажа и такой легкости и свободы живописного исполнения русская живопись до Рокотова не знала.

В 1762 году художник был удостоен звания адъютанта живописи. Рокотов стал получать заказы. Большой парадный портрет Григория Орлова (ГТГ), два поколенных портрета Екатерины II (ГТГ и Дворец-музей в Павловске), портрет Петра III (ГРМ) и ряд других работ были выполнены художником в 1762 году. Он работал с огромным воодушевлением, для каждого из портретируемых искал особые художественные средства, новые приемы изображения. Портреты Рокотова этих лет очень непохожи один на другой. В парадных портретах он, естественно, не был свободен от традиционных, канонических форм изображения, и поэтому в портрете Екатерины II присутствуют приличествующие монарху атрибуты: царские регалии, колонны, драпировки. И вместе с тем портрет Екатерины отличается жизненной выразительностью. Поза, движение императрицы естественны. Она сидит в кресле, как бы беседуя с невидимым собеседником.

Этот портрет многократно повторяли сам художник и его ученики, что свидетельствовало об успехе этого произведения.

Фаворита Екатерины II Григория Орлова художник представил во весь рост, во всем великолепии сверкающих золотом одежд, с красной лентой ордена Александра Невского.

Парадные портреты Рокотова, отличающиеся сложностью композиционного построения и декоративностью цветового решения, были по существу первыми парадными изображениями, написанными на высоком профессиональном уровне. Но не они снискали славу художнику. Истинное призвание он нашел в создании камерных, интимных портретов. В них художник был свободен в выражении своего отношения к модели, в проявлении чувств. Главным для него в подобных работах было не сословное положение человека в обществе, а его индивидуальные качества, личные достоинства.

К портретам этого рода, выполненным Рокотовым в 60-е годы, следует отнести портрет В. И. Майкова (около 1766, ГТГ), портрет неизвестного в сером кафтане (ГРМ), портрет Н. А. Загряжского (Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева). Лучший из них — портрет В. И. Майкова, известного поэта, автора комической поэмы «Елисей, или Раздраженный Вакх».

Стремление художника к индивидуальной характеристике, к раскрытию душевного мира изображаемого человека получило

здесь наиболее яркое воплощение. Живое, умное лицо Майкова обращено к зрителю. Хитро прищурены слегка подернутые влагой глаза. Чуть раздвинуты в легкой усмешке пухлые губы. Характерная композиция — лицо и фигура в три четверти — будет часто повторяться в рококовских работах. Смелое сочетание контрастных цветов — зеленого и красного — приведено к единой красивой и благородной гармонии. Портрет написан легко, свободно. Рокотов активно пользуется светотенью. Она помогает ему вылепить формы лица, придает естественность портрету.

Портрет Майкова был написан в Москве, куда художник в 1765 году переселился из Петербурга. Он находился на вершине славы. Звание академика, полученное им в этом же году, успех портретов открывали перед ним большие возможности для творческой работы. Да и сама Москва с ее удаленностью от царского двора, с ее интенсивной культурной и общественной жизнью создавала благоприятные условия для проявления таланта молодого художника. В Москве прошли 40 лет зрелой творческой жизни Рокотова. Здесь были созданы его наиболее значительные произведения. Среди них — портреты М. А. Воронцовой (конец 1760-х годов, ГРМ), Н. Е. и А. П. Струйских (1772, ГТГ), А. П. Сумарокова (около 1777 года, Государственный Исторический музей), неизвестной в розовом платье (1770, ГТГ), П. Ю. Квашниной-Самариной (1770-е годы, ГТГ) и другие.

Создавая портреты близких людей, Рокотов стремится к выявлению их внутренних черт. Для каждого он ищет особенные, неповторимые средства живописного воплощения. Мастерство художника стало так высоко, что он свободно пользовался цветом и светом, совершенно подчинил себе живописную технику.

В портретах Рокотова лицо человека вышльвает из темного фона. Оно освещено, в то время как все остальное большей частью погружено в тень или полутень. Образ у Рокотова строится также и характером краски — легкий свободный мазок, иногда почти прозрачный, иногда более плотный, отрывистый. По тонкому определению И. Э. Грабаря, мазок Рокотова — это настоящая паспортная примета художника. И действительно, портреты Рокотова никогда не спутаешь ни с какими другими. Virtuозность и изящество его живописного мазка, тонкие, нежные, словно пронизанные светом из глубины, краски его картин создают неповторимое своеобразие рококовской живописи.

В портрете Н. Е. Струйского мягкая, мерцающая, словно переливающаяся живопись зеленых, пепельных и розовых тонов помогает создать образ, полный беспокойства, смятения. Фигура Струйского словно выходит из глубины фона. Лицо с горящими черными глазами, едва заметной кривой улыбкой производит впечатление, как отмечали современники, «дерзкого и вызывающего выражения». Взгляд его обращен мимо зрителя. Есть что-то очень неуравновешенное в его образе. Непokoйный контур фигуры, поверну-

той вправо, поворот головы влево — уточненная неврастеничность — усиливают это впечатление.

Совсем иначе пишет художник портрет его жены А. П. Струйской. Ее образ полон обаяния молодости, женственной прелести и грации. Серьезно, внимательно, широко открытыми глазами она смотрит на зрителя. Ни тени улыбки на лице. Мягкие, округлые линии, обрисовывающие ее фигуру, многократно повторяются в полукруглых складках одежды. Излюбленные Рокотовым пепельно-розовые, приглушенные лимонно-желтые тона придают особую изысканность и красоту портрету.

Верность передачи портретных черт человека сочетается у Рокотова со стремлением к поэтическому раскрытию его душевного мира. И хотя в своих работах художник не дает развернутой психологической характеристики изображаемых людей, его портреты привлекают нас ярко выраженной индивидуальностью, передачей эмоционального состояния.

Расцвет творческого дарования художника падает на 80-е годы. Рокотов по-прежнему живет в Москве. В 1788 году он приобрел участок и построил большой просторный дом с мастерской, где и работал все годы. Портреты Рокотова 80-х годов — это поэтическая поэма о русской женщине, мечтательной и задумчивой, взволнованной и спокойной, одухотворенной и благородной. Именно в эти годы появляется знаменитый «рокотовский» тип женского лица, легко узнаваемый в его работах. И вместе с тем за этими общими чертами всегда угадываешь живую индивидуальность, видишь неповторимо личные черты человека.

Для своих женских портретов художник теперь чаще всего использует овальный формат. Овал требовал специального композиционного и ритмического построения, согласования всех частей портрета. Появляется много общих моментов и в живописном решении портретов этих лет. Рокотов отказался от бокового освещения лица, столь часто применявшегося в портретной живописи XVIII века. Боковое освещение давало возможность художникам яснее и четче выявлять рельеф лица. Рокотов же освещает лицо прямым светом, на нем почти нет тени. Лицо как бы светится на темном фоне.

В портретах В. Е. Новосильцевой (1780, ГТГ), Е. В. Санти (1785, ГРМ), В. Н. Суровцевой (конец 1780-х годов, ГРМ) художник использовал все те приемы, о которых у нас шла речь: и овальный формат, и традиционное расположение фигуры, и освещение лица прямым светом, но они не привели ни к надуманности, ни к манерности. Каждый портрет отличается от другого, и не только внешним обликом изображаемых женщин, но и их внутренним, духовным содержанием. Спокойно, с достоинством, даже с некоторой долей самоуверенности смотрит на зрителя В. Е. Новосильцева. Чуть прищурены ее удлиненные с низко опущенными веками глаза. На губах застыла едва заметная насмешливая улыбка. Мяг-

ко и тонко написано ее лицо, подвижное, изменчивое... Она изображена в белом легком платье, отделанном кружевами.

Портреты Рокотова хочется бесконечно разглядывать, и чем больше на них смотришь, тем больше делаешь открытий, тем больше нюансов человеческой души раскрывается перед зрителем. Так и в портрете Новосильцевой. Сначала видишь в ней надменность, самоуверенность, потом начинаешь чувствовать затаенную грусть, наивное простодушие, ощущать глубину и сложность внутреннего мира.

По решению образа к этому портрету близок портрет Е. В. Санти, один из самых изысканных и красивых по цветовому решению. Неяркие зеленые, розовые и желтые пятна цвета дают неисчерпаемое богатство тончайших оттенков, перекликаются между собой, образуя удивительную гармонию.

К лучшим произведениям 80-х годов следует отнести и портрет В. Н. Суровцевой. Неправильные, даже некрасивые черты лица не мешают ей быть привлекательной, полной обаяния и нежности. Просто, с достоинством, без тени кокетства смотрит она на зрителя. Ясный взгляд умных пронизательных глаз, легкая, чуть задумчивая улыбка на губах. Во всем ее облике — в горделиво приподнятой голове, доверчивой открытости взора ощущается внутреннее благородство, мягкость и женственность натуры. Серебристо-пепельный с зеленоватыми тенями колорит, богатый многочисленными оттенками, сообщает портрету воздушность, изысканность.

Рокотов утверждает новый тип русской женщины, интеллектуальный, одухотворенный, исполненный прелести и внутренней силы, мягкости и доброты.

В 80—90-е годы Рокотов продолжает много работать. Один портрет сменялся другим. К началу 90-х годов относятся портреты Д. П. и А. А. Бутурлиных (Тамбовский областной музей), П. А. Воронцовой и А. М. Писаревой (ГРМ), неизвестной (Горьковский художественный музей) и другие. И в этих последних работах художник стремится к поэтическому раскрытию образа человека, передаче его индивидуальных особенностей.

Сведения о последнем десятилетии жизни художника весьма незначительны. Известно, что он приобрел новый дом на Воронцовской улице. Здесь он и скончался 12 декабря 1808 года. Рокотов был похоронен на кладбище Ново-Спасского монастыря в Москве.

Далеко не все работы художника дошли до наших дней. Многие погибли в Москве во время пожара 1812 года. Но даже то, что сохранилось, — яркое свидетельство огромного дарования этого большого и самобытного художника.

Рокотовские портреты с их жизненной выразительностью образов, с их лирической окраской во многом предвосхитили появление портретов Кипренского.

Произведения талантливого художника вошли в золотой фонд классического искусства, а его имя вписано в историю русской художественной культуры как имя одного из наиболее вдохновенных представителей русской творческой интеллигенции XVIII века.

ПОРТРЕТЫ Д. Г. ЛЕВИЦКОГО

Осень 1770 года выдалась в Петербурге холодной, дождливой. С Невы постоянно дул пронзительный ветер. Несмотря на непогоду, набережная Васильевского острова была заполнена народом. Толпы людей спешили побывать на первой в России художественной выставке, открывшейся в только что построенном здании Академии художеств. На выставке представлены работы А. П. Лосенко, И. Ф. Гроота, мозаики И. И. Бельского, рисунки архитекторов Ю. М. Фельтена, И. Е. Старова, Ж. Б. Валлен-Деломата и другие. Но центральное место принадлежало портретам никому тогда еще неизвестного молодого художника Дмитрия Григорьевича Левицкого. Его картины привлекали внимание. От портретов архитектора Академии А. Ф. Кокорина и богатого откупщика Е. А. Свасмова посетители подолгу не отходили, привлеченные серьезностью характеристики изображаемых людей, живописным мастерством передачи одежд. С этих пор начался постоянный и глубокий интерес петербургской публики к творчеству этого самобытного и интересного художника.

Левицкий родился в 1735 году на Украине в семье священника, с успехом занимавшегося гравировальным искусством по заказам типографии Киево-Печерской лавры. Под руководством отца Левицкий получил первые познания в художественной грамоте. О дальнейшем его учении до сих пор нет достаточно ясных сведений. Предполагают, что Левицкий учился у известного русского живописца А. П. Антропова и вместе с ним принимал участие в росписи церкви Андрея Первозванного в Киеве. Однако архивные данные не подтверждают этот факт. Бесспорно, однако, что Левицкий в Киеве встречался с Антроповым, знал его работы, и, когда в 1755 году Антропов уехал в Москву, вскоре за ним отправился и Д. Г. Левицкий. Документально известно, что в 1762 году молодой художник работал вместе с Антроповым по заказу императорского двора над украшением Триумфальных ворот в Москве по случаю коронационных торжеств. Таким образом, можно с достаточной уверенностью утверждать, что Левицкий был очень многим обязан Антропову и как своему первому учителю, и как человеку, устройшему его дальнейшую судьбу. От Антропова Левицкий унаследовал непредвзятый, объективный подход к человеку при создании портретных изображений, бескорыстное, подвижническое отношение к труду.

С 1764 года Левицкий начал выступать как самостоятельный художник. Известно, что в 1767 году он участвовал в украшении двух московских церквей, писал иконы (к сожалению, ни одна из этих работ не сохранилась). В 1769 году Левицкий исполнил шесть портретов, которые на следующий год появились на академической выставке, прожизведя сенсацию в художественной жизни Петербурга. Это были портреты А. Ф. Кокорина, Н. А. Сеземова, Б. В. Умского, Г. Н. Теплова, А. С. Строганова и Х. Виргера (дошли до нас только первые три). С этой выставки началось признание Левицкого. За портрет архитектора Кокорина художнику было присуждено звание академика, и он был назначен руководителем портретного класса Академии художеств. Первые портреты Левицкого представляют собой характерные образцы парадных изображений. Люди, которых он писал, занимали крупные официальные посты или же видное место в обществе. В подобных портретах художник подчеркивал прежде всего общественное и сословное положение человека, его заслуги перед государством. Люди изображались почти в полный рост, в торжественных, несколько театральных позах, в нарядных и богатых одеждах. Окружение, в котором показан портретируемый, должно подчеркнуть его значительность.

Из ранних портретов Левицкого наибольший интерес представляет портрет архитектора Академии художеств, его бессменного директора А. Ф. Кокорина (1769—1770, ГРМ). Талантливый архитектор, благородный человек, энергичный и деятельный организатор, Кокорин чрезвычайно много сделал для Академии художеств.

На портрете он предстает перед зрителем полным достоинством, уверенности в себе, сознания важности дела, которому он служит. Демонстрирующим жестом правой руки он указывает на лежащий перед ним план здания Академии художеств — его детище. Лицо Кокорина спокойно, взгляд прямой, открытый, лишь в уголках губ затаилась едва заметная усмешка. На архитекторе парадный праздничный наряд, который, как писали современники, был им заказан по случаю торжественной закладки здания Академии художеств и стоил ему годового жалованья. С виртуозным мастерством передает Левицкий его сверкающий золотом широкий атласный костюм и отороченный дорогим собольим мехом кафтан. Тонко и плавно сопоставляет он серебристые, желтоватые, голубые, сиреневые оттенки в одеждах Кокорина, мягко, нежно, легкими прикосновениями кисти пишет лицо, густыми мазками кладет краску, передавая пушистый упругий мех, нити золотого шитья, кружева жабо.

Живописные средства подчинены раскрытию образного строя портрета. Портрет Кокорина свидетельствовал о том, что художник в совершенстве овладел живописной техникой и композиционным мастерством.

В этот же год Левицкий пишет портрет Н. Ф. Сеземова (1770, ГТГ), крепостного крестьянина графа П. В. Шереметева, ставшего богатым откупщиком, одним из основателей Московского Воспитательного дома, на строительство которого он пожертвовал двадцать тысяч рублей. Яркая, своеобразная личность Сеземова, человека необычной судьбы, сложного характера, сумевшего вырваться из среды крепостных и стать одним из богатейших людей времени, не могла не заинтересовать Левицкого. Создавая портрет по заказу президента Академии художеств И. И. Бецкого для Московского Воспитательного дома, Левицкий должен был представить его в парадном торжественном виде. Выполнить эту задачу было нелегко. В тяжелой фигуре бывшего крестьянина, лишенной аристократического лоска и изящества, переданной в полный рост, ощущалась известная скованность, напряжение. Художник не пытается идеализировать своего героя. Напротив, он даже подчеркивает грузность его приземистой фигуры с опущенными плечами, толстым животом; резкими контрастами света и тени переданы объемы. На темном фоне светом художник выделяет полное лицо Сеземова, обросшее густой черной бородой, с острым недоверчивым взглядом. По колористическому решению портрет Сеземова, выдержанный в темных, несколько тусклых тонах, значительно уступает портрету Кокоринова.

Следующим этапом в творческом развитии Левицкого был портрет П. А. Демидова (1773, ГТГ). П. А. Демидов, один из крупнейших богачей XVIII века, отличался странностями характера. Своевольный и деспотичный, часто издевавшийся над людьми, зависевшими от него, он одновременно совершал бескорыстные поступки, занимался благотворительством. Им было основано Коммерческое училище в Москве и переданы огромные суммы Московскому Воспитательному дому и университету. Отличительной чертой Демидова была также его страстная, искренняя и глубокая привязанность к природе. Его дом в Москве представлял собой оранжерею, заполненную цветами и растениями, за которыми он старательно ухаживал.

Создавая портрет Демидова, Левицкий следовал традиционной схеме парадного изображения. Отсюда большой формат холста, фон с колоннами и драпировками, с виднеющимся вдали зданием Московского Воспитательного дома и, наконец, нарочито торжественная поза Демидова, указывающего жестом на растения. В портрете нет ни одной случайной детали. Каждая, начиная с книги о цветоводстве и лейки на столе до цветов в больших горшках, подчинена одной задаче — раскрыть характер, вкусы, положение персонажа. В центре внимания художника — сам человек. Он изображен стоя, в полный рост. На нем домашний простой наряд, отнюдь не соответствующий его величественной позе. Демидов в халате, панталонах, на голове ночной колпак. И это изображение простого, будничного одеяния, написанного художником с большим

вниманием и тщательностью, вносят оттенок подлинной человечности и простоты. Этому же способствует и попытка психологического раскрытия образа Демидова, предпринятая художником в этой работе. Некрасивое умное лицо Демидова написано без всякой снисходительности к его возрасту. Печально и чуть насмешливо смотрят глаза, на губах застыла тонкая ядовитая усмешка, таящая горечь и невысказанную обиду.

В портрете Демидова Левицкий впервые дает более сложную характеристику человека, чем это было раньше, пытается заглянуть в тайники человеческой души. Живописное решение портрета и здесь подчиняется задаче образного решения. Фигура Демидова выделена светом. Оранжевый тон его атласного холста перекликается с жемчужным цветом жилета и панталон, составляя удивительно красивую и тонкую гамму. Мягко, нежно пишет художник лицо, передавая старческую дряблость кожи, тяжелые мешки под глазами, глубокие морщины. Он не скрывает признаков старости. Но и не на них он делает акцент. Главное для художника — вдумчивое и серьезное отношение к внутреннему миру человека.

Этими же чертами отмечена серия его наиболее известных портретов «смолянок».

«СМОЛЯНКИ»

Это — портреты девушек, воспитанниц Смольного института благородных девиц. Серия написана в 1773—1776 годах. Состоит она из семи больших портретов — Е. И. Нелидовой (1773), Е. Н. Хрущовой и Е. Н. Хованской (1773), Г. И. Алымовой, Е. И. Молчановой, Н. С. Борщевой (1776), А. П. Левшиной (1775), Ф. С. Ржевской и Н. М. Давыдовой (1773). Девушки большей частью изображены в полный рост на фоне условного декоративного пейзажа или пышных театральных занавесей, ниспадающих тяжелыми прямыми складками.

Своеобразие этих произведений заключается в том, что перед нами не просто парадные портреты в обычном смысле этого слова, а портреты-картины, в которые введен элемент действия. Героини Левицкого танцуют, играют на арфе, исполняют театральные роли.

Несмотря на отличие одной картины от другой, их объединяет тема юности, красоты и радости жизни. В полотнах утверждается светлое, оптимистическое мироощущение художника, его искренняя влюбленность в людей.

«Смолянки» были заказаны художнику Екатериной II, которая хотела иметь портреты лучших воспитанниц Смольного института, созданного ею в 1764 году. Здесь девушки получали «высокоправственное» воспитание, приобретали изящные манеры. Основное внимание уделялось обучению музыке, танцам, пению. Воспитанницы разыгрывали целые пьесы, ставили оперы и балеты. На

спектаклях присутствовала высшая знать екатерининского двора, иностранные дипломаты, именитое купечество.

Особенно большой успех спектакли имели в сезоне 1772—1773 годов. Со страниц газет не сходили восторженные статьи о таланте молодых исполнительниц, о блеске их дарования. Отмечалась великолепная игра Хованской, Хрущовой и Нелидовой. Портреты этих воспитанниц и были заказаны художнику в 1773 году.

Вот портрет Хованской и Хрущовой. Перед нами две девушки. Одна из них исполняет роль пастушка, другая — пастушки. Юноша приглашает к танцу подругу, нежно касаясь рукой ее подбородка. Она приготовилась к танцу, старательно повторяя заученное движение. В их позах есть нарочитость, некоторая скованность, в жестах — театральность. Но при этом художник с большой теплотой и тонкостью подмечает угловатость и робость, свойственные подросткам, смущение и взволнованность, охватившие их во время выступления.

Лица девушек лишены идеализации и приукрашивания. Левицкий не боится показать некрасивое, широкоскулое с коротким и толстым носом лицо Хрущовой. Но сколько в нем лукавства, живости и огня! Хованская, напротив, скромна и застенчива. А с каким неподражаемым мастерством строит Левицкий живописную гамму этого портрета, призванную выразить ощущение радости жизни, неповторимую прелесть юности! Цвет в его портретах был всегда средством характеристики персонажей, основой решения образа. Платье Хованской написано нежно-розовыми и серебристыми красками, создающими впечатление воздушности, легкости. Красив серовато-розовый тон рукавов, построенный на сочетании жемчужно-серых и блекло-розовых оттенков. В нижней части платья основным является серебристый цвет, оживляемый лишь полосами розовой отделки.

Близок к этой работе портрет пятнадцатилетней Е. И. Нелидовой. Она изображена в театральном костюме во время исполнения роли Сербини из оперы итальянского композитора Перголезе «Служанка-госпожа». Образ пленяет свежестью юности, искренним молодым задором. Улыбающееся лицо Нелидовой с живыми глазами обращено к зрителю и словно призывает его разделить охватившее ее чувство радости. В кокетливой театральности ее позы художник увидел черты непосредственности, выразил неподдельное юное веселье, подлинное увлечение. Портрет Нелидовой кажется самым радостным и светлым произведением. Когда будете в Русском музее, подойдите поближе к картине и посмотрите, как написал ее художник. Какое неистощимое богатство цвета вы в ней обнаружите! Платье и фон написаны почти одинаковыми красками, но цвет фона несколько приглушен, в то время как цвет платья искрится, сверкает, и поэтому фигура кажется более объемной, рельефной. Затененная сторона фигуры Нелидовой дана

на наиболее светлом участке фона, в то время как освещенная контрастно вырисовывается на темных облаках и листве. Такое решение помогает художнику добиться воздушности, естественности изображения.

А как написано лицо Нелидовой с ее пейзажно-розовым цветом кожи, с ослепительно сверкающими глазами! Это самая яркая по цвету часть портрета, однако она не выпадает из общей цветовой гармонии. По яркости образной характеристик, по точности колорита портрет Нелидовой — одно из величайших созданий в творчестве Левицкого.

Смолянки Н. С. Борцова и А. П. Левшина изображены танцующими, Г. И. Алымова — играющей на арфе. Ф. С. Ржевская и Н. М. Давыдова выступают на экзамене. В каждом из портретов художник воспроизводит эмоциональное состояние девушек.

Стремительная, темпераментная, полная огня и живости Борцова, кажется, лишь на мгновение остановилась перед нами. Легкость ее движений, увлечение танцем гармонируют с открытым улыбающимся лицом. Она смотрит на зрителя весело, ничуть не смущаясь, словно сознавая свою прелесть. Иной предстает в портрете Левшина — более взрослой, более спокойной. Этому впечатлению соответствует ее поза, плавные жесты. Простотой и естественностью композиции отмечен и портрет двух девочек — Ржевской и Давыдовой.

Образному содержанию портретов всецело соответствует и колористическое решение. Правда, в них нет того цветового богатства и разнообразия красочных сочетаний, которыми отличались портреты Нелидовой, Хованской и Хруцовой. В портрете Ржевской и Давыдовой Левицкий прибегает к лаконичному и сдержанному решению, основанному на сочетаниях серого, оливкового и желтого цветов, представленных в многочисленных оттенках. Основу цветовой композиции портретов Борцовой, Левшиной и Алымовой составляет огромное пятно однотонного платья, занимающее центральное место в холсте. Фон, драпировки, предметы обстановки своей окраской перекликаются с этим главным пятном, зрительно поддерживая его.

«Смолянок» Д. Г. Левицкого можно считать высшим достижением русского портретного искусства XVIII века. В них с очевидной наглядностью проявились лучшие черты дарования художника, его острая и меткая наблюдательность, блестящий колористический талант, богатство фантазии. По силе поэтического чувства, искренней задушевности образов эти портреты не имеют себе равных в русском искусстве XVIII века.

Паряду с парадными портретами в эти же годы Левицкий писал и камерные, или, как их еще называют, интимные портреты. Если, создавая репрезентативный портрет, художник должен был считаться с прищатыми формами изображения, то при работе над ка-

мерным портретом он был более свободен в выборе формы портрета, в выражении своего отношения к модели. В камерном портрете главным для художника было изображение не словных, а человеческих качеств изображаемого персонажа.

К числу лучших камерных портретов Левицкого 1770-х годов относится портрет Дени Дидро (1773—1774, музей в Женеве).

ПОРТРЕТ Д. ДИДРО

Этот портрет написан Левицким во время краткого пребывания французского философа в Петербурге. Несомненно, что Левицкий знал Дидро, имел представление о его взглядах и эстетических принципах. Как указывают исследователи, Левицкий писал Дидро в доме князя С. К. Нарышкина, где жил великий просветитель. Художник изобразил Дидро в домашнем будничном виде. На нем халат, расстегнута рубаша. Начинаящая лысеть голова лишена парика, который обычно носил философ. Но все это замечаешь уже потом, после пристального всматривания в портрет. Главное, что сразу привлекает внимание в этом произведении, — лицо Дидро, умное, одухотворенное, с острым пронзительным взглядом, высоким светлым лбом, глубокими складками у рта. Перед нами — человек задумчивый и усталый, ушедший в свои мысли, живущий напряженной внутренней жизнью.

Писать портрет Дидро было сложно. Подвижная, живая физиономия Дидро никогда не была спокойна, выражение лица ежеминутно менялось. Об этом писал даже сам Дидро:

«В течение дня я имел сто разных физиономий, в зависимости от предмета, который меня занимал. Я бывал ясен, грустен, задумчив, нежен, резок, страстен, охвачен энтузиазмом... У меня лицо, которое обманывает художника; то ли сочетается в нем слишком много, то ли впечатления моей души очень быстро сменяются и отражаются на моем лице, но глаз художника меня не находит одним и тем же в разные минуты; его задача становится гораздо более трудной, чем он это предполагал»¹¹.

Однако портрет, созданный Левицким, удовлетворил взыскательного и требовательного к художникам философа. Свидетельством тому то обстоятельство, что Дидро оставил портрет русского мастера у себя и завещал его своей семье.

Портреты Левицкого, выполненные в 70-е годы, отличаются искренностью отношения художника к изображаемым людям.

Обаятельным, восторженным, полным юношеской непосредственности, открытым всем радостям жизни — таким предстает перед нами двадцатидвухлетний Н. А. Львов, талантливый архитектор и литератор (1773—1774, Государственный литературный музей). В портрете его жены М. А. Дьяковой (1778, ГТГ) художник

также передал очарование и свежесть юного образа: легкий наклон головы, нежный овал лица, лучистые глаза, полуоткрытые мягкие губы, густые пушистые локоны, ниспадающие на грудь, — все молно неизъяснимой прелести. Тонкое сочетание нежно-розового и блекло-зеленого цветов, которыми в основном написан этот портрет, помогает этому впечатлению.

Несколько необычным было решение портрета священника (1772, ГТГ), долгое время считавшегося портретом отца (отец Левицкого умер в 1769 году). На темном фоне светом выделено лицо. Большой умный лоб покрыт сеткой мелких морщин. На зрителя смотрят внимательные, чуть печальные покрасневшие глаза умудренного жизнью старика. Чувствуется, что этот человек близок и дорог художнику. В этом портрете он выявляет уже не столько эмоциональное состояние портретируемого, сколько раскрывает его характер, особенности его душевного склада. Изменяется и живописное решение. Если в других портретах Левицкий уделял особенное внимание передаче цвета, то теперь главным является светотеневая характеристика, пластическая лепка объемов. Контрасты света и тени, использование красно-коричневых глубоких топов усиливают внутреннюю напряженность и драматизм образа.

С годами меняется отношение художника к своим моделям. Поэтически-восторженное сменяется более рациональным. Теперь художник часто со стороны смотрит на изображаемых им людей, трезво и объективно передавая их на полотне. Ему заказывают портреты в основном лица, принадлежащие к великосветскому обществу, к которому он не питал особых симпатий и дружеского расположения.

В эти годы художник вырабатывает определенный тип портрета, повторяя не только композиционное построение, расположение фигуры, жесты рук, но и живописные приемы. Рассматривая разнообразные портреты Левицкого 80-х годов, можно заметить однотипные черты, переходящие из картины в картину: одинаковые повороты фигур, наклоны головы, традиционные улыбки, нарочитый румянец щек. Если раньше художник в каждом отдельном случае искал новые приемы изображения, то теперь он часто пользуется сложившимися рецептами.

Известность Левицкого была настолько широкой, что недостаток в заказных работах не было. Напротив, их было так много, что приходилось заниматься чуть ли не серийным производством портретов. Теперь в его портретах проявляется не столько интерес к раскрытию внутреннего мира человека, сколько к передаче внешности и предметов украшения, которые в XVIII веке составляли неизменную принадлежность облика светского человека. Однако и в этих портретах художник добивается точной характеристики модели.

Создавая портрет блестящей светской женщины, жены литовского маршала Урсулы Мнишек (1782, ГТГ), художник не ставит

перед собой цель открыть перед зрителем интимный внутренний мир этой женщины. Он точно, сохраняя полную объективность, передает колени, красивое, но холодное лицо светской женщины. И в этой точности изображения, в верности передачи ее напудренных волос, кокетливой позы, легкого румянца на щеках и чуть заметной полуулыбки заключается острая характеристика этой женщины.

Другой пример резкой характеристики мы видим в портрете итальянской певицы Анны Давиа Бернуцци (1782, ГТГ). Театральна, искусственна поза стоящей женщины. Она словно застыла в кокетливом повороте к зрителю. Нарочито условен жест рук; остановился взгляд глаз, хитрая улыбка играет на тонких губах. Анна Давиа, видимо, не вызывала симпатии художника. Скорее наоборот. Своей внешней холодностью, самоуверенностью, расчетливым кокетством она была ему неприятна. И в портрете Левицкий не скрывает этого. Он подчеркивает жесткое выражение ее красивого лица, властный взгляд, вызывающий поворот головы.

Можно не знать подробностей биографии этой женщины, но уже при взгляде на портрет чувствуется, что перед нами расчетливая авантюристка, хитрая обольстительница. Современники рассказывали, что Давиа при помощи интриг сумела получить огромные деньги у кашлера Безбородко, чем вызвала недовольство Екатерины, которая выслала всю труппу итальянской оперы из России.

Раскрытие характеристики художник подчиняет в портрете все, начиная от композиции и кончая деталями одежды. Здесь нет ничего малозначительного. Каждый бант на одеяниях певицы служит средством характеристики. Обилие бантов на пышных прозрачных рукавах, розы и ленты, увивающие шляпку с широкими полями, атласный корсаж с кисейным передником — все написано с виртуозным блеском гладкими, словно эмалевыми красками. Одежда трактуется художником как своеобразное декоративное обрамление, придающее эффект внешности внутренне пустой и тщеславной женщины.

Парадные портреты Мнишек и Давиа были не единственными в творчестве художника в 80-е годы. К этому же типу портретов принадлежали портрет П. Н. Голицыной (1781, ГРМ), отличающийся изысканностью живописного решения, портреты Е. А. Воронцовой (1783, ГРМ), А. Ф. Монахтиной (1785, Новгородский историко-художественный музей), М. Ф. Полторацкого (1780, ГРМ) и другие.

Особое место в творческом наследии Левицкого занимают портреты Екатерины II, которую художнику пришлось писать неоднократно на протяжении тридцати лет. Лучшим среди ее портретов заслуженно считается картина Русского музея «Екатерина-законодательница» (1783).

ПОРТРЕТ ЕКАТЕРИНЫ II — ЗАКОНОДАТЕЛЬНИЦЫ

В 1783 году канцлер Безбородко заказал художнику для своего петербургского дома портрет императрицы. Создавая его, художник отказался следовать традиционной схеме парадного изображения Екатерины II, которой так часто придерживались иностранные художники, писавшие русскую царицу. Левицкий, находясь под сильным влиянием просветительских идей XVIII века, будучи тесно связан с крупнейшими деятелями литературы и искусства этого времени, такими, как писатель Н. И. Новиков, поэты В. П. Капнист и Г. Р. Державин, баснописец И. И. Дмитриев, архитектор и художник Н. А. Львов, президент Академии художеств А. Н. Оленин и другие, решил в портрете Екатерины создать образ просвещенного монарха, «идеальной государыни», который в своем воображении рисовали передовые люди дворянского общества. Художник прибегает в портрете к усложненной символике, к сложной аллегории.

Левицкий оставил очень подробное описание того, что он изобразил на полотне:

«Средина картины представляет внутренность храма богини правосудия, перед которой в виде законодательницы — ее императорское величество, сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует драгоценным своим покоем для общего покоя. Вместо обыкновенной императорской короны увенчана она лавровым венцом, украшающим гражданскую корону, возложенную на голову ее. Знаки ордена св. Владимира изображают отличность знаменитой за понесенные для пользы отечества труды, коих лежащие у ног законодательницы книги свидетельствуют истину. Победоносный орел покоится на законах, и вооруженный Перуном страж разит о целостности оных. Вдали видно открытое море, а на развевающемся российском флаге изображенный на военном щите Меркуриев жезл означает защищенную торговлю»¹².

Левицкий изображает Екатерину в виде жрицы богини правосудия. Екатерина показана стоящей на подиуме, и зритель смотрит на нее снизу. Широким жестом она указывает на жертвенник, где сжигаются маки — символ покоя. У ног Екатерины — орел. Он восседает на книгах — своде законов. Художник представил Екатерину не в обычных пышных царских одеждах, а в строгих античных одеяниях, ниспадающих тяжелыми складками.

В аллегоричности изображения, а также в стремлении художника к простым и лаконичным формам выражения, в четкой композиции и пластической ясности решения сказалось влияние классицизма, позиции которого усилились в середине XVIII века. Ощущение торжественности происходящего подчеркнуто театрализованным построением сцены с античными колоннами, богатыми драпировками, открывающейся панорамой моря с проплывающими кораблями...

Под впечатлением этого произведения Державин написал оду «Видение мурзы», которая в поэтической форме воспроизводит изображенное на картине. Поэт И. Богданович в стихах воспеял талант Левицкого.

В живописном отношении портрет Екатерины слабее всего, что было им создано ранее. От него веет рационализмом и сухостью. Иллюзорно точно, почти осязательно передана каждая деталь одежды, подробности обстановки. Холодный, желтый свет освещает фигуру императрицы, выделяющуюся на фоне зеленого занавеса. Официальный характер заказа отразился и на манере исполнения портрета.

Последние годы жизни Левицкий много времени уделяет педагогической работе в Академии художеств. Ему принадлежит заслуга создания новой методики подготовки живописцев. Изучение природы, знание реального человека, умение передать его в естественной обстановке — эти требования Левицкий предъявлял каждому, кто поступал в портретный класс.

Постепенно в академической педагогике происходят существенные перемены, обусловленные усилением элементов классицизма. Основным ведущим жанром становится исторический, к портретной живописи стали относиться с пренебрежением. Такое положение портретной живописи в стенах Академии художеств, естественно, не могло не наложить отпечатка на условия работы одного из старейших преподавателей класса портрета. Из-за невозможности бороться с происходящими переменами Левицкий приходит к решению оставить в 1787 году Академию художеств. Однако он не прекращает творческой работы. В эти годы он создает целый ряд интереснейших портретов своих друзей без каких бы то ни было элементов парадной официальности.

В портретах Н. А. Львова (1785, ГРМ и повторение 1789, ГТГ), Митрофановых (1780-е годы, ГРМ), Н. И. Новикова и И. И. Дмитриева (1778—1790, ГТГ) художник достигает вершины своего творчества. Он выскивает теперь наиболее типичное и свойственное портретируемому внутреннее состояние. Непосредственность, естественность отличают и детские портреты, созданные Левицким в эти годы (портреты девочек Воронцовых, 1790, ГРМ).

90-ми годами XVIII века по существу завершается творческий путь замечательного портретиста. В нужде и болезнях проходили последние годы жизни художника. На его руках находились жена, дочь-вдова, маленькие внуки. Работать как прежде он уже не мог. За долги Левицкий вынужден был заложить собственный дом. В 1822 году художника не стало. Он умер и похоронен в Петербурге.

Остались портреты Левицкого, и они живут, донося до нас неповторимое своеобразие образов и духовного мира людей русского общества XVIII века.

МАСТЕР СКУЛЬПТУРНОГО ПОРТРЕТА

Ф. И. ШУБИН

В истории русского искусства немного найдется мастеров, которые с такой психологической глубины и с таким пластическим совершенством создали бы обширную портретную галерею людей своего времени, как это сделал Федот Иванович Шубин. Трудно найти более меткие, более умные и вдохновенные характеристики, чем те, которые давал в своих портретных бюстах Ф. Шубин. Наследие Шубина — гордость национальной художественной культуры, ее великое достояние.

Трудный, тернистый путь прошел Шубин, прежде чем стал художником. Федот Иванович Шубин родился 6 мая 1740 г. в семье поморского крестьянина-рыбака в небольшом поселке близ Холмогор Архангельской губернии. Среди суровой северной природы, среди мужественных и сильных людей рос живой и любознательный мальчик. С ранних лет он познал тяжелый труд рыбака и хлебопашца, тяготы крестьянской жизни. В детские же годы Шубин ощутил и великую власть искусства. Холмогоры славилась резьбой по кости и перламутру. Из поколения в поколение передавался опыт тончайшего мастерства. Богатство фантазии, изящество и красота отличали изделия холмогорских мастеров. Слава о них распространялась далеко за пределы Архангельской губернии.

В семье Шубина резьбой занимались все. Отсюда и началось увлечение молодого рыбака искусством. С каждым годом оно становилось все сильнее и сильнее. Хотелось получить настоящее образование. Шубин мечтал о поступлении в Академию художеств.

И вот однажды девятнадцатилетний юноша по примеру своего великого земляка М. В. Ломоносова отправился пешком за возами с рыбой в Петербург.

Не сразу он стал учеником Академии художеств. Вначале работал истопником в царском дворце, продолжая заниматься резьбой по кости, делая многочисленные безделушки для продажи. Только в 1761 году благодаря помощи и покровительству Ломоносова Шубина приняли в число учеников Академии. Учителем его стал Н. Ф. Жилле, прекрасный педагог и чуткий человек. Он поддерживал в учениках желание изучать живую натуру, наблюдать окружающую жизнь.

Не случайно поэтому его ученики создавали жанровые статуэтки на темы народной жизни. Шубин вылепил в эти годы «Валдайку с баранками», «Орешницу с орехами». В 1766 г. он окончил Академию, получив первую золотую медаль за рельеф «Убниение Аскольда и Дира». Для дальнейшего обучения его отправили во Францию.

Начались годы пенсионерства Шубина в Париже. Посещение музеев, знакомство с художниками он сочетал с напряженной и вдохновенной работой.

Ф. И. Шубина определяли к известному французскому скульптору Ж. Б. Пигалю, автору превосходных реалистических портретов и произведений на мифологические темы. Одновременно он начал посещать натуральный класс Парижской Академии: упражняется в копировании антиков, ежедневно ходит в Академию лепить с натуры, а в праздничные дни упражняется в композиции.

Деятельность Шубина в Париже была чрезвычайно разнообразной. Работа в мастерской Пигалья, занятия в Академии, посещение королевской библиотеки, усиленное изучение произведений прошлого в музеях — все это обогащало молодого художника, расширяло его кругозор. Очень полезными оказались для него встречи с лучшими представителями творческой интеллигенции Франции: художниками Грезом и Буше, архитектором Габриэлем, философом Дидро. Общение с этими людьми способствовало формированию мировоззрения художника, его идеалов и стремлений в искусстве. В совершенствовании профессионального мастерства незаметно прошли три года. Известно, что в Париже в мастерской Пигалья Шубин копировал скульптурную группу Э. Фальконе «Милоп Кротонский» и статую своего учителя «Меркурий».

В Париже Шубин впервые обратился к портретному жанру. От работ этого периода до нас дошли лишь две: «Портрет неизвестной» (ГРМ) и «Голова Авраама» (1770, ГРМ), свидетельствующие о большом даровании и прекрасной художественной подготовке молодого скульптура.

Когда истек срок пребывания в Париже, Шубин обратился в Академию художеств с просьбой о его продлении, «чтобы извлечь больше плодов из занятий».

Еще на один год остался он в Париже. По прошествии этого срока Шубин вновь обращается в Академию. Теперь он просит о предоставлении ему возможности посетить Италию, о которой так давно мечтал.

Поездка была разрешена, и в 1770 году он выехал в Рим.

Античные памятники, богатейшие римские коллекции, сокровища Ватикана пленяют впечатлительного художника. Величавая простота и ясность, благородство пропорций и красота форм произведений классического искусства покоряют Шубина. Не случайно в портретных бюстах Д. Н. Голицына (1771, ГТГ), А. Т. Орлова-Чесменского (1771, ГРМ), выполненных в Италии, чувствуется увлечение Шубина старыми римскими портретами. Но наряду с этим с самого начала деятельности молодой скульптор проявляет огромный интерес к натуре, к выявлению внутренней сущности человека. Так, это чувствуется в барельефном портрете И. И. Шувалова, первого президента Академии художеств (1771, ГТГ). В Риме работы Шубина начинают пользоваться успехом. Заказам на портреты не было конца. Тогда же он исполняет бюст Екатерины II, портреты горнозаводчика Н. А. Демидова и его жены. В 1773 году скульптор возвращается в Россию.

За годы пребывания на чужбине Шубин из скромного ученика превратился в прославленного скульптора. Приехав в Россию, он сразу же оказался засыпанным заказами. Вся русская знать хотела иметь бюсты, выполненные рукой талантливого мастера.

Первыми работами скульптора в России были бюсты вице-канцлера князя А. М. Голицына (1773, ГРМ) и графини М. Р. Паниной (середина 1770-х годов, ГТГ). А. М. Голицын в изображении Шубина предстал как типичный представитель русских придворных кругов. С надменной горделивостью поднята его красивая голова; во взгляде, в скрытой, едва намеченной улыбке вельможи сквозит светская снисходительность. Смело и непринужденно композиционное решение бюста. Голова Голицына резко повернута в одну сторону, в то время как грудь обращена в другую. Складки плаща свободно и плавно падают с плеч.

Энергичный разворот фигуры, беспокойный ритм складок и богатая игра светотени на них способствуют живости и динамике образа.

Портреты Шубина следует рассматривать с нескольких точек зрения, и с каждым новым аспектом раскрываются новые грани характера изображенного человека. Так и в портрете Голицына. Когда мы видим изящный профиль его тонкого благородного лица, плотно сжатые в легкой усмешке губы, мы ощущаем, что перед нами уверенный, преисполненный собственного достоинства вельможа. Рассматриваем Голицына в фас — возникает образ другого человека, усталого, разочарованного, пресыщенного жизнью.

Никакой идеализации или лести нет в этом портрете. Он подкупает искренностью и прямоотой. Под рукой мастера оживает мрамор. Тончайшей виртуозной моделировкой скульптор умел передать нежную шелковистость холеной кожи лица и мягкость щек, матовую поверхность пушистых волос и тонкое кружево рубашки, блеск атласной мантии и сверканье орденов.

Портрет Голицына закрепил славу молодого скульптора. Указом императрицы Шубина оставили при дворе. Академия художеств удостоила его звания академика.

1770-е годы — время расцвета таланта Шубина. Один портрет следует за другим. Чванливая, высокомерная М. Р. Панина (середина 1770-х годов, ГТГ), уверенный в своей силе промышленник и откупщик И. С. Барышников (1778 ГТГ), немолодой, благодушный сын денщика Петра I П. Г. Чернышев (1779, ГТГ)... Каждый портрет — это биография, характер. Содержание образа диктовало и пластическое решение. Композиция бюста, поворот головы, плеч, выражение лица, движение ткацка — все соответствовало душевному складу человека.

В портрете П. А. Румянцева-Задунайского (1778, ГРМ) подкупает непосредственность передачи облика знаменитого полководца. Полное лицо с маленькими заплывшими глазами, вздернутым курносым посом, двойным подбородком передано предельно реалисти-

чески. Но за этой внешней некрасивостью ощущается внутренняя сила Румянцева, его вдохновенный порыв. Голова полководца поднята, взор устремлен вперед, решительно сжаты губы.

Шубин никогда не мог холодно, «со стороны» воспринимать людей. Его внимательный взгляд проникал вглубь, он видел не бросающиеся в глаза черты человеческого характера, которые легко ускользают от любого поверхностного наблюдения.

Шубинские портреты 70—80-х годов — это целая галерея ярких и неповторимых в своей индивидуальности образов людей XVIII века. Сила шубинского реализма удивительна, прямота и глубина его искренности приводят скульптора к созданию острых, подчас беспощадных по характеристике, по откровенной ироничности, портретов своих современников. Работая с чрезвычайной быстротой, Шубин никогда не повторялся. С годами художник становится зреее, опытней, мудрей. Это сказывается и на работе. От непосредственности чувства, искренней доверчивости, характерных для ранних работ мастера, Шубин переходит к строгой ясности, мужественной простоте и даже суровости в трактовке человека.

Создавая портрет И. С. Барышникова, Шубин отказывается от передачи изящной осанки, пышных драпировок. Композиция бюста стала более простой. Голова и торс сливаются в единую плотную массу. Ничто не отвлекает внимание от главного — лица человека. Властный, энергичный промышленник, расчетливый и хитрый делец, Барышников передан правдиво и точно. Его полное, обрюзгшее лицо, с маленькими узкими глазками, тонкими губами, на которых застыла презрительная усмешка, лишено благородства, одухотворенности. Шубин впервые показал здесь человека новой общественной формации — представителя нарождающейся буржуазии.

Напряженная деятельность Шубина-портретиста совмещалась и с исполнением ряда работ для декоративного украшения зданий. Так, для Чесменского дворца под Петергофом в 1774—1775 годах Шубин создает 58 портретов-медальонов русских князей и царей, начиная с Рюрика и кончая Елизаветой Петровной. Для Мраморного дворца в Петергофе, построенного по проекту А. Ринальди в 1768—1785 годах, Шубин исполнил две статуи и декоративную композицию с изображением воинских доспехов, украшающие наружные стены здания.

Внутри дворца для парадного мраморного зала Шубин создал шестнадцать рельефов на различные темы. Скульптор принимал также участие в украшении Троицкого собора Александро-Невской лавры в Петербурге (1770—1780), построенного по проекту архитектора В. Е. Старова.

Но декоративно-монументальные работы все же никогда не были главными для Шубина. Его подлинным призванием был скульптурный портрет.

В 80-е годы Шубин создал портрет секретаря Екатерины II, списавшего себе славу умного и хитрого дипломата, вице-канцлера А. А. Безбородко (ГРМ).

Мастерски и глубоко раскрывает Шубин сложный, многогранный характер Безбородко. В открытом, спокойном, оживленном легкой улыбкой лице, в узких пронизательных глазах отражен тонкий ум, большая воля и энергия деятельного царедворца екатерининского времени.

Не вглядываясь более внимательно в его лицо, можно заметить черты утомленности, пресыщенности жизнью. Властный, подчас жестокий, умевший широко пожить Безбородко показан Шубиным во всей противоречивости его характера.

В 1782 году Шубин исполнил портреты А. П. Шереметевой (Кусково) и генерал-фельдмаршала графа Б. П. Шереметева (ГРМ), в 1789—1790-х годах работал над созданием статуи Екатерины II для Таврического дворца в Петербурге.

Шубин представил Екатерину II в образе богини Минервы со свитком в руке. У ее ног рог изобилия — свидетельство щедрости. Это идеализированное изображение русской царицы отвечало официальным представлениям о роли монарха и было чрезвычайно характерным для искусства тех лет.

Совсем иначе показал Шубин императора Павла I (1800, ГРМ). Здесь нет никакой идеализации или условности. Напротив, с первого взгляда кажется, что перед нами злая карикатура, острый гротеск. Плоское, приплюснутое лицо с вздернутым коротеньким носом, глазами навывкате, тяжелой обвисшей челюстью и капризно оттопыренной нижней губой поражает своим дегенеративным уродством.

Но чем больше вглядываешься в шубинский портрет, тем явственнее раскрываются в нем и совершенно иные черты. Из-за внешней некрасивости выступает другой, несравненно более сложный, более противоречивый образ. По мере обхода бюста меняется выражение лица Павла. В глазах, в опущенных складках губ чувствуется печаль, утомленность. Рассматривая лицо в профиль, ощущаешь жестокость, гнев. Шубин сумел уловить и передать трудный характер неуравновешенной истеричной натуры императора. Горностаевая мантия, мальтийская цепь, украшающие хилую впалую грудь Павла I, по контрасту усиливают впечатление гротеска.

В 90-е годы прославленный скульптор, известность которого распространилась далеко за пределы России, испытал на себе горечь забвения и несправедливости.

Острота шубинского взгляда, глубина проникновения в характер человека в его скульптурных работах начали отпугивать вельмож. Все меньше людей хотели теперь заказывать у него портреты. Шубин начинает бедствовать. Он просит помощи. В 1792 году он подал прошение на высочайшее имя об определении его в Ака-

демя художеств «на вакансию адъюнкт-ректором в паграду поесенных трудов».

Прошение остается без ответа.

Неудача не останавливала скульптора. Он продолжал работать. С энтузиазмом и огромным творческим волнением лепит он в последние годы бюст своего земляка и друга М. В. Ломоносова (1792, ГРМ). Без парика и парадных одежд Ломоносов представлен просто и буднично. Все внимание сосредоточено на лице. Живое, открытое, улыбающееся лицо великого ученого озарено ясной мыслью. Чувствуется огромная симпатия художника к изображаемому человеку, желание раскрыть и показать зрителю духовную энергию, внутреннюю силу и красоту души этого гениального ученого, вышедшего из недр народа.

По решению образа близок к этому портрету и другой, запечатлевший скульптора И. Т. Шварца (1792, ГРМ). Непосредственность и простота изображения подкупают и в этом бюсте. С большой теплотой Шубин передает умное серьезное лицо пожилого художника с пытливым взглядом глаз, плотно сжатыми губами.

Скульптору удается создать образ волевого, энергичного, несколько даже сурового человека. Тщательность моделировки, богатство светотени сообщают трепетность и живость лицу Шварца. Это — один из лучших портретов Шубина последних лет.

В 1805 году знаменитый скульптор скончался. Ушел из жизни талантливый художник, один из зачинателей реалистического портрета XVIII века. О значении его творчества для наших дней писала Вера Игнатьевна Мухина, выдающийся мастер советской скульптуры: «Это мастер настоящего исторического портрета, он передает в них ощущение своей эпохи. Плеяда его портретов — это образ времени»¹³.

ПОРТРЕТЫ В. Л. БОРОВИКОВСКОГО

Кисти этого художника принадлежит огромное количество портретов людей своего времени. Среди них — и парадные, торжественные, и интимные, камерные. Подлинную известность и признание современников Боровиковский снискал как создатель пленительных, полных лиризма и задушевности портретов русских женщин XVIII века.

Живая, кокетливая В. И. Арсеньева, мечтательная, задумчивая О. К. Филиппова, сосредоточенная, спокойная М. И. Лопухина и горделивая, полная достоинства М. И. Долгорукая...

Владимир Лукич Боровиковский родился на Украине в Миргороде 24 июля 1757 года. Первые занятия мальчика искусством начались с писания икон. Иконописью в семье занимались все — отец, братья, родственники отца. Поэтому не удивительно, что и

Боровиковский в течение нескольких лет работал в иконописной мастерской, исполняя всевозможные заказы. Иногда он выполнял и портреты, мода на которые была чрезвычайно распространена в украинском быту. Один из таких портретов, изображающий запорожского старшину П. Я. Руденко (копец 1770-х годов, Днепропетровский художественный музей), дошел до нас. Торжественная композиция характерна для украинских парадных портретов; фигура несколько застывшая и плоская, но в работе уже можно обнаружить и новые живописные приемы, которые ввел Боровиковский: использование светотени для передачи объемов человеческого лица, появления перспективы.

Но подлинный перелом в творчестве художника произошел лишь с переездом его в Петербург в 1788 году. Именно с этого момента начинается период его вдохновенной работы над созданием портретов.

Большое значение для Боровиковского имело то обстоятельство, что первые 8 лет после приезда он жил в доме Н. А. Львова — одного из интереснейших людей XVIII века. Талантливый архитектор, поэт, музыкант, Львов собирал вокруг себя художественную интеллигенцию Петербурга. Здесь шли оживленные философские споры, читались новые литературные произведения, обсуждались животрепещущие вопросы современной жизни. Боровиковский сразу оказался в кругу тех художественных и политических интересов, которые волновали в ту пору творческую молодежь.

Конец XVIII века в России — время падвигающегося перелома развития критической мысли. Социальные потрясения, мощное народное движение на Западе и в России вызывали брожение умов, сеяли сомнения в разумности существующих порядков. Менялось отношение к жизни, к человеку. Утверждалась цепность человеческих чувств, право на их свободное и естественное проявление. Эти идеи были основой для развития нового идейного и художественного направления — сентиментализма. Интерес к человеческой личности с ее эмоциями, искренними и сильными чувствами был характерен для многих передовых представителей русского дворянства. Правда, свобода выражения чувств не означала отказа от служения «общему благу», интересам государства. Идеи сентиментализма сливались с традиционными воззрениями классицистической эстетики.

Наиболее ярко идеи сентиментализма в русской живописи воплотил в своем портретном творчестве Боровиковский. Новые искания художника проявились в ранней его работе — в портрете О. К. Филипповой (начало 1790-х годов, ГРМ).

Изображая мечтательную, задумчивую молодую девушку в белом утреннем туалете, с нежной розой в руке, художник заботится, прежде всего, о жизненной непосредственности ее образа. Несмотря на некоторую традиционность жеста руки с цветком, поза

девушки естественна. Привлекательно ее лицо, сосредоточенное, с внимательным взглядом красивых миндалевидных глаз. Боровиковский в отличие от Левицкого не стремится к яркому изображению одежды человека. Он даже не дописывает костюм, свободными широкими мазками только намечает его. Для художника важнее передать настроение. Мягкая приглушенная гамма холодных голубых и дымчато-розовых оттенков, сливаясь с зеленоватыми и лиловыми красками фона, способствует передаче нежности, хрупкости девичьего образа.

В 90-х годах художник пишет целый ряд портретов, отличающихся поэтичностью восприятия природы, вдумчивым отношением к ней. Таковы его портреты Е. А. Новосильцовой (1794, Новгородский музей), Н. И. Куракиной (1795, ГРМ). Иногда он делал парные портреты, внося в них оттенок бытовой живописи. К числу таких портретов относятся «Лизанька и Дашенька» (1794, ГТГ). Художник представил нежно обнявшихся и прижавшихся друг к другу юных девушек. Легкий наклон головок, выражение лиц, гармония тонких изысканных красок служит одной цели — создать изображение трогательной дружбы девушек, выразить искренность и теплоту их отношений. В этом портрете проявились и новые в творчестве Боровиковского, характерные для сентиментализма идеалистические ноты. Они присущи и другой работе Боровиковского — портрету «Торжковской крестьянки Христины» (1795, ГТГ).

На портрете изображена молодая женщина в русской национальной одежде, с кокошником на голове. Привлекательно ее миловидное, улыбающееся лицо. Изящен наклон головы. Конечно, это не образ настоящей крестьянки, а приукрашенное, идеализированное, далекое от реальной жизни крепостнической России XVIII века изображение. Эта «пейзанка» скорее близка сентиментальным образам Карамзина и тому представлению о народе, прекрасном своей «простотой» и ясностью души, которое поддерживали многие дворянские интеллигенты в то время.

В конце 1790-х — начале 1800-х годов творчество Боровиковского достигает полной зрелости, известность его становится особенно широкой. Заказы на портреты поступают со всех сторон. Но не официальные парадные портреты членов царской фамилии были высшими достижениями Боровиковского в эти годы. Лучшими продолжали оставаться созданные в этот период женские портреты: В. И. Арсеневой (середина 90-х годов, ГРМ), М. И. Лопухиной (1797, ГТГ) — самые поэтические и вдохновенные произведения Боровиковского, свидетельство его огромного таланта.

Два портрета — два различных образа. Живая, энергичная, с задорным выражением лица Арсеньева и мечтательная, тихая, умиротворенная Лопухина... Каждая из них написана художником с полным пониманием индивидуальных особенностей характера, внутреннего мира, манеры поведения.

Арсеньева представлена в виде пастушки, в кокетливой соломенной шляпке с колосьями на фоне зелени деревьев. Обаятельное лицо ее кажется живым. Мягкая скульптурная лепка формы в сочетании с живописностью решения и нежностью красочной гаммы помогает художнику передать живость и темпераментность ее натуры, неподдельное изящество и легкость движений. Красиво и благородно написан портрет: теплые оттенки золотисто-розовых, желтых и бледно-голубых тонов способствуют раскрытию характера этого лукавого и своенравного существа.

Портрет М. И. Лопухиной также покоряет зрителя. В нем есть внутренняя гармония, которая не часто встречается в портретах. Эта гармония проявляется во всем: в легкой задумчивости и поэтичности образа, в красоте и поэтичности пейзажного фона, в приглушенности и неяркости красочной гаммы.

Вводя в свои портреты пейзажи, Боровиковский дает им определенную смысловую нагрузку, они становятся важными моментами раскрытия идеи портрета. Колосья спелой ржи, васильки и нежная зелень в портрете Лопухиной показаны не с целью подчеркнуть «простоту» образа, а выразить настроение. Мечтательность, лиризм образа выражается и в колорите — нежные лилово-розовые, бледно-голубые, пепельные и желтые цвета составляют богатую и красивую гамму блеклых красок.

Наряду с женскими портретами, в создании которых Боровиковский не имел себе равных, художник писал и мужские портреты: Д. П. Трошинского (1790, ГРМ), Ф. А. Боровского (1799, ГРМ), Неизвестного (1799, ГРМ), П. А. Толстого (1798, частное собрание) и целый ряд других. В них художник с большой реалистической силой раскрывает образы людей своего времени.

Серьезно и важно смотрят на зрителя Д. П. Трошинский, екатерининский вельможа, покровительствовавший молодому Гоголю. Гордая посадка головы, поворот фигуры, сверканье орденов на лентах придают значительность его образу.

Генерал Ф. А. Боровский, участник суворовских походов, представлен художником на фоне сражения. Виднеющиеся вдали горящие крепости, войска, идущие на штурм; интенсивное звучание цвета — темно-синего в мундире, золотого в шитье, красного на орденской ленте и серого в меховой отделке придают образу романтическую приподнятость, сообщают героическое звучание.

Особое место в творчестве Боровиковского занимают парадные портреты. Среди них монументальные торжественно-официальные, такие, как портрет Павла I (1800, ГРМ) и А. Б. Буракина (около 1801, ГТГ), Муртаза Кули-Хан (1796, ГРМ), и совсем иные, лишенные внешней помпезности, например портрет Екатерины II (середина 1790-х годов, один вариант в ГТГ, второй в ГРМ).

В портрете Павла I Боровиковский строго следует традиционной схеме парадного изображения. Пышная колоннада, трон, ниспадающий занавес, тяжелые складки горностаевой мантии, сам им-

ператор со всеми знаками царского величия — словом, все атрибуты парадного портрета здесь налицо.

И вместе с тем в изображении Павла I, его тщедушной, хилой фигуры, некрасивого лица с надменным и тупым выражением, Боровиковский остался верен правде природы. Торжественная форма апологетического парадного портрета не могла заставить художника отказаться от реалистического восприятия модели, стремления выразить ее сущность.

Наиболее характерен в этом отношении портрет А. Б. Куракина. «Бриллиантовый князь», как называли его современники за непомерную любовь к роскоши и богатству, изображен в пышной дворцовой обстановке на фоне колонн с драпировками и открывающейся перспективой на Михайловский замок. Справа — мраморный бюст Павла I, любимцем которого он был, слева, на кресле — черная мальтийская мантия. Куракин в ослепительно ярком парадном костюме, украшенном орденскими лентами стоит, опираясь рукой о стол. В его позе и выражении лица сознание своего величия, довольство собой. Дополняют характеристику образа цветовое решение портрета, основанное на интенсивном звучании ярких красок: золотисто-желтой в парчовом кафтани, красной и синей в орденских лентах, малиновой в скатерти, темно-голубой в обивке кресел.

Если раньше художник очень обобщенно передавал предметы обстановки, детали одежды, то теперь с удивительной тщательностью, подчас иллюзорностью он передает фактуру и особенности различных материалов, как в одежде, так и в окружающих Куракина вещах.

Среди парадных портретов Боровиковского только портрет Екатерины II свидетельствовал о новых поисках художника, об ином подходе к человеку. Екатерина II в этом портрете — не «богоподобная» царица и не величественная и грозная самодержица, а пожилая женщина в теплом салопе с любимой собачкой. Изображена она не на фоне парадных дворцовых зал, а в парке Царского Села на прогулке. Впервые императрица представлена как обычный рядовой человек. Скромная красочная гамма серебристо-голубых и зеленоватых цветов, окружающая обстановку паркового пейзажа создают впечатление естественности, интимной простоты.

В 1800-х годах Боровиковский участвовал вместе с другими художниками в украшении строявшегося Казанского собора, для которого он исполнил десять икон.

Тогда же он написал и единственную бытовую картину — изображение зимы в виде крестьянина, греющего у огня руки («Зима», 1800, ГТГ).

1800-е годы — последние годы творческого подъема художника. Более строгими и сдержанными становятся его портреты. Из них исчезает поэтичность восприятия человеческого образа, появляется большая конкретность изображения, тщательность передачи деталей. Портреты стали более рассудочными и прозаическими (порт-

трет Д. П. Трощинского, 1819, ГТГ; портрет Е. В. Родзянко, 1824, Государственный художественный музей, БССР).

В 1825 году в Петербурге художник умер. Все свое имущество Боровиковский завещал в фонд помощи бедным людям, себя же он просил похоронить «без излишних церемоний».

Очень немногие газеты откликнулись на смерть художника. Первые опыты создания творческой биографии живописца появились в 1891 году, когда в журнале «Русский архив» была напечатана о нем статья. С тех пор не прекращается интерес к творчеству этого крупнейшего мастера русского искусства.

ОСНОВОПОЛОЖНИК РУССКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ А. П. ЛОСЕНКО

Долгие годы среди историков русской живописи существовало убеждение, что в XVIII веке основные художественные ценности были созданы лишь в области портрета. Исторический и бытовой жанры никогда не принимались во внимание. Считалось, что в этот период они почти не существовали. Между тем исследованиями советских искусствоведов, особенно в послевоенный период, было убедительно доказано, что в XVIII веке историческая живопись не только существовала, но имела уже сложившиеся традиции и была тесно связана с передовыми идеями времени.

Первым крупным историческим живописцем, основоположником этого жанра, был Антон Павлович Лосенко. Заслуги Лосенко в различных областях изобразительного искусства велики. Он известен как мастер исторической картины, как тонкий и непревзойденный рисовальщик, крупнейший портретист, как основатель русской художественной педагогики и воспитатель плеяды замечательных мастеров.

Лосенко родился 30 июля 1731 года на Украине, в г. Глухове, в купеческой семье. Мальчик рано осиротел. Незаурядные музыкальные способности выделяли его из среды сверстников, и когда в 1744 году набирали певчих для Петербургского хора, выбор пал на юного Лосенко. 9 лет находился юноша в хоре, а в 1753 году «спал с голоса» и его вместе с другими певчими отдали в обучение живописи И. П. Аргунову, крепостному художнику, одному из серьезных портретистов того времени. Через пять с половиной лет Аргунов представил работы своих воспитанников ко двору. Он писал, что «те певчие, как рисовать и красками писать, в копировании с портретных и исторических картин, так и с натуры писать могут. Крайнее приложение имели и содержали себя в поступках честно»¹⁴.

Вскоре ученики Аргунова были отданы для дальнейшего обучения в открытую в Петербурге в 1757 году Академию художеств.

Полученная Лосенко профессиональная художественная подготовка в мастерской Аргунова выделяла его из среды других воспитанников, и очень скоро он был назначен подмастерьем и определен в помощь академическим преподавателям. Президент Академии художеств И. И. Шувалов высоко ценил талант и успехи Лосенко. В 1760 году он доверил молодому художнику написать свой портрет (находится в ГРМ). Тогда же Лосенко пишет портреты поэта и драматурга А. Н. Сумарокова (ГРМ), актера Я. Шумского (ГРМ).

В 1760 году А. Лосенко и В. Баженов (впоследствии крупнейший русский архитектор), как наиболее талантливые и подготовленные художники, были отправлены в заграничную командировку для дальнейшего усовершенствования. Находясь в Париже, Лосенко занимается под руководством Ж. Рету, одного из представителей академического искусства. Изучение натуры, знакомство с памятниками античности сочетались с непрестанной работой над картиной. За границей Лосенко написал большое многофигурное полотно «Чудесный улов рыбы» (1762, ГРМ), удачно справившись с решением трудных композиционных задач. Он показал здесь высокий уровень знаний как в области рисунка, так и в живописи, в умении группировать фигуры, передавать сложное движение, достигая выразительности каждого персонажа.

В 1762 году Лосенко был вызван в Россию. Его работы были представлены Екатерине II как свидетельство успехов молодой Академии художеств. Первым произведением, созданным Лосенко на родине, был портрет первого русского актера, создателя русского театра Федора Волкова (1763, ГРМ). Он проявил незаурядное мастерство в передаче живого, подвижного, приветливого лица Волкова, его умных, пронзительных глаз, легкой улыбки. Портрет, как писали современники, был очень похож. В нем, действительно, Волков был запечатлен таким, каким его охарактеризовал Н. И. Новиков: «С первого взгляда казался он несколько суров и угрюм, но сие исчезало, когда находился он с хорошими своими приятелями...»¹⁵

Свободная, непринужденная поза, разворот фигуры к зрителю, смелое сочетание цвета — багрового, светло-зеленого, белого — усиливают оптимистическое звучание портрета. В руках Волкова маска, корона, кинжал, на плечах плащ — непременные атрибуты трагического актера.

На родине Лосенко был недолго. В 1764 году его вновь отправили за границу в Париж, где он начал заниматься под руководством Ж. Вьена, одного из известных художников французского классицизма.

«Я начал обучаться живописству у г. Вьена, которого школа славнее всех в Париже, — писал он в рапорте в Петербург, — упражняюсь и в копировании с рисунков, рисую с натуры дважды всякий день, komponую на бумаге, учу французский язык. А нынче я начал еще перспективу и карекатуру»¹⁶.

Лосенко отличался удивительной трудоспособностью, исключительной требовательностью к себе и к своему творчеству. Много внимания и сил потратил он на изучение анатомии человека, на создание живописных этюдов обнаженного человеческого тела (целый ряд этюдов натурщиков имеется в Русском музее и Третьяковской галерее). В них художник успешно справлялся с передачей сложных поз и движений лежащих и сидящих натурщиков, стремился запечатлеть их пластические и живописные особенности. Работа над этими этюдами носила подготовительный характер. Созданные им в эти годы картины на темы библейских сказаний и античной мифологии: «Венера и Адонис» (Государственный художественный музей БССР), «Зевс и Фетида» (1769, ГРМ), «Жертвоприношение Авраама» (1765, ГРМ) — отличались профессиональным мастерством, тонкостью живописных решений, выразительностью композиционных построений.

Лучшей среди этих работ была «Жертвоприношение Авраама». Композиция картины преисполнена движения. Фигуры превосходно написаны. Чувствуется великолепное знание природы, умелое использование светотени, рефлексов, которые сообщают живописную мягкость изображению. Авраам написан очень материально, «телесно», особенно его морщинистое лицо с глубоко сидящими глазами и поднятыми бровями и жилистые руки с сильными пальцами. Условной, несколько декоративной является в этой композиции лишь фигура ангела, психологически никак не участвующего в этом драматическом событии. Картина «Жертвоприношение Авраама» свидетельствовала о степени возросшего мастерства молодого художника, о новом отношении к религиозной теме.

Приехав в Италию, Лосенко начинает заниматься изучением античности. Далекая античность, которую в Петербурге изучали по копиям и слепкам, здесь предстала перед художником в совершенных мраморах и бронзе, в оригинальных произведениях, внушавших чувство глубокого уважения и восхищения. Он с головой уходит в работу: копирует картины старых мастеров, рисует с антиков. В рапорте Академии художеств в 1766 году Лосенко сообщает: «Ныне упражняюсь я в рисовании с лучших антиков для совершенства рисунку...» На следующий год он «начал рисовать с картин Рафаэлевых в Ватикане и других местах...»

Результаты углубленного и серьезного изучения искусства в Италии не замедлили сказаться и в его собственных творческих работах. В 1768 году Лосенко исполняет два больших живописных этюда, которые он скромно называет «академическими фигурами в величину ординарного человека». Это «Авель» (Государственный музей изобразительного искусства в Харькове) и «Каин» (ГРМ). Названия «Каин» и «Авель» даны весьма условно. Изображенные художником натурщики ничего общего не имеют с древней библейской легендой. Содержание композиции шире и значительней религиозного сюжета.

В этюде «Авель» перед нами сильный страдающий человек. Он лежит на земле, левая нога его судорожно вытянута, правой он отталкивается от камня. В порыве отчаяния он схватился рукой за голову. Фигура полна динамики, живой экспрессии. Несмотря на сложный ракурс, в котором изображен лежащий натурадик, Лосенко удалось превосходно передать пропорции и анатомические особенности его фигуры. Богатство светотени, тонкость моделировки форм, мягкость мазка придают живую трепетность этому, ставшему классическим, этюду. Этими же чертами ясности, соразмерности форм, спокойной гармонии цвета отличается и другая работа этих лет — «Каин».

Этюды Лосенко — отличный пример профессиональной зрелости их создателя, образец высокого мастерства. Именно поэтому они стали для последующих поколений художников своеобразным эталоном, предметом постоянного изучения. Когда Лосенко приехал в Петербург в 1769 году эти работы, современники по достоинству оценили талант художника. В журнале «Смесь» один из художественных критиков писал: «Недавно я видел в Академии художеств три картины одного Россиянина, обещающего нам Рафаэля. Удивительно сделаны на теле все мускулы и прибрана пристойная тень... Как пропорция, так и краска приводят зрителей вне себя. Г. Лосенко в своей работе так представляет человека, как изображает его само естество. Стыдитесь, несмысленные почитатели иностранных, смотря на сего художника: никто вам не поверит, что в России не могут родиться великие люди»¹⁷.

Академия художеств видела в Лосенко талантливого художника, способного возродить национальную историческую живопись. С самого возникновения Академии историческому жанру уделялось основное внимание. Интерес к национальному прошлому своей страны, к русской истории характерен для русского просветительства XVIII века. А. П. Сумароков считал первейшей обязанностью русских художников изображать историю своего отечества и своих великих людей.

Несмотря на то что под историческим жанром в XVIII веке понималась не только собственно-историческая тема, но и изображение мифологических сюжетов, большое место в Академии художеств уделялось сюжетам русской истории. «Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземских народов, — писал Н. И. Новиков, — но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях; похвально любить и отдавать справедливость достоинствам иностранных, но стыдно презирать своих соотечественников, а еще паче и гнушаться ими»¹⁸. Способности Лосенко к историческому жанру высоко ценили в Академии художеств и в 1769 году ему предложили тему: «Владимир и Рогнеда», разрешив самому уточнить сюжет.

В XVIII и в начале XIX века не было ни одной написанной «Истории» от «Древней Российской истории» М. В. Ломоносова

до «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, чтобы не упоминались имена новгородского князя Владимира и полоцкой княжны Рогнеды. Современники знали, что князь Владимир был отвергнут Рогнедой и что он с дружиной обрушился на Полоцк, убил ее отца, братьев и насильно взял Рогнеду в жены.

В своей картине Лосенко остановился на самом драматическом моменте из «прежалостной судьбы» Рогнеды. Владимир вторгся в покои Рогнеды и сообщает ей об убийстве ее родных и о том, что она должна стать его женой. Казалось бы, Владимир должен быть изображен в картине деспотом, тираном, утверждающим насильем свою волю. Меж тем он представлен извиняющимся перед Рогнедой, раскаивающимся в содеянном. Художник дает свою трактовку, свое понимание этой темы. Он считает, что Владимиром в его деяниях руководили не насилие и вероломство, а любовь, не знающая преград и не терпящая препятствий. В «Изъяснении», составленном художником к этой картине, Лосенко писал: «В программе Владимир на Рогнеде женился против воля ея, когда же он на ней женился, то должно, чтоб он ее любил. Почему и представил его так, как любовника, который, видя невесту свою обесчещену и лишившуюся всего, должен был ее ласкать и извиняться перед нею...» В этих словах выражена вера художника в человечность своих героев, в их гуманистические чувства. Тема насилия, столь ясно выраженная в заданной программе, в картине Лосенко сводится на нет. Главным для художника являются душевные переживания героев, их взаимоотношения.

...Перед застывшей в отчаянии Рогнедой, окруженной плачущими служанками, предстал Владимир. Мольбу о прощении мы словно читаем в выражении его лица, в склонившейся фигуре, в движении рук, прижатых к сердцу. Для фигуры Владимира художнику позировал известный драматический актер XVIII века И. А. Дмитревский. Если в фигуре Владимира явно сказалось изучение натуры, то образ Рогнеды отличается условностью, абстрактностью. Идеально прекрасно лицо Рогнеды со страдальчески опущенной головой, с остановившимся взором, с чуть полуоткрытым ртом. Удачно найдено положение ее правой руки, бессильно свисающей вниз. Это очень выразительная деталь, помогающая раскрытию душевного состояния героини. Изображенная справа сидящая служанка испытывает те же чувства, что и ее госпожа. На ее лице сострадание, боль, сочувствие Рогнеде. Невидящим взором она смотрит перед собой. В отчаянии сцеплены ее руки. Но горе не исказило идеальных черт лица служанки. Четко и красиво рисуется ее тонкий профиль на фоне одежды Владимира.

В картине явно ощущается обращение художника к античности. Оно сказывается как в трактовке лиц героев, очень похожих между собой, так и в использовании мотивов античной архитектуры, — действие происходит на фоне античных колонн, слева стоит античная ваза. Но свойственная классицизму рассудочность не

подчинила целиком художника. Изучение природы, чувство жизни обогащают его картину. Заслуживают особого внимания фигуры двух воинов, сопровождающих Владимира. В их лицах нет ничего условного, театрального. Чувствуется, что художник писал их с натуры, стремясь передать выразительность умных крестьянских лиц.

Сохранившиеся многочисленные зарисовки с крестьян, выполненные художником к этой картине, говорят о большом интересе художника к новой для него теме. Рисунки Лосенко внимательно и точно передают характерные черты крестьянских лиц.

Сохранившиеся эскизы дают возможность проследить сложный путь развития композиции и образов. Первые варианты отличались прямолинейностью передачи сюжета. Композиция имела ярко выраженный горизонтальный характер. Сцена распадалась на две группы, мало связанные между собой. Жесты и движения героев еще не были найдены, хотя количество персонажей уже определилось в первом эскизе. Дальнейшие поиски художника шли в направлении большей композиционной ясности и простоты.

В следующих эскизах меняется формат будущего полотна. Художник приблизил героев друг к другу и этим самым сразу подчеркнул центр картины. Изменилось и положение Владимира в картине. Он склонился над Рогнедой, как бы говоря ей о своей любви и преданности. Определилось место служанки в первом ряду картины.

Эскизы композиций и многочисленные подготовительные рисунки свидетельствуют о напряженной работе художника над картиной, его упорном стремлении найти наиболее характерное и выразительное решение темы. Любопытно, что Лосенко отказался от изображения сцены на фоне арок и драпировок, а также от показа Владимира в античном племени с гребнем. Он хотел передать своих героев в национальных одеждах, но современная художнику историческая наука и уровень этнографических знаний не могли помочь ему воссоздать подлинные костюмы русских людей далекого прошлого. Поэтому художник пользовался театральной одеждой, переданной в свое время в Академию из придворного театра. Одежда Владимира — малиновая бархатная мантия, отороченная мехом, высокие сафьяновые сапоги, шапка со страусовыми перьями — все это носит условный, надуманный характер. Только, может быть, туника Владимира, шитая драгоценными камнями, напоминает древние одеяния князей. Одежда Рогнеды строже, скромней, ближе к русскому женскому платью.

В 1770 году на академической выставке картина «Владимир и Рогнеда» была показана зрителям. Ее появление стало выдающимся событием в русской художественной жизни. Лосенко сразу выдвинулся в число лучших русских художников своего времени. Совет Академии, «видя его превосходный талант», избрал его академиком и утвердил в звании профессора. В эти же годы началась ак-

тивная педагогическая деятельность художника. Он быстро завоевал любовь и уважение воспитанников Академии. Разработанное художником особое руководство «Изъяснение краткой пропорции человека, основанное на достоверном исследовании разных пропорций древних статуй, старанием... профессора живописи господина Лосенко для пользы юношества, упражняющегося в рисовании, изданное» стало методическим пособием для многих поколений академической молодежи.

Преподавание отнимало много времени. Лосенко внимательно и вдумчиво относился к своим ученикам, заботясь о развитии индивидуальности каждого из них. Лосенко стал директором Академии, и это обстоятельство лишало его возможности работать над задуманной картиной, о которой он давно мечтал. Болея за судьбу талантливого художника, Э. Фальконе в письме Екатерине II писал: «...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...»¹⁹

Екатерина II обещала взять Лосенко в свой личный музей, в Эрмитаж, но обещание не выполнила. В редкие свободные часы Лосенко работал над своей последней картиной «Прощание Гектора с Андромахой» (1773, ГТГ), так и оставшейся неоконченной.

Художник обратился к прославленной поэме Гомера «Илиаде». ...У величественных городских ворот Трои разыгрывается драматическая сцена прощания троянского вождя Гектора со своей женой Андромахой. Андромаха умоляет мужа не оставлять ее одну, не рисковать собой. Однако ни просьбы любимой жены, ни вид маленького сына не могут заставить Гектора отказаться от борьбы, от выполнения своего воинского долга. Уходя на войну, Гектор клянется в верности своему городу.

Обращаясь к гомеровской поэме, Лосенко центральным моментом своей картины сделал клятву Гектора, что и придало торжественность и патетичность сцене прощания. Гектора окружают воины и сограждане, они полны сочувствия и уважения к нему. Гектор в картине представлен как народный герой, исполненный самоотверженности и готовности на подвиг во имя свободы. Широкий жест левой руки, обращенный к троянцам, поднятая голова, устремленный вверх взор, развевающийся красный плащ выделяют его в композиции. Рядом с ним Андромаха с младенцем на руках. Она прислушивается к речам Гектора. Тонкий профиль ее лица, словно заимствованный с древней камен, одежды, ниспадающие широкими складками, — все это заставляет зрителя вспомнить античные женские образы. Рядом с Андромахой плачущая служанка, трогательная в своем искреннем горе. В ее образе гораздо больше естественности, непосредственности и задушевности, чем в образе ее госпожи.

Сохранившиеся подготовительные рисунки к этой картине указывают на вдумчивое изучение художником природы. Имеется множество этюдов для фигур воинов, свидетельствующих о продолжении работы Лосенко над крестьянскими образами. Особенно это ощущается в рисунке к чернородому воину с копьем. Это живой, сильный крестьянин с короткой бородой и круглыми блестящими глазами. Он бесконечно далек от античного идеала. Рисунки с натуры обогатили картину чертами жизненной правды. Классическая четкая композиция, величавые позы и жесты героев сочетаются в ней с естественностью и непосредственностью передачи переживаний отдельных персонажей, реалистической выразительностью образов воинов.

Лосенко не успел закончить картину. 23 сентября 1773 года после тяжелой сердечной болезни художник скончался. Он прожил всего тридцать шесть лет.

Вся жизнь художника — это образец беззаветного и бескорыстного служения искусству. В его лице русское искусство потеряло крупнейшего живописца и выдающегося педагога, человека широкой образованности, видного общественного деятеля, которого не случайно назвали «Ломоносовым русской живописи».

ИСТОРИЧЕСКИЕ КАРТИНЫ Г. И. УГРЮМОВА

В развитии исторической живописи конца XVIII — начала XIX века одно из значительных мест принадлежит также и Григорию Ивановичу Угрюмову, профессору Академии художеств, воспитателю многих выдающихся русских художников. С его именем связываются такие известные полотна, как «Испытание силы Яна Усмаря» (1796—1797, ГРМ), «Взятие Казани» и «Венчание Михаила Федоровича Романова на царство» (1797—1799, ГРМ). Угрюмов обратился к событиям русской истории, запечатлел героические моменты борьбы народа за свое освобождение.

Угрюмов происходил из старинной купеческой семьи. Художественное образование он получил в Академии художеств. После пенсионерской поездки в Италию (1785—1790), вернувшись в Петербург, он всецело посвятил себя педагогической деятельности в Академии. Одновременно он очень много работал и как исторический живописец. Так, в 1793 году по заказу Екатерины II для Александровой дачи Угрюмов исполнил картину «Торжественный въезд Александра Невского в город Псков после одержания им победы над немецкими рыцарями» (ГРМ). Создание картины на патриотическую тему соответствовало творческим устремлениям художника. Художник стремится передать торжественность шествия Александра и его приближенных, радость и ликование народа, страх и унижение врагов.

В его картинах более конкретными стали обстановка, живописный фон, на котором происходит событие. И хотя, конечно, это еще не обстановка XIII века, но тем не менее она более близка к исторической правде, чем канонические академические пейзажи в исторических картинах современников Угрюмова. Картина очень сдержанна по чувству. В пей нет преувеличенного пафоса, театральных жестов. Замысел картины легко читается. Лица героев отмечены национальным характером. Особенно естественно и жизненно переданы художником образы простых крестьян. Чувствуется, что художник обращался к природе и тщательно ее изучал.

Темы русской истории стали основным содержанием творческой деятельности художника. В картине «Испытание князем Владимиром силы русского богатыря Яна Усмаря перед поединком его с печенежским богатырем», как и во всех академических картинах, главное событие художник располагает в центре, выделяет его светом и цветом. Ян Усмарь останавливает мчащегося разъяренного быка и разрывает кожу на боку животного. Его фигура дана в колоссальном физическом напряжении; Усмарь резко откинулся назад и с силой уперся всем корпусом на правую ногу, согнутую в колене. Плечи его приподняты, голова опущена, глаза гневно сверкают. Все присутствующие захвачены этим волнующим поединком человека и животного. Сила, ловкость юноши, сына киевского кожемяки, вызывают восхищение. Справа на возвышении, напоминающем трон, восседает князь Владимир. На его голове золотая корона, на плечах красная мантия. Слева в картине отец и брат Усмаря, с тревогой наблюдающие за схваткой.

«Ян Усмарь» — одна из наиболее экспрессивных картин Угрюмова. Высокий драматизм, свойственный этому полотну, усиливается насыщенностью цветом, игрой светотени, мастерской лепкой фигур. Для Яна Усмаря Угрюмов нашел натурщика — татарина Юзея, обладавшего удивительной мускулатурой. Впоследствии Юзей по совету Угрюмова стал постоянным натурщиком Академии.

Большая и ответственная работа выпала на долю Угрюмова в 1796—1799 годах. Для Михайловского замка по заказу Павла I он должен был в очень короткий срок написать два огромных холста на темы из русской истории. Один из них — «Взятие Казани» (1799, ГРМ), изображает момент въезда Иоанна IV в покоренный им город. У ног победителя склонились покоренные татары. Среди них царь Едигер с семьей, опустившись на колени, просит о свихождении. Иоанн изображен спокойным, горделивым и вместе с тем великодушным и благородным. Он приказывает подняться пленному царю. В картину введены также жепы Едигера. Молодые, красивые, они представлены трогательно-печальными. На руках одной из них маленький ребенок. И хотя, судя по летописи, в городе уже никого не было в момент въезда Иоанна, тем не менее художник помещает в картину фигуры женщин.

«Нужно, — писал один из теоретиков этого времени А. Писарев, — чтобы историческая картина служила не только в пользу зрителя, но еще и пленяла»²⁰. Исходя именно из этих соображений, из законов академического исторического жанра, Угрюмов и ввел в картину фигуры прекрасных женщин.

Композиция картины строится по диагонали, пересечением двух движений: одного справа налево (Грозный и его свита), другого слева направо (группа татар). По краям картины художник располагает фигуры, лица которых обращены к центру. Это придает завершенность композиции.

Вторая большая картина, исполненная по заказу Павла, называлась по-разному. Чаще всего ее называли «Избрание Михаила Федоровича на царство» или же «Венчание Михаила Федоровича на царство».

Официальная версия этого события была следующей: Михаил, поняв тяжелое положение, в котором находилась Россия, уступает просьбам народа и становится царем. Следуя этой версии, Угрюмов изображает Михаила среди толпы людей, умоляющих его принять шапку Мономаха. Михаил стоит опечаленный, смущенный. Он приложил правую руку к сердцу, а левой словно отстраняется от пришедшего к нему посольства. Сцена происходит в церкви на фоне богатого классического иконостаса, что придает торжественность происходящему событию. Пышные нарядные одежды, характерные больше для XVIII столетия, чем для времени, к которому относится изображенное действие, дополняют впечатление великолепия обстановки.

Картина построена по всем правилам академического сочинения. В центре на возвышении — Михаил, он выделен из массы народа. Его фигура помещена во главе композиционного треугольника. Главные действующие лица картины выделены цветом и светом. На Михаиле белые, отливающие голубоватыми оттенками шелковые одеяния, шитые золотом. Пояс украшен драгоценными камнями. С плеч спадает горюстаевая мантия с золотой каймой. С большой тонкостью переданы переливы цвета на одеждах, глубина полутонов. К этой картине сохранился большой живописный эскиз, по сравнению с которым особенно заметны композиционные улучшения, внесенные в окончательный вариант. Так, например, центральная группа значительно приближена к зрителю, композиция более вытянута в длину, пропорции фигур также стали более удлиненные. В левую группу включен целый ряд совершенно новых фигур.

В 1800 году, «учитывая ревностное и усердное исправление должности исторического живописца», Угрюмов назначается профессором Академии художеств. В начале XIX века в связи с сокращением дворцового строительства сократились возможности для работы исторических живописцев. Им приходилось принимать заказы на церковные росписи, на писание образов. Угрюмов тоже в

последующие годы выполнял работы для церкви Кронштадтского собора, для Казанского собора, для Пятницкой церкви г. Ярославля и многих других церквей.

Начало XIX века в России — время патриотического подъема, который не мог не получить отражения в творчестве Угрюмова. В эти годы он выполняет одну из лучших своих акварелей — «Минин взывает к князю Пожарскому о спасении отечества». Художник помещает героев в простую избу с дощатыми стенами. На деревянной кровати возлежит Пожарский. Услышав призыв Минина, он приподнимается с постели и хватается за меч. Движения его энергичны, решительны. Он готов пойти на борьбу. Вся сцена полна динамики, внутреннего напряжения. Акварель решена на сочетании рыжеватых и голубоватых тонов, придающих особую живописную красоту этому произведению.

Близок к этой акварели по трактовке сюжета и графическому языку рисунок «Муций Сцевола», посвященный известному подвигу легендарного римского юноши. Образ Муция Сцеволы в этом рисунке по внутреннему напряжению напоминает Минина. Рисунок пронизан подлинной героикой, искренним пафосом.

В последующие годы жизни Угрюмов работает больше в области портретного жанра. От исторических картин он часто отказывается, не желая подчиняться официальному направлению в разработке сюжетов. Им были написаны портреты купцов Серебряковых (1813), членов семьи Коновницына (отца героя Отечественной войны 1812 г.), портрет М. И. Кутузова (1812), князя А. Б. Куракина (1801) и других.

Портреты Угрюмова отличаются жизненной простотой, реалистическим изображением человека. Это — серьезный шаг вперед в развитии камерного портрета.

Роль Угрюмова не ограничивалась собственно художественным творчеством. Как педагог он оказал большое влияние на развитие русской живописи. Более тридцати лет проработал он в Академии художеств, где провел целый ряд реформ, способствовавших обновлению метода работы Академии, системы преподавания рисунка и живописи. Наиболее известными учениками Угрюмова были Андрей Иванов, А. Е. Егоров, А. К. Шебуев, О. А. Кипренский и другие.

В 1820 году Угрюмову в ознаменование его двадцатилетней профессорской деятельности было присвоено звание ректора Академии художеств. Однако эту должность ему пришлось занимать недолго. В 1823 году шестидесятилетний художник скончался. На его могиле на Смоленском кладбище были высечены слова:

Служа искусствам, он отечеству служил,
Душой любя добро, он век свой добрым был.

СКУЛЬПТОР Ф. Г. ГОРДЕЕВ

Среди старшего поколения скульпторов второй половины XVIII века Федор Гордеевич Гордеев занимает одно из значительных мест.

Сын дворцового скотника, он был одним из первых воспитанников Академии художеств. Одновременно с Ф. Шубиным Гордеев учился в классе у профессора Н. Жилле.

Окончив Академию художеств с большой золотой медалью за барельеф «Заклучение мира Олегом с греческими царями Львом и Александром перед стенами Константинопольскими», Гордеев вместе с пейзажистом С. Щедриным и архитектором А. Ивановым был отправлен за границу. В Париже Гордеев с увлечением изучает произведения западноевропейского искусства, копирует классические образцы, пробует свои силы в компоновке барельефов на исторические темы. После двухлетнего пребывания во Франции русские пенсионеры выехали в Италию. Из Ливорно до Рима, останавливаясь в Пизе, Флоренции, Сене, Орвието, молодые художники проделали путь пешком. И всюду внимательно изучали картины великих мастеров прошлого, архитектурные памятники древности. Чтобы познакомиться с материалами раскопок Помпей и Геркуланума, художники специально ездили в Неаполь.

В 1772 году Гордеев по окончании срока пенсионерства вернулся на родину. Первой самостоятельной работой скульптора была статуя «Прометей» (1769, ГРМ), одна из наиболее драматичных в его творчестве. Скульптор изобразил момент, когда прикованного к скале Прометея терзает орел. В судорожном движении вытянуто тело, в отчаянии запрокинута голова Прометея. Лево́й рукой он рвет на себе волосы. Орел, спокойно склонившийся над своей жертвой, выклевывает внутренности героя. Художник подчеркнул полную обреченность Прометея, безнадежность его борьбы. Гордеев работал над группой с огромным увлечением и закончил ее почти в один год, достигнув большой выразительности и глубины образного решения.

В 1776 году Гордеев был выбран академиком. В эти годы он работал над созданием барельефов на исторические темы. Для Павловска он исполнил восковые модели статуй богов Аполлона, Меркурия, Венеры, Флоры и девяти муз. С моделей были отлиты бронзовые статуи и установлены в парке. В 1780 году Гордеев исполнил надгробие Н. М. Голицыной. Изображая плакальщицу, печально склонившуюся к урне, скульптор сумел передать чувство тихой скорби. Оно присутствует во всем: в наклоне фигуры женщины, в сдержанном движении ее рук, в ритме ниспадающих складок одежды. Мягкая красивая обработка мрамора, богатство светотеневого решения сообщают пленительную живописность этому надгробию.

В надгробии А. М. Голицына, выполненном Гордеевым в 1788 году (Ленинградский музей городской скульптуры), перед

художником стояла иная задача. Необходимо было создать пышный, торжественный памятник, изобилующий аксессуарами. Поэтому в надгробии изображены в центре различные предметы, свидетельствующие о военной славе фельдмаршала (щит, меч, головной убор, трофеи и т. д.). Фигуры по бокам символизируют добродетель и смерть. В целом надгробие получилось величественным, но холодным, риторическим. Еще больше пышности, помпезности в надгробии Д. М. Голицына.

В 90-е годы Гордеев много работал в области декоративно-монументальной скульптуры. Им исполнены рельефы для строившегося тогда Останкинского дворца. Это — великолепные образцы русской пластики. В основе сюжетов барельефного фриза лежит миф об Амуре и Психее. Более шестидесяти фигур можно видеть на этом фризе, но ни одна фигура не повторяется. Движения танцующих и идущих фигур удивительно грациозны, плавны и выразительны. Почти все фигуры обнажены. Это дало возможность художнику показать красоту и стройность гибких юношеских тел. Барельеф выполнен в лучших традициях классицизма. Богато разработанная градация высоты рельефа создает впечатление глубины фриза, легкости и изящества.

Последней крупной работой Гордеева были четыре барельефа для северного портика Казанского собора на евангельские сюжеты: «Благовещение», «Поклонение волхвов», «Поклонение пастырей», «Бегство в Египет».

В 1810 году скульптор скончался.

БЫТОВОЙ ЖАНР В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XVIII ВЕКА. И. ФИРСОВ, М. ШИБАНОВ, И. ЕРМЕНЕВ

В Третьяковской галерее в залах XVIII века среди множества портретов горделивых знатных вельмож, кокетливых жеманниц, мечтательных, задумчивых дам, среди полотен на сюжеты далекой античной истории или евангельских и библейских преданий найдутся и совсем не похожие на них картины. Их герои одеты не в римские тоги и не в царские мантии. На них крестьянские одежды, и изображены они не в роскошных дворцах или парадных покоях, а в простых скромных комнатах, в крестьянских избах, на базарах и дорогах России. Это — картины и акварели первых русских жанристов XVIII века Ивана Фирсова, Михаила Шибанова, Ивана Ерменева. О существовании этих художников и их произведениях долгое время ничего не было известно. В XIX веке ни в одной из книг о русском искусстве мы не найдем даже упоминания об их деятельности.

Лишь в предреволюционные годы и затем в советское время благодаря тщательным изысканиям в архивах стали понемногу вырисовываться фигуры забытых художников. Приоткрывалась совсем новая грань русской художественной культуры XVIII столетия, свидетельствующая о наличии в ней ясно выраженного демократического направления. Первым произведением бытового жанра в русском искусстве была картина «Юный живописец» (вторая половина 1760-х годов, ГТГ) работы И. Фирсова.

«ЮНЫЙ ЖИВОПИСЕЦ»

...Перед нами мастерская художника. Слева из окна струится мягкий рассеянный свет. За мольбертом юный художник. Он с увлечением, не замечая ничего вокруг, пишет портрет маленькой круглолицей девочки в розовом платье. Сдерживая непоседливую дочку, рядом с ней стоит мать.

И. Фирсов сумел обычную, казалось бы, сцену из действительной жизни наполнить такой проникновенной задушевностью и теплотой, что трудно не поддаться обаянию этого полотна. Картина красиво и профессионально написана. Розовые, красные, бледно-желтые и серовато-серебристые тона в правой части, зеленый занавес в глубине и синий камзол мальчика создают спокойную гармоничную цветовую гамму. Если к этому еще добавить прекрасное знание перспективы, строгость и точность рисунка, внимательное изучение действительности, то не останется сомнений, что перед нами одно из значительных произведений русской художественной культуры того времени.

Долгие годы картина «Юный живописец» считалась работой А. П. Лосенко, и только после многолетних исследований, изучения красочного слоя картины и подписи было установлено, что автор ее — художник И. Фирсов. Сохранившиеся сведения о нем весьма скудны. Известно, что он был сыном московского купца, очень рано начал работать как живописец-декоратор — он участвовал в оформлении празднеств, писал декорации к театральным постановкам, создавал декоративные панно, из которых сохранились лишь три работы: «Цветы и фрукты», «Амуры, опрокинувшие герму» и «Амуры с охотничьей добычей» (ГТГ). Картину «Юный живописец» Фирсов писал в Париже, куда был отправлен на два года по указу Екатерины II «для лучшего живописной и театральной на уке обучения».

В 1768 году Фирсов вернулся в Россию. Здесь он становится одним из подмастерьев-декораторов при дирекции Императорских театров. В 1783 году художник заболевает и его отстраняют от работы. На этом следы Фирсова теряются, и до сих пор нам неизвестна даже точная дата его смерти. Имя его забылось и только в начале XX века вновь всплыло в истории искусства.

КАРТИНЫ МИХАИЛА ШИБАНОВА

О жизни и деятельности этого своеобразного и глубоко национального художника известно также весьма немного. Шибанов был крепостным и в молодости попал в собственность к князю Г. А. Потемкину. Начало его творческого пути было ознаменовано созданием портретов, очень перовых по исполнению, но отличающихся стремлением к реалистической точной передаче изображаемых лиц. Это портреты А. Г. и А. М. Спиридовых (ГТГ и частное собрание), А. А. Нестеровой (1779, ГТГ) и другие. Первым жанровым произведением Шибанова была картина «Крестьянский обед» (1774, ГТГ).

...Торжественно сосредоточены крестьяне, приготавливающиеся к трапезе. Пожилая женщина осторожно ставит миску на стол. Старик, опустив голову, внимательно следит за движениями рук хозяйки. Сидящий слева крестьянин передает хлеб. Наиболее выразительна в этой картине молодая мать с красивым, озаренным тихой улыбкой лицом. Она с нежностью смотрит на лежащего у нее на руках маленького ребенка. Ее образ пленяет мягкостью, задушевностью, трогательной чистотой. Фигура молодой женщины, выделенная художником наиболее яркими красками, составляет смысловой центр картины. Внимательно и любовно переданы предметы крестьянского обихода, нарядные одежды. Бытовая достоверность, конкретность и правда образов отличают полотно Шибанова от многих произведений художников академического направления с их условностью, приукрашенностью изображения «сельских» сцен.

В другой работе — «Празднество свадебного договора (1777, ГТГ) — Шибанов запечатлел один из самых значительных моментов в жизни крестьян — помолвку жениха и невесты. Перед нами многофигурная, проникнутая важностью действия картина. Трогательно наивна и простодушна невеста, которую подруги подводят к столу, уставленному угощениями. Радостью, искренним благодушием светится лицо жениха. Выразительны лица присутствующих крестьян: морщинистых старух в платках, милостивых нарядных девушек. Художник и здесь любовно изображает праздничные одежды крестьян: яркие парчовые сарафаны, украшенные жемчужными нитями кокошники и пестрые телогрейки девушек, тяжелые кафтаны мужчин. С редкой правдивостью и верностью бытовым подробностям он воспроизводит обстановку крестьянской избы, передает весь сложный обряд помолвки.

Шибанов сумел тему из крестьянской жизни наполнить большим и значительным содержанием, сделать ее достоянием большого искусства. Эта картина в живописном отношении решена интереснее и смелее, чем предыдущая. Написанная в коричневой гамме, она обнаруживает большое красочное богатство: на фоне

холодных серебристо-серых, темно-зеленых, желтоватых и фишашковых цветов звучным аккордом выделяются яркие праздничные одежды невесты.

Картины Шибанова были новаторскими по своему содержанию. И хотя художник не показал в них всего многообразия крестьянской жизни, а отразил лишь праздничную, торжественную сторону быта крестьян, тем не менее он явился первым художником, который убедительно и правдиво раскрыл перед зрителем достоинство русского крестьянина, утвердил его право на изображение в искусстве.

Почти ничего не известно о последних годах жизни художника. По некоторым сведениям, в 1784 году он писал портрет И. И. Шувалова (ГРМ), а в 1787 году портрет Екатерины II и А. М. Дмитриева-Мамонова. Это все, что мы знаем о творческой деятельности Шибанова. Не установлена и дата смерти этого талантливого живописца.

ИВАН ЕРМЕНЕВ

С именем этого художника в русском искусстве XVIII века связываются произведения, посвященные изображению трагической судьбы нищих бездомных крестьян, блуждавших по деревням и дорогам обездоленной России. Никогда еще ни один русский художник не создавал образы такой потрясающей правдивости, такой социальной остроты. Характерны названия акварелей: «Старик, сидящий с чашей», «Нищий и нищая», опять «Нищий», «Поющие нищие-спецы» и снова «Нищая с девочкой» и т. д.

В рубищах, сплошь покрытых огромными разноцветными заплатами, в каких-то жадких тряпках на опухших ногах, с усталыми лицами, малепькими, сочащимися гноем, подслеповатыми глазами, они вставали перед зрителем как олицетворение убогой, босой, задавленной самодержавием голодной России. Их согбенные спины, заскорузлые руки с посохами, их рваные грязные одежды раскрывали суровую, неприкрашенную правду жизни. Пожалуй, один только Радищев в то время так же правдиво, без идеализации и притворного сострадания показал русского крестьянина. Невольно вспоминаются его потрясающие, словно кровью сердца написанные строки из «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Звери алчные, пьяницы ненасытные, что крестьянину мы оставляем?.. Воздух, да, один только воздух...»

Радищев и Ерменев выступили с гневным протестом против униженного положения крестьян в России. И тот и другой всей душой сочувствовали нищему, бесчеловечно забитому, многострадальному русскому крестьянству. Надо было обладать большим гражданским мужеством, чтобы поднять свой голос в защиту обездоленного крепостного народа. Акварели Ерменева выглядят диссонансом на фоне многочисленных картин, героями которых

были античные войны или прекрасные дамы, библейские персонажи или русские князья.

Какова же была судьба этого малоизвестного художника, сказавшего новое слово в русской живописи? Иван Алексеевич Ерменев родился в 1746 году в семье придворного конюха, о чем свидетельствуют сохранившиеся документы. Ранняя смерть отца обрекла семью на нищету. Большие способности юноши к рисованию помогли ему быть принятым в Академию художеств. Учился он хорошо, получая медаль за медалью. В 1767 году он окончил Академию, получив по неизвестным для нас причинам самый низкий аттестат с характеристикой ученика, «не удостоившегося поведением». Ранних работ художника, за исключением двух театральных композиций, прославляющих царских особ, мы не знаем («Благодеяние царствования Екатерины II», 70-е годы, серия, ГРМ; «Рисунок на бракосочетание Павла с Натальей Алексеевной», 1773, Павловский дворец-музей). В эти же годы он создает серию акварелей с изображением нищих крестьян.

В 1775 году Ерменев уже живет в Париже, переживает там нужду. Оставленный без средств существования, он пишет письмо за письмом о помощи, адресуя их русскому послу князю Барятинскому. С этого времени многое в жизни художника остается неясным для нас. В конце августа 1788 года он ненадолго возвращается на родину, а потом вновь уезжает в Париж. Он был свидетелем взятия Бастилии, революционных выступлений народа. Эти бурные события получили отражение в его многочисленных, к сожалению не сохранившихся, рисунках. Но о том, что они имелись, свидетельствует находящаяся в Эрмитаже гравюра, исполненная в конце XVIII века французским гравером. На ней изображен момент штурма Бастилии. Внизу имеется надпись по-французски: «Взятие Бастилии 14 июля 1789 года, гравировано по эскизам, сделанным в момент действия, Ерменевым, художником и пенсионером императрицы всея Руси...» Этим наши сведения о жизни художника, собственно, и исчерпываются. Где и когда окончил свои дни Ерменев, мы пока не знаем. Умер он, вероятно, в нищете, одиноким, без друзей и покровителей, не признанным и забытым еще при жизни.

Мы познакомились с работами трех художников — Фирсова, Шибанова и Ерменева. Произведения, созданные ими в области бытового жанра, занимают значительное место в искусстве XVIII века. И хотя они не имели прочной традиции в дальнейшем, однако именно в этих работах с наибольшей отчетливостью проявились демократические идеи и настроения, а в творчестве Ерменева и явно критическое, враждебное дворянскому обществу, сознание.

Если в работах Шибанова образы русских крестьян были претолнены достоинства и величия, то в рисунках Ерменева нищие

крестьяне представляли во всей своей неподдельной и страшной правде, вызывая чувство сострадания к их жалкой и печальной судьбе. Подобных работ было немного в русском искусстве, но роль их в сложном развитии реализма второй половины XVIII века чрезвычайно значительна.

ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ XVIII ВЕКА.

С. Ф. ЩЕДРИН, М. М. ИВАНОВ,
Ф. Я. АЛЕКСЕЕВ

Пейзажный жанр как самостоятельный и полноправный вид искусства зарождается в русской живописи лишь в последней четверти XVIII века. В середине XVIII века пейзажные мотивы использовались в основном в декоративном панно и росписях дворцовых помещений, для оформления театральных постановок. Но это была не реальная природа, а вымышленная, сочиненная — условные изображения деревьев и скал, античных руин и пышных дворцовых построек.

Для создания подобных пейзажей не было необходимости изучать и наблюдать природу. Нужно было обладать декоративным талантом, чувством композиции и цвета, уметь компоновать картину, знать особые приемы изображения идеализированных деревьев, цветов, скал и т. п. Да и в самой действительности, при создании так называемых «регулярных садов», распространенных в России в середине XVIII века, реальная природа превращалась в декорацию: деревьям придавали форму шара, конуса, куба, иногда их причудливые очертания напоминали фигуры зверей.

Только с 70-х годов XVIII века на смену регулярным садам приходят «пейзажные парки», главная ценность которых заключалась в сохранении естественной красоты природы. В таких парках стремились добиться кажущегося беспорядка. Прямые аллеи регулярных садов сменились извилистыми дорожками, подстриженные растения уступили место группам живописно расположенных деревьев с пышными раскидистыми кронами. Подобные парки не предназначались для торжественных церемоний или празднеств, они служили местом отдыха, мечтательных прогулок и душевных бесед.

Появившаяся в русском обществе любовь к пейзажным паркам, к «натуральной» природе была выражением стремления к естественной природе, к сельской жизни, о чем писали поэты и писатели тех лет.

Поля в луга зелены,
Поля к истокам водным,
Гуляй в приятных рощах
И слушай пенье птичек,—

писал Сумароков в 1763 году.

Впервые изображение парковых видов в русской живописи появилось в творчестве Семена Федоровича Щедрина (1745—1804), которого справедливо считают родоначальником русского пейзажа.

Сын солдата Преображенского полка, С. Щедрин, окончив Академию в 1767 году, был отправлен за границу. Соприкосновение с природой Италии, живой красотой и поэтическим очарованием живописных окрестностей Рима и Неаполя, запятая в пейзажной мастерской Ф. Казанова способствовали формированию Щедрина как пейзажиста.

Вернувшись в Россию, он был назначен преподавателем Академии художеств и одновременно получил правительственный заказ на создание видов дворцов и парков загородных царских резиденций. Так рождается большая серия парковых пейзажей Павловска, Петергофа, Гатчины. От небольших, подчас малоудачных зарисовок Паркосельского парка, робких и композиционно слабых видов Павловска 1780-х годов Щедрин прошел путь до создания профессионально совершенных, строго уравновешенных и рационально построенных пейзажей Петергофа и Гатчины. Рассматривая пейзажи С. Щедрина, словно совершаешь прогулку по паркам XVIII века, постигая их своеобразие и поэтическую прелесть. Пейзажи Щедрина редко запечатлевают определенное место того или иного парка. Большой частью его картины — это как бы синтез различных видов парка.

Композиции подобных полотен тоже еще условны. Они создаются по определенным канонам. На первом плане обычно изображается большое раскидистое дерево, очень декоративное по своей трактовке, затем на втором плане — водное пространство или поляна, а в глубине, замыкая композицию, художник пишет архитектурное сооружение. Щедрин уделяет большое внимание изображению свето-воздушной среды. Колорит его полотен чаще всего холодный и светлый. Композиционные планы в картинах выделяются цветом: первый — коричневым, второй — зеленым и третий — голубым.

В этой закономерности композиционного и колористического построения явно сказываются черты классицизма с его рационализмом и традиционностью.

Щедрин много работал и над созданием больших монументально-декоративных панно для украшения дворцовых резиденций и загородных дач. Так, им написаны фрески в доме графа Я. А. Брюса, в Михайловском замке Павла I в Петербурге, в имении Стольное Черниговской губернии. Его панно, изображающие виды Гатчины, Павловска и Петергофа, органически связывались с архитектурой, составляя часть ее декоративного убранства.

Значение Щедрина в истории русской живописи чрезвычайно велико. Он первый обратился к изображению живой природы, хотя и парковой. Он заложил основы дальнейшего развития пейзажа.

В конце XVIII века пейзажем занимался художник Михаил Матвеевич Иванов (1748—1823). Он тоже окончил Академию художеств, побывал в Италии, много путешествовал по Сицилии, Испании, Швейцарии, рисуя виды с натуры. Вернувшись на родину, он был отправлен на юг к Г. А. Потемкину, наместнику южных губерний. Ему было поручено запечатлеть присоединенные к России земли. На этих видовых изображениях формировалось пейзажное мастерство Иванова. Рос его интерес к точности, достоверности передачи характера местности.

Участвуя в русско-турецкой войне, Иванов писал также и батальные сцены («Штурм Очакова», «Штурм Измаила», 1788, ГРМ), но основные достижения его — в области пейзажной живописи. Работая преимущественно в технике акварели («Вид Эчмиадзина», 1790-е годы, ГРМ; «Вид Ингермана», 1783, ГРМ; «Вид трех церквей на фоне горы Арарат в Армении», 1783, ГТГ), М. Иванов добивается в своих работах строгой композиционной уравновешенности, стремится к четкой передаче предметов, их материальности. Акварели Иванова по сравнению с работами С. Щедрина отличаются точностью и конкретностью изображения. В них нет той декоративности, которая присуща пейзажам его предшественника.

В русском искусстве XVIII века все более утверждается интерес к природе как таковой. Наряду с изображениями и видами различных местностей появляются и первые городские пейзажи. Начал писать их один из талантливых художников XVIII века Федор Яковлевич Алексеев (1753—1824). С его именем связываются виды Петербурга, сохранившие свою документальную и художественную ценность и в наши дни.

Сын сторожа Академии наук, Ф. Я. Алексеев также учился в Академии художеств. За границей он много работал в области пейзажной живописи, тщательно изучал произведения крупного мастера городского пейзажа венецианца А. Каналетто. Но он не стал его подражателем. Алексеев ищет свой путь в искусстве. В Петербурге он написал картину «Вид Петропавловской крепости и Дворцовой набережной» (Музей-усадьба в Архангельском под Москвой). Стройный, торжественно-спокойный облик города предстает на полотне Алексеева. На полноводной и широкой Неве идет обычная жизнь — плывут лодки, медленно движется баржа, перевозчик отталкивается от берега, на котором стоит рыбак и женщина, стирающая белье. А вдали за рекой открывается вид на величественную панораму зданий на набережной Невы. Многократно Алексеев обращался к изображению этого пейзажного вида с самых разных точек зрения. На его полотнах появилась подлинная, наполненная будничными заботами и делами жизнь города. Достаточно взглянуть на картины Алексеева «Вид Мраморного дворца и Летнего сада» (1784, ГТГ), «Вид на Биржу и Адмиралтейство от Петропавловской крепости» (1810, ГТГ), «Вид Английской

набережной» (1810, ГРМ) и другие, чтобы почувствовать восторженную любовь художника к великому городу, к строгой красоте архитектурных творений русских зодчих, и вместе с тем желание показать эту красоту не умиротворенно, а в тесной связи с жизнью людей, населяющих город. Люди в картинах Алексеева — не украшение или дополнение пейзажа, а непреременные участники жизни города. У картин Алексеева вспоминаются строки А. С. Пушкина:

А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден.
Встает купец, идет разносчик,
На биржу тянется извозчик,
С кувшином охтенка спешит...

Алексеев писал не только виды Петербурга. В 1796 году художник создал серию картин, посвященных южным городам — Николаеву и Херсону. Живя несколько лет в Москве, Алексеев писал ее древние белокаменные соборы, кремлевские стены. Но Москва с ее старинной архитектурой и кривыми улочками была далека от художника, влюбленного в классическую ясность Петербургских проспектов и площадей.

Поэтому, вернувшись в Петербург в начале XIX века, Алексеев с таким воодушевлением вновь обращается к изображению любимого города. Это — время его высших творческих достижений. Петербург в его полотнах пронизан ощущением величия и покоя, поэзии и живой красоты. Архитектурные ансамбли города XVIII века нашли своего истинного певца в лице этого художника.

Картины Алексеева свободны от каких-либо заимствований или повторений чужих манер. Художник достиг в них большой свободы колористического исполнения. В его полотнах приветливо светит солнце, прозрачен воздух, четко вырисовываются очертания зданий. Пейзажи Алексеева, так же как и работы С. Щедрина и М. Иванова, явились важным этапом в развитии русской пейзажной живописи.

РУССКАЯ ГРАВЮРА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

В петровское время гравюра приобретает чрезвычайно широкое распространение. Она используется не только как иллюстрация и чертеж в книге, но существует и как самостоятельный вид искусства. Сравнительная легкость изготовления, дешевизна бумаги и возможность делать несколько экземпляров ставили гравюру в особое положение среди других видов искусства. Гравюру можно было вывозить в другие страны и тем самым пропагандировать достижения русского государства. Русская гравюра начала XVIII века рассказывала о размахе строительства в «Санктпе-

тербурхе» в Москве, о величии русского флота и армии, о славных победах русского оружия.

В это время создаются огромные по величине гравюры, изготовлявшиеся на многих досках. Отпечатанные с них листы склеивались потом вместе, и получалась гравюра в несколько квадратных метров. Такова панорама Москвы работы Я. Бликланта или панорама Петербурга работы А. Зубова.

Эпоха петровских преобразований ставила перед гравюрой прежде всего практические, познавательные задачи. Только позднее, в 40—50-х годах XVIII века, на смену станковой и книжной графике придет декоративно-монументальная гравюра, посвященная изображению праздничных фейерверков, победных шествий или архитектурных видов окрестностей Петербурга. Получит распространение и парадный портрет, эффектный и торжественный.

Первыми русскими граверами были братья Алексей и Иван Зубовы, ученики голландского художника Схонебека, приглашенную подготовку. Созданные ими архитектурно-пейзажные виды Петербурга и села Измайлова отличаются правдивостью и точностью изображений, сохранением особенностей национального быта, костюмов людей XVIII века.

А. Зубов (1682 — после 1744 г.) много работал и над изображением в гравюре батальных сцен. Лучшие из его листов — на темы морских сражений: «Бой при Гангуте» и «Бой при Гренгаме». В них есть ощущение напряжения битвы, прекрасно передаются морские просторы. Штрих в гравюрах Зубова уверенный, энергичный, соответствующий динамизму и суровости боевых сцен.

Изображая виды Петербурга, Зубов стремился к документальной точности, поэтому он внимательно передавал особенности зданий, судов, перспективу широких улиц и пустынных окраин.

С именем украинского мастера Михаила Карновского, работавшего с начала XVIII века в Москве, связываются гравюрные листы, использовавшиеся в книгах тех лет. М. Карновский выступал одновременно в роли иллюстратора и мастера-гравера на металле. Позднее эти специальности будут все более отдаляться одна от другой. В 1703 году в Москве была напечатана «Арифметика» Л. Магницкого, по которой учился М. В. Ломоносов. К ней были приложены три гравюры на меди, исполненные М. Карновским.

В середине XVIII века во главе русской национальной школы гравюры стоит Ивип Алексеевич Соколов (1717—1757), талантливый рисовальщик и блестящий мастер «градыровального» искусства. Его руке принадлежит прекрасно выполненный по собственному его рисунку портрет Елизаветы Петровны (1746), а также портреты великого князя Петра Федоровича и его жены Екатерины Алексеевны. Мягкая тонкая штриховка, изысканность и красота рисунка, четкость и изящество резца — отличительные качества работ И. Соколова.

Другим крупным мастером гравюры XVIII века является Михаил Иванович Махаев (1716—1770), талантливый художник-рисовальщик, автор многих городских пейзажей. Широко известен исполненный им альбом видов Петербурга 1753 года. Планмерно, тщательно, с документальной точностью Махаев запечатлел дома и улицы города, создал подлинную художественную энциклопедию, незаменимую для каждого, кто изучает Петербург XVIII столетия. В своих листах Махаев сумел передать целостный архитектурный образ города.

Крупнейшим мастером портретного жанра был замечательный гравер Е. П. Чемесов (1737—1765). Находясь на службе в армии в чине капрала, Чемесов своим талантом в рисовании обратил на себя внимание И. И. Шувалова, одного из просвещенных вельмож XVIII века. Шувалов помог молодому человеку стать учеником Академии художеств, где он и получил профессиональные навыки в гравировальном искусстве. Очень скоро Чемесов уже работал с полной свободой, легкостью и непринужденностью. Созданные им портреты И. И. Шувалова, актера Ф. Т. Волкова, императрицы Елизаветы Петровны отличаются серьезным интересом к человеческой личности, верностью индивидуальной характеристики, высоким техническим совершенством. Работы Чемесова привлекают изяществом и продуманностью композиций, богатством тональных решений, виртуозностью графического выражения. Чемесов много сделал и как воспитатель молодых граверов. С 1762 года он начал руководить гравировальным классом в Академии. В трудных условиях проходили последние годы жизни художника. Независимый характер Чемесова, его простота в обращении с учениками, отсутствие у него чиновничества и раболепия вызвали враждебное отношение академического руководства. Искали случая уволить художника, и, чувствуя это, Чемесов в 1765 году сам подал прошение об отставке. Оставленный им гравировальный класс в Академии начал заметно хиреть. В 1765 году Чемесов скончался. Его похоронили в Петербурге в Александро-Невской лавре.

В конце XVIII века начал работать еще один крупнейший мастер русской гравюры Николай Иванович Уткин (1780—1863). Творчеству этого большого и своеобразного мастера мы обязаны сохранением правдивого облика таких замечательных деятелей XIX века, как полководец А. В. Суворов, академик Н. Г. Гамалея, писатели Н. М. Карамзин, А. С. Грибоедов, А. С. Пушкин, Г. Р. Державин и многие другие.

Н. И. Уткин, подобно многим своим коллегам, обучался в Академии художеств, поражая преподавателей «плавностью и чистой штриха» в рисунке, за что его и перевели в граверный класс. В Академии признавали лишь классическую резцовую гравюру. Уткин в совершенстве овладел этой трудоемкой и сложной техникой. Выполненные им в эти годы гравюры отличались точностью и верностью воспроизведения, богатством светотеневых решений,

красотой и разнообразием штриха. Золотая медаль, полученная Уткиным за гравюру с картины немецкого художника Р. Менгса «Иоанн Креститель проповедующий», дала возможность художнику совершить в 1803 году поездку во Францию.

Из работ парижского периода выделяется выполненный им портрет князя А. Б. Куракина, русского посла. Одухотворенность образа, изящество и грация фигуры, классическая ясность и четкость рисунка сделали этот портрет одним из лучших в истории русской гравюры XVIII века.

В 1814 году Уткин вернулся на родину. Его сразу назначили в граверный класс Академии художеств и смотрителем эстампов при Эрмитаже. Патриотический подъем в стране, вызванный победоносным окончанием Отечественной войны, оживил интерес к национальному прошлому, к героическим подвигам русского человека. В это время Н. И. Уткин исполнил двадцать контурных гравюр с медальонов Ф. П. Толстого, посвященных Отечественной войне 1812—1814 годов. Тогда же, в 1818 году, он создал портрет А. В. Суворова. Еще с 1800 года работал он над этим образом. Портрет прост, строг и величаво-торжествен.

Много работал Н. И. Уткин и в книжной графике, создавая титульные листы, виньетки, заставки, отличающиеся тонкостью и ювелирностью исполнения. Сочинения Г. Р. Державина, В. В. Жуковского выходили с виньетками Н. Уткина. Для книг Уткин выгравировал и целый ряд портретов писателей: И. А. Крылова по оригиналу О. А. Кипренского (1816), Н. М. Карамзина с оригинала А. Т. Варнека (1818), А. С. Пушкина с оригинала О. А. Кипренского (1818).

В своих гравюрах Уткин не следовал слепо за оригиналом, он исправлял и дополнял его, используя свои знания и впечатления от живой природы. Так, например, портрет А. С. Пушкина в гравюре Уткина утратил свою романтически-приподнятую окраску. Он стал проще, конкретней, жизненней. При жизни Пушкина этот портрет был чрезвычайно популярен. Он выдержал три издания и мгновенно разошелся. Сам поэт восторженно отзывался об этой работе гравера.

Работы Уткина, исполненные в технике резцовой классической гравюры, были как бы заключительным аккордом этой техники. Постепенно гравюра на дереве и литография, а затем и фотомеханические способы печати почти вытесняют резцовую гравюру. Но талант и мастерство старых русских граверов еще долго будут служить примером и образцом для многих поколений художников.

XIX BER

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Начало XIX века. Убит император Павел I, на престол вступил Александр I. Нового царя встретили радостно. Ждали перемен. Народ устал от притеснений и унижений, поборов и бесконечной муштры. И действительно, на первых порах Александр I идет на некоторые уступки либеральным чаяниям. Отменены некоторые павловские указы, уничтожена тайная полиция.

Но «дни александровых прекрасное начало» было недолговечным. Надежды на преобразование страны, на государственное переустройство оказались тщетными.

Близился 1812 год. Отечественная война вызвала небывалый общественный подъем и рост национального самосознания. Перед лицом опасности каждый человек, независимо от сословного положения, почувствовал себя ответственным за судьбу Родины.

Народ осознал свою силу, в нем пробудилось чувство гражданственности, сознание собственного достоинства, а вместе с тем и жажда свободы, независимости, уничтожения крепостных оков. Война привела к резкому обострению общественных противоречий.

Заграничные походы русской армии 1813—1814 годов познакомили русских людей с жизнью в западноевропейских странах: появляется мысль о необходимости изменений в государственном устройстве России. В прогрессивных кругах русского общества зреет протест. Читаются и передаются из рук в руки вольнолюбивые стихи А. С. Пушкина. Передовая молодежь мечтает о новом отечестве без цепей крепостничества, о новом способе правления страной. В этой сложной идейной атмосфере возникают тайные кружки молодых людей, объединенных общими политическими настроениями.

В 1816 году в Петербурге создается тайное общество «Союз спасения»; в 1818 году был основан «Союз благоденствия», затем появляются «Южное» и «Северное общество». В 1825 году Россия

впервые увидела революционное движение против царизма...»²¹ — писал В. И. Ленин, подчеркивая огромное значение этого события в истории России.

Восстание декабристов потерпело поражение, но значение их революционного подвига было огромным и оказало воздействие на развитие освободительного движения в стране. Лучшие люди России верили в правоту борьбы декабристов. В знаменитом послании в Сибирь А. С. Пушкин писал:

Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут, и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Поражение восстания декабристов усилило внутренний кризис России. Злобствовала и неистовствовала реакция. Приход на престол Николая I был ознаменован казнью декабристов, жестоким полицейским террором, преследованием лучших людей России. Всякое проявление критической мысли было строгойше запрещено.

Но реакция не могла задушить живое, пробивавшееся сквозь цензурные рогатки слово правды. Молодежь зачитывалась страстными публицистическими статьями В. Г. Белинского и А. И. Герцена. Широкую известность получают произведения А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя и И. А. Крылова, напечатанные в журналах тех лет. На сцене Александринского театра в 1836 году состоялась премьера гоголевской комедии «Ревизор». Достаточно только перечислить имена крупнейших представителей русской литературы, изобразительного искусства, музыки и архитектуры, живших в это время, чтобы почувствовать всю многогранность, широту и размах отечественного искусства первой половины XIX века.

Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Грибоедов, Жуковский, Крылов, Белинский, Герцел, Воронихин, Захаров, Росси, Глинка, Мартос, Щедрин, Венецианов, Кипренский, Брюллов, Иванов, Федотов...

Этот расцвет искусства во всех его областях был обусловлен глубокой связью с освободительным движением в стране, с ростом национального самосознания.

В первой половине XIX века пачинает развиваться промышленность. Строятся фабрики, заводы, прокладывается первая железная дорога, совершаются научные открытия. Жизнь менялась на глазах людей с удивительной скоростью. Застраивались города. Талантливые русские архитекторы создавали ансамбли, возводили гражданские постройки. Это особенно было видно в Петербурге, где именно в первой половине XIX века были созданы лучшие образцы русской архитектуры. В эту пору в Петербурге работали А. Воронихин, создатель знаменитого Казанского собора и здания Горного института, Тома де Томон, автор великолепного ансамбля стрельки Васильевского острова, А. Д. Захаров, имя которого наве-

ки связано с Ленинградом, так как без здания Адмиралтейства, построенного им, невозможно представить себе облик города на Неве. Создателем прославленных городских ансамблей в Петербурге был К. И. Росси, автор здания Главного Штаба, Александринского театра, Михайловского дворца и многих других сооружений.

Красотой города восхищались все. Не было человека, который бы не отдал дань восторга бессмертным творениям русских зодчих в Петербурге. «Смотрите — какое единство! Как все части отвечают целому! — писал поэт Батюшков о Петербурге. — Какая красота зданий, какой вкус, и в целом какое разнообразие, происходящее от смешения воды со зданиями...»²² Именно в это время окончательно сложился облик Петербурга. В единое целое органически были соединены здания XVIII века и величественные сооружения начала XIX века.

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное течение,
Береговой ее гранит, —

признавался в любви к городу А. С. Пушкин.

Сложными, противоречивыми путями развивается и русское изобразительное искусство этой поры. В это время взаимодействуют, борются, тесно переплетаются друг с другом противоположные тенденции, утверждаются новые направления, продолжают жить старые. Сохраняет свое значение, обогащаясь новыми чертами, классицизм. Наиболее ярко развивается, включая в себя многообразные художественные искания, романтическое направление, закладываются прочные основы реалистического мировосприятия, появляется искусство критического реализма.

Классицизм начала века, отличавшийся высокой гражданственностью и патриотизмом, ясностью и лаконичностью художественной формы, представлял собой на определенном этапе прогрессивное явление. Существенной чертой русского искусства первой половины XIX века был постоянный интерес к античному наследию. В истории древней Греции и Рима передовые деятели русского искусства видели примеры истинной доблести и героизма, находили воплощение своих идеалов. Подвиги античных героев вызывали у многих русских художников и писателей непосредственные ассоциации с событиями современной им действительности. Это соотношение сегодняшних гражданских настроений и чувств далеким событиям и образам прошлого и героизация современности было в числе причин глубокого и серьезного интереса к древнему миру.

Восприятие классического мира в начале XIX века также было более историчным, чем в XVIII веке. Появление специальных исследований, посвященных памятникам древности, позволило более детально изучить как произведения искусства, так и историю

античного мира. Более глубокое понимание богатств античной культуры определило новую стадию в развитии классицизма.

Именно в этот период были созданы наиболее значительные произведения в области монументальной и декоративной пластики, прославлявшие величие и силу человеческого разума, благородство патриотических помыслов. Достаточно назвать памятники Минину и Пожарскому в Москве работы В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова, барельефы И. И. Терехова на здании Адмиралтейства, медали Ф. П. Толстого на темы из Отечественной войны 1812—1814 годов.

Официальным центром, руководившим художественной жизнью страны, продолжала оставаться Академия художеств. Через нее шли государственные заказы, она распределяла их между художниками, контролировала исполнение. Главными среди художественных классов считались, как и раньше, классы исторической живописи и скульптуры, соответственно ведущим считался исторический жанр. Полотна учеников, а впоследствии преподавателей Академии А. И. Иванова (1776—1848), А. Е. Егорова (1776—1851) и В. К. Шебуева (1777—1855) характеризуются высоким профессиональным совершенством, верностью основным канонам построения академической картины.

Крупнейшими представителями академического искусства были Ф. А. Бруни (1799—1875) и П. В. Басин (1793—1877). Картина Ф. Бруни «Смерть Камиллы, сестры Горация» (1824, ГРМ) выполнена в традициях искусства классицизма. Композиция картины строится по определенным канонам. Действующие лица располагаются на переднем плане, главный герой выделяется среди окружающих своим ростом, ярким освещением, цветом. Условны, театральны жесты героев, нохожи их лица с одинаковым выражением испуга и ужаса. Традиционно и колористическое решение картины — художник использует условный локальный цвет.

Картина П. Басина «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ) продолжала серию академических полотен. Высший пафос, штамп в решении образов, театральность поз — вот характерные черты многих полотен, созданных под сенью Академии и вполне отвечавших официальным взглядам на искусство.

Постепенно академическая живопись начинает все более противостоять прогрессивному развитию русского искусства. Утвердившиеся в пору господства классицизма твердые композиционные принципы построения картины или скульптуры превращаются в 30—40-е годы XIX века в догму, в схему, следовать которой были обязаны ученики Академии художеств. Это сковывало инициативу художников, вызывало желание разрушить привычные академические правила, обратиться к новым темам в искусстве. Ход общественного развития России все настойчивее обращал искусство к конкретному отображению действительности.

Все это приводило к столкновению официального искусства, развивавшегося в стенах Академии, с искусством вне стен Академии, обращавшегося к обыденной жизни. В изобразительном искусстве, как и в литературе, усиливается интерес к народной жизни, к быту крестьян и ремесленников.

Одним из родоначальников русской жанровой живописи был художник А. Г. Венецианов. В небольших, скромных полотнах Венецианов с чувством глубокого уважения воссоздавал образы русских крестьян. Новаторство Венецианова состояло не только в обращении к новым темам, но и в методе его работы над картиной. «Ничего не изображать иначе, как в натуре, что является...» — было принципом отношения его к искусству.

Образы простых людей из народа занимали также большое место в творчестве художника В. А. Тропинина (1776—1857), значительную часть своей жизни бывшего крепостным. Лучшие портретные образы Тропинина проникнуты искренней теплотой и сердечностью.

Портретное искусство первой половины XIX века претерпело существенные изменения по сравнению с прошлым столетием. Парадность уступила место интимности, задушевности, простоте. Углубилось понимание психологии человека. Более емкой и разносторонней становится характеристика персонажей. Крупнейшим мастером портрета этого времени по праву считается О. А. Кипренский. Наряду с расцветом бытовой и портретной живописи, значительных успехов достигает пейзаж. Художники обратились к национальной природе, к воспеванию красоты скромных уголков родной земли. Достаточно вспомнить полные поэтической прелести и задушевности небольшие картины А. Г. Венецианова, полотна Г. К. Сороки.

Если пейзажи художников предыдущего времени отличались условностью композиции и красочного решения, то теперь пейзажисты обратились к изучению самой действительности, стремились к жизненности и непосредственности изображения природы. От условных тонов академических картин они приходят к передаче живого и естественного состояния природы: нежных переливов голубого неба, прозрачности воздуха, разнообразия солнечных бликов.

Историческая живопись в этот период дала нам К. П. Брюллова и А. А. Иванова, двух гигантов русского искусства, имена которых золотыми буквами вписаны в историю мировой живописи.

Многогранное, яркое и вдохновенное творчество К. П. Брюллова было триумфом отечественной живописи. Монументальная историческая картина, принесшая славу и известность художнику, — «Последний день Помпеи», небольшие жанровые произведения («Полдень», «Итальянское утро»), великолепные декоративные парадные портреты («Всадница», «Портрет Ю. П. Самойловой»), поразительные по тонкости характеристики, глубине

проникновения во внутренний мир человека интимные камерные портреты (археолога Лавчи, А. Н. Струговщикова, автопортрет) и многочисленные тончайшие акварели, беглые рисунки — в какой только области не проявил себя этот высокоталантливый и трудолюбивый человек! И в каждом из жанров он сумел оставить глубокий след.

Творчество художника-мыслителя А. Иванова — целый этап в русской живописи. Более двадцати лет своей жизни посвятил А. Иванов работе над картиной «Явление Христа народу». Мысль о народе, его историческом будущем руководила им при выборе темы картины. Изучение античного искусства, итальянской живописи раннего и высокого Возрождения, напряженная многолетняя работа с натуры предшествовали написанию этого огромного полотна, ставшего делом почти всей жизни художника. Пейзажные этюды, в которых А. Иванов с необычайной последовательностью и блеском решал сложнейшие проблемы пленэрной живописи, взаимодействия цвета, света, воздуха, стали вершиной мирового искусства. И. Н. Крамской писал: «Значение Иванова вырастает, и можно с уверенностью пророчить еще большее возрастание в будущем... Глухая внутренняя работа, возбужденная Ивановым в умах русских художников, пи на минуту, не прекратилась»²³.

В то время как Иванов работал над картиной «Явление Христа народу», а прославленный Брюллов в своей мастерской писал блестящие портреты, в Петербурге появился никому не известный офицер, мечтавший стать художником. Это был П. А. Федотов. Сороковые годы, на которые приходится расцвет творчества Федотова, могут быть названы федотовским периодом искусства, подобно тому как в области литературы они были определены Чернышевским как гоголевский период русской литературы. «За Гоголем, — писал Чернышевский, — остается заслуга, что он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое»²⁴.

Время творчества Федотова — время расцвета «натуральной школы» Гоголя, время нового направления в русской литературе.

В живописи именно Федотову предстояло совершить этот переворот, сблизивший изобразительное искусство с жизненным содержанием, разрабатываемым натуральной школой.

Вопреки утверждениям идеалистической эстетики, отвергавшей возможность существования бытового жанра как не соответствующего высокому назначению искусства, Федотов поднимает жанровую живопись на уровень высокого, насыщенного глубоким смыслом искусства. Творчество Федотова — новый качественный этап в развитии русского искусства.

Обращение к новым темам, содержательность и актуальность его произведений, широта охвата жизненных явлений, новый реа-

листический метод, выразительность и меткость характеристик — все это делает особенно значительным для нас творчество П. А. Федотова.

«В области искусства, в творчестве сердца, русский народ, — писал А. М. Горький, — обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, связаны крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок.

Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовных сил России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов»²⁵.

В этих словах — восхищение достижениями русской художественной культуры первой половины XIX века и величайшая гордость писателя за свою Родину, свой народ и его талантливых представителей, сумевших в условиях жестокой реакции создать произведения высокой художественной ценности,

К. П. БРЮЛЛОВ

В русском искусстве найдется немного живописцев, которые при жизни пользовались бы такой популярностью и славой, как Брюллов. Художник яркого таланта, неиссякаемой жизненной энергии и удивительной требовательности к себе, он привлекал людей силой своего обаяния, блеском фантазии и большим темпераментом. «Великий Карл» — так называли его современники. Среди почитателей его искусства были Пушкин и Гоголь, Герцен и Чернышевский, датский скульптор Торвальдсен и бельгийский художник Лейс, английский романист Вальтер Скотт и французский писатель Стендаль. Брюллову посвящались стихи и статьи, в его честь слагались музыкальные гимны и кантаты.

С детских лет судьба улыбалась Брюллову. Сын академик-скульптора, он рос в атмосфере поклонения искусству. Из поколения в поколение в семье передавались профессиональные навыки. Прадед будущего художника был лепщиком на фарфоровом заводе, дед — скульптором. Отец занимался орнаментальной резьбой по дереву и преподавал в Академии художеств. Все пятеро его сыновей учились в той же Академии. Маленькому Карлу еще не исполнилось и десяти лет, когда в 1809 году его определили в Академию художеств. Необычайная одаренность и поразительное трудолюбие выделяли Брюллова из среды воспитанников. Рисунки юного художника вывешивались в натуральном классе Академии, чтобы служить образцом для учащихся. Он занимается под руководством таких опытных педагогов, как А. Е. Егоров,

В. К. Шебуев и А. И. Иванов. Особенно много внимания уделял Брюллову Андрей Иванов, отец и учитель Александра Иванова. Лучшей работой Брюллова, созданной в академические годы, была картина «Нарцисс» (1819, ГРМ).

Обратившись к античному мифу о юноше, влюбленном в свое отражение, Брюллов увидел в этом сюжете не только предлог для анатомического этюда. Наряду с изображением пластически совершенной и прекрасной фигуры юноши Нарцисса, созданной на основе изучения классических образцов античной скульптуры, Брюллов обращается к показу реального пейзажа Строгановского сада в Петербурге. Это было нарушением академических правил, которые требовали от художников представлять своих героев на фоне условного классического пейзажа. Новаторство Брюллова вызвало осуждение Совета Академии. В его работе усмотрели «предосудительную фантазию».

Следующая картина, написанная в качестве программы на большую золотую медаль, «Явление Аврааму трех ангелов и дуба Мамврийского» (1821, ГРМ), заслужила высокую оценку профессоров Академии. В ней художник продемонстрировал свободное и совершенное владение живописным мастерством, академическими принципами композиции.

Талант молодого Брюллова был замечен Обществом поощрения художников, которое предложило ему и его брату архитектору Александру совершить поездку в Италию. Брюллов с радостью согласился. 16 августа 1822 года братья двинулись в путь. По дороге в Рим останавливались во многих городах Пруссии, Баварии и Саксонии, осматривали музеи, исторические достопримечательности. В 1823 году они приехали в Рим. Красота итальянской природы, памятники древней, но вечно прекрасной античной культуры — все вызывало восхищение братьев. «Из нашего дома, — писал Брюллов родителям, — можно видеть древний Рим, где Колизей, хотя разрушенный, но прекрасный заставляет забывать все окружающее, чтобы смотреть на него»²⁶.

Знакомство с Римом началось с осмотра Ватикана и художественных собраний. Картины Рафаэля и Тициана, Веласкеса и Рембрандта, Рубенса и Ван-Дейка, много раз виденные им в репродукциях, предстали перед художником в новом свете. Покоренный жизненной правдой в созданиях великих мастеров прошлого, он писал: «Первое, что я приобрел в вояже, есть то, что я уверился в ненужности манера»²⁷ (т. е. подражания. — Э. К.). Неизгладимое впечатление произвело на него также знакомство с подлинными произведениями классического искусства.

В Италии Брюллов много и увлеченно работал. В первые годы пребывания в Риме он весь был захвачен античностью и много сил отдал разработке мифологических тем и сюжетов из древней истории. Тогда были написаны картины «Дафнис и Хлоя» (1824, Павловский дворец-музей), «Беседа Нумы Помпилия с нимфой

Эгерией» (1824, ГРМ), «Диана и Актеон» (1827, ГТГ) и др. Но тогда же Брюллов писал и совсем другие произведения. Окружающая жизнь итальянского народа, своеобразие обычаев привлекали внимание молодого художника. На его полотнах можно увидеть различные сцены итальянской жизни: прекрасные итальянки собирают виноград, юные красавицы весело умываются у фонтана, пастухи-пифферари благоговейно останавливаются у икон... С большим уважением к людям написаны эти небольшие жанровые картинки. В 1823 году для Общества поощрения художников Брюллов выполнил картину «Итальянское утро» (местонахождение неизвестно). Он запечатлел простую бытовую сценку — в солнечный день юная и прекрасная итальянка умывается у фонтана, но передал ее ярко, празднично. Брюллов явно любовался пластической красотой форм молодой девушки, округлостью ее обнаженных плеч, свежестью и румянцем ее лица, грациозностью движений. В этой картине художник решил передать сложный эффект освещения — солнечные лучи падают на фигуру сзади, а на груди и лице девушки играют рефлексы от освещенного бассейна.

«Я освещал модель на солнце, — писал К. Брюллов, — предположив освещение сзади, так что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем...»

Привлекает здесь и тщательная отделка деталей, выпisanность подробностей. По этому поводу Брюллов писал:

«...Многие, может быть, найдут в ней излишнюю отделку подробностей и даже сухость; на сие я и сам согласился бы, когда был в Петербурге и не видел еще Леонардо да Винчи, Рафаэля и прочих классических мастеров, кои превосходят других верным изображением натуры и тщательной обработкой всех тонкостей, какие только могут быть видимы простому глазу. Вникая в их произведения, я уверен, что сколько широкая и мягкая кисть нужна в больших картинах, кои зритель не иначе может видеть, как на таком расстоянии, на каком всякая окончателность для него теряется, столько же или еще более требуется строгая отделка в маленькой картине, для рассматривания коей должно приблизиться так, чтобы глаз зрителя был занят только ею»²⁸.

Картина была восторженно встречена Обществом поощрения художников. Брюллову было заказано написать еще одну, парную к ней. Художник хотел остановиться на теме «Вечер» и изобразить итальянку при свете лампы, но уже в начале работы отказался от этого замысла, так как увидел невозможность «приблизиться достаточно к натуре насчет огненного освещения». Тогда он пишет «Итальянский полдень» (1827, ГРМ). В ней Брюллов изобразил красивую пышнотелую итальянку за сбором винограда. Сверкают, искрятся на солнце виноградные листья. Свет, прорываясь через листву, причудливо ложится на лицо, плечи, руки женщины, то ярко освещая их, то погружая в глубокую тень. Свет и тень словно спорят в картине, постоянно сталкиваются, наполняя полот-

но движением. Чувствуется, что художник писал его на основе личных зрительных впечатлений.

Создавая образ итальянки, он отошел от академических канонов и традиционных представлений о красоте. Его итальянка пышет жизнью, здоровьем, радостью. Удивительная гармония образа девушки и напоенного лучами солнца виноградника усиливает впечатление реальности натуры. Это вызвало упреки Общества поощрения художников, которое писало, что его модель «более приятных, нежели изящных соразмерностей». Брюллов отвечал Обществу: «В картине посредством красок, освещения, перспективы художник приближается более к натуре и имеет некоторое право иногда отступить от условной красоты форм (и) я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой натуры, которые нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй»²⁹.

В этих словах была заключена целая программа творческих исканий художника. Брюллов бросал вызов традиционным установкам Академии. Одновременно с «Итальянским полднем» Брюллов написал картины «Итальянка, собирающая виноград» (1827, ГРМ), «Пляска перед остерией в Риме» (1828—1830, частное собрание в Москве) и целый ряд жанровых акварелей: «Итальянка, ожидающая ребенка» (1831, ГРМ), «Семья итальянца» (1830, ГТГ), «Прерванное свидание» (1827—1830, ГТГ). Однако все эти работы не приносили художнику полного творческого удовлетворения. Ему хотелось написать большую историческую картину. Ее ждало Общество поощрения художников. О ней мечтал он сам долгие годы. Опыт работы над большой композицией Брюллов уже имел. В течение трех лет он работал над созданием копии знаменитой рафаэлевской фрески в Ватикане «Афинская школа» (1825—1828, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР). Работа над копией чрезвычайно много дала художнику. Она обогатила его мастерство, приучила к работе над большими историческими сценами. Брюллов был внутренне подготовлен к созданию «огромной картины». И такая картина была им создана. Это «Последний день Помпеи» (1827—1833, ГРМ).

«ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ПОМПЕИ»

В истории русской живописи трудно найти произведение, успех которого хотя бы отдаленно напоминал сенсацию, вызвавшую в свое время этой картиной.

Ни один из европейских художников в то время не удостаивался такого грандиозного триумфа, какой выпал на долю молодого русского живописца, когда летом 1833 года он открыл двери своей мастерской в Риме и показал изумленным жителям города свое полотно. В 1834 году картина была выставлена в Париже, а за-

тем в Петербурге. Слава сопровождала Брюллова повсюду. Восторгу и хвалам не было границ.

А. С. Пушкин под впечатлением увиденного набросал тогда же стихотворение, оставшееся незаконченным:

Везувий зев открыл, — дым хлынул клубом — пламя
Широко разлилось, как боевое знамя.
Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
Кумиры падают! Народ, гонимый страхом,
Под каменным дождем (под воспаленным прахом),
Толпами стар (и млад) бежит из града вон...

Герцен видел в картине «высочайшее произведение русской живописи», а Вальтер Скотт назвал ее эпопеей.

Страшное извержение Везувия обрушилось на город Помпеи, на берегу Неаполитанского залива. Клубы пламени вырываются из раскаленного кратера. Черные, низко нависшие тучи прорезают ослепительные молнии. Падают статуи, рушатся здания, разливается горячая лава. Люди, пораженные страхом и ужасом, бегут из города, спасая родных и близких.

Справа, у стены гробницы, юноша бережно несет обессиденное тело своей невесты. На его лице отчаяние и ужас. Рядом с ним пожилая женщина опустила на мостовую. Сын убеждает ее подняться, уйти из города. Мать отказывается.

Изучая исторические материалы, связанные с гибелью Помпеи, Брюллов читал письма очевидца этих событий, древнеримского историка Плиния Младшего, который, описывая катастрофу, рассказывал о переживаниях своей матери, не желавшей покинуть город.

«...Моя мать стала умолять, убеждать, наконец приказывать, чтобы я как-нибудь бежал, юноше это удастся, — она, отягощенная годами и болезнями, спокойно умрет, зная, что не оказалась причиной смерти для меня. Я возразил, что останусь жить только с ней, взяв ее под руку, я заставил ее прибавить шагу...»³⁰ Этот эпизод взволновал живописца. Группа матери и сына, появившаяся в первоначальных эскизах, дошла до окончательного варианта картины.

Далее художник изобразил сыновей, которые несут на плечах больного отца, разбитого параличом. В центре на мостовой лежит молодая женщина, ее волосы разметались по камням, рассыпались драгоценности... Богатая горожанка ехала с ребенком на колеснице. Испуганные кони понесли... Женщина упала, выпустив из рук малыша. Муж и жена, накрывшись плащом, бегут, спасая детей. Ребенок постарше всем тельцем прижимается к матери, ища у нее защиты. Мать обнимает дочерей. Их лица, обращенные к небу, полны мольбы, отчаяния и надежды. Они не спешат покинуть город. Появление этой группы было подсказано Брюллову найденными при раскопках скелетами матери и двух ее дочерей.

На ступеньках храма мечется толпа — одни стремятся попасть в храм, другие с криком выбегают из него. Среди этих людей мы встречаем и самого Брюллова. Он изобразил себя помпейским художником с ящиком на голове. Изучив историю города, участвуя в раскопках, Брюллов настолько глубоко проник в смысл происходивших событий, что вполне мог представить себя очевидцем...

Картина «Последний день Помпеи» изображает грандиозную катастрофу, торжество стихийных сил природы, готовых уничтожить все живое. Но бушующие стихии не уничтожили красоты человека, а, напротив, выявили в нем необычайную духовную силу. «Его фигуры, — писал Н. В. Гоголь, — прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотой... Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства»³¹.

Запечатлевая сцену ужасающего бедствия, Брюллов заботился, прежде всего, о пластической завершенности каждой группы в картине. Композиция отличается строгой уравновешенностью всех частей и строгим чередованием планов. Если фигуры первого плана отличаются почти скульптурной лепкой формы, то на втором плане они лишь намечены.

В решении колористических задач Брюллов стремился к гармонии цвета, к равномерному распределению его интенсивности. Основным цветом в картине является красный: багряными оттенками извергающейся лавы озарено облачное небо, красный цвет преобладает в одеяниях фигур первого плана, — они позволяют художнику как бы отделить багровое зарево от красных плащей и хитонов первого плана, не дать им возможности слиться, что привело бы к однообразию колорита.

Ритм красок и линий в этой картине выдержан Брюлловым с необычайной последовательностью. При внимательном рассмотрении полотна можно найти бесконечное разнообразие ритмических повторов жестов, движений, положений фигур. Язык жестов служил для Брюллова средством характеристики изображенных. Например, чувства матери и сына раскрываются посредством жестов, поднятая рука старца убедительно говорит об охватившем его ужасе, но за условностью поз, жестов и драпировок скрывались жизненные наблюдения художника, пристальное изучение натуры.

Как же создавалось это произведение?

Шесть лет работал художник над этой картиной. Из них три года он посвятил изучению исторических документов и предметов, обнаруженных при раскопках. Сохранившиеся многочисленные эскизы, этюды и наброски говорят о выскателности и требовательности мастера, о неустанных поисках совершенного решения.

В первоначальных эскизах Брюллов исходил из непосредственных впечатлений, полученных в помпейском музее, и от рассказов Плиния. В них уже было бурное движение толпы, но толпы, покор-

ной судьбе и бессильной перед сокрушительными силами природы. Брюллову же хотелось противопоставить губительной стихии природы душевную красоту и нравственное благородство. Постепенно от эскиза к эскизу художник освобождает композицию от перегруженности деталями, переносит действие с узкой улицы на просторную площадь, углубляет пространство, значительно больше места отводит грозовому небу. В этюдах уточняется положение каждой фигуры, ее место на холсте, характер драпировок. Только в результате напряженной работы художнику удалось передать то величие и красоту чувств, которые и по сей день пленяют нас.

В этой картине Брюллов одним из первых в русской исторической живописи обратился к изображению не исторической или легендарной личности, как это было ранее, а народа, толпы; не судьба героя привлекла его внимание, а народная драма. Это был огромный шаг вперед на пути развития исторической живописи. Именно в этом проявилось его новаторство, единодушно отмеченное современниками.

Но Брюллов все же не смог порвать до конца с академическими традициями. Поэтому в 60-х годах XIX века, когда происходила переоценка наследия Брюллова, идеолог реалистического искусства, художественный критик В. В. Стасов подверг картину резкой критике, увидев в ней только «фейерверк и шумиху, заменяющие истинное выражение чувств, жизненную правду». В пылу борьбы с официальным академическим искусством В. В. Стасов совершенно не замечал достоинств этого произведения, с чем, естественно, сейчас нельзя согласиться.

Картина Брюллова, в которой сочетаются академическая традиционность и подлинное новаторство, пластическая завершенность групп и жизненные наблюдения, условность цвета и его драматическая напряженность, является бесспорно одной из наиболее значительных в русской живописи.

В 1835 году Брюллов принял приглашение участвовать в «художественной экспедиции» в Грецию, Турцию и Малую Азию, которая должна была запечатлеть пейзажные виды этих стран и различные бытовые сцены. Брюллов создал огромное количество акварелей и сепий на «свободные темы».

Брюллов не мог оставаться равнодушным к судьбе угнетенного героического народа, боровшегося за свою независимость. Его рисунки проникнуты сочувствием к героической народно-освободительной борьбе. Так, в сепии «Раненый грек» (1835, ГТГ) он представил раненого борца за свободу, упавшего с лошади, но не выпустившего из рук оружия.

Неожиданная болезнь заставила художника покинуть экспедицию и на время осесть в Афинах. Когда он поправился, князь Гагарин пригласил его с собой на бриге «Фемистокл» в Константинополь. Осень 1835 года Брюллов провел в Турции. Здесь все

приводило его в восхищение. Особенно привлекали константинопольские шумные базары и рынки, многолюдные площади и тихие гавани. Рисунки, выполненные в Турции («Полдень в караван-сараяе», «Гавань в Константинополе», «Переправа через ручей»), отличаются меткостью и точностью характеристик, тонким пониманием национальных обычаев.

В 1835 году по требованию Академии художеств Брюллов должен был возвратиться на родину и занять профессорскую должность. В Петербурге его встретили как триумфатора. В честь художника был устроен грандиозный банкет, на котором певец Н. В. Лавров приветствовал его словами:

Художеств мирные трофеи
Ты внес в отеческую сень,
И стал «Последний день Помпеи»
Для кисти русской первый день!

Лучшее, что исполнил Брюллов в Петербурге, — это портреты. Именно здесь блестяще раскрылся психологический талант художника, его умение создать неповторимые образы. Портретное искусство — это совершенно самостоятельная и очень важная область художественного творчества Брюллова, на которой следует остановиться особо.

ПОРТРЕТЫ К. П. БРЮЛЛОВА

К портрету Брюллов обратился еще в начале творческого пути. После окончания Академии художеств в 1821 году он исполнил портреты П. А. Кикина, одного из основателей Общества поощрения художеств (ГТГ), и Н. А. Рамазанова, отца известного скульптора (ГТГ). Хотя эти портреты еще во многом не самостоятельны и в них заметна непосредственная связь с работами Кипренского, тем не менее они свидетельствовали об остром интересе художника к человеку, о его умении точно передать реальный облик изображаемой модели. Только после поездки в Италию Брюллов обретает свое собственное творческое лицо как художник-портретист.

Круг портретируемых Брюлловым в эти годы очень разнообразен. Это прежде всего друзья — писатели, композиторы, молодые художники, воспитанники Академии. Портретам Брюллова 20-х — первой половины 30-х годов свойственна романтическая окраска. Это находит свое выражение в приподнятости образа, в стремлении художника сообщить облику портретируемого некоторую необычность, отчасти даже загадочность. Это всецело относится к портрету А. Н. Львова (1824, ГТГ), в котором художнику удалось, сохранив все особенности модели, вместе с тем передать взволнованность образа: взгляд чуть прищуренных, слегка подслеповатых глаз, небрежно откинутые со лба волосы, эффектно положенный на плечи черный плащ, резкие контрасты света и тени — все это призвано усилить впечатление необычности образа.

Особенно ярко романтические тенденции проявились в раннем автопортрете Брюллова (1834, ГРМ). Художник изобразил себя с некоторой долей идеализации. Лицо Брюллова, обрамленное пышными вьющимися волосами, с тонкими и красивыми чертами, создано под явным влиянием античных образов, в частности головы Аполлона Бельведерского, о сходстве с которым так часто говорили художнику современники.

Наряду с камерными Брюллов в Италии пишет и парадные портреты, так называемые «портреты-картины». Но в отличие от парадных портретов XVIII века художника не интересует сословная принадлежность модели. Его привлекает красивый гордый человек, которого он изображает на фоне паркового роскошного пейзажа или в обстановке богатого интерьера. Герои брюлловских портретов большей частью предстают перед зрителем в полный рост, в приподнятом душевном состоянии. В этих портретах художник не ставил перед собой задачу психологического раскрытия образа. Наиболее характерным примером такого парадного портрета можно считать «Всадницу» (портрет Джованны и Амацилии Пачини, 1832, ГТГ). Портрет решен как жанровая сцена. Молодая девушка, сидящая на вздыбленном коне, остановилась у террасы богатого дома. Встречать всадницу выскочила ее маленькая черноволосая сестренка. Такова сюжетная канва этого портрета. Но главное в нем — это та атмосфера торжественной праздничности, которой подчинен весь художественный строй произведения. Перед зрителем богатое, увлекающее разнообразием своих деталей зрелище. Он с удовольствием всматривается в спокойное лицо всадницы, сидящей на разгоряченном от бега прекрасном коне, в восхищенное, сияющее от радости личико маленькой девочки. Тенистый густой парк, вид на который открывается вдаль, сложная архитектура дома с балюстрадой подчеркивают торжественность происходящего момента. Горделивая поза девушки, сочетание голубого и белого в ее одежде, прозрачная зеленоватая вуаль, окружающая, точно ореолом, ее лицо, — все это выделяет всадницу в портрете, делая ее центральным образом. Девочка, будучи «подчиненной» всаднице, также не теряет значения самостоятельного портретного образа. Ее подвижная устремленная к сестре фигурка, горящие восторгом глаза, яркие краски одежды (розовое платье, зеленые башмачки) не менее привлекают внимание.

В этом портрете есть черты подлинной жизненности, необычные для парадного изображения. Портрет пронизан праздничным восприятием жизни, стремлением воспеть красоту молодости. Это ощущается в композиционном и живописном решении произведения, в том, с каким увлечением и мастерством передает художник контраст нежной матовой поверхности детских рук и блестящих ломких шелковых тканей одежды, прозрачность вуали и блеск каштановых волос, ниспадающих тяжелыми локонами. Эту кар-

тину, яркую и насыщенную по цвету, отличающуюся пластической и пространственной ясностью изображения, легко можно представить себе висящей в интерьере великолепного дворца.

Парадные портреты, созданные Брюлловым в конце 30-х годов, чрезвычайно разнообразны. Здесь и портрет генерал-адъютанта гр. В. А. Перовского (1837, ГТГ), сестер А. А. и О. А. Шипшмаревых (1839, ГРМ), Ю. П. Самойловой с воспитанницей (1839—1840, ГРМ). Последний принадлежит к лучшим достижениям этого жанра. Художник представил Самойлову в маскарадном костюме в богатом дворцовом зале, на фоне красных драпировок. Она со своей воспитанницей покидает бал. В глубине зала толпа масок. Брюллов с искренним увлечением писал образ этой молодой и сильной женщины в расцвете красоты. Интенсивность красочного звучания портрета (огненно-красные драпировки, синяя мантия и красно-синие квадраты маскарадного платья Самойловой) придает ему торжественность и мажорность.

Не меньшее внимание Брюллов уделяет созданию камерного, интимного портрета. Во второй половине 30-х годов углубляются реалистические искания художника. Его все больше начинает интересовать человеческая психология, стремление раскрыть сложность и противоречивость внутреннего мира людей. Он пишет портреты людей, живущих напряженной творческой жизнью. Одной из первых работ, написанных Брюлловым по возвращении на родину, был портрет молодого поэта А. К. Толстого (1836, ГРМ). Вслед за ним был написан портрет литератора Н. В. Кукольника (1836, ГТГ).

Писателю было 27 лет, и Брюллов превосходно воплотил его юность и романтическую мечтательность. На фоне каменной стены с обвалившейся штукатуркой, в атмосфере сгущающихся сумерек сидит поэт. Светом выделены большой выпуклый лоб, резко очерченные полные, чувственные губы. Из-под нависших бровей внимательно смотрят темные глаза. В позе Кукольника, в некоторой надуманности положения рук, в поэтической небрежности прически чувствуется оттенок позерства и самолюбования, столь характерные вообще для Кукольника.

В этих портретах Брюллов не ограничивается передачей одной какой-либо черты своей модели, он стремится к показу живой многогранности изображаемого им человека. Особенно характерен портрет В. А. Жуковского (1837—1838, Музей Т. Г. Шевченко, Киев), в котором художник сумел раскрыть различные стороны деятельной натуры поэта-романтика. Жизненностью и выразительностью характеристики отмечен и портрет баснописца И. А. Крылова. Грузный, с крупными чертами лица, с беспорядочно падающими на лоб и виски прядями седых волос, Крылов полон достоинства, мудрой неторопливости.

Сложностью и глубиной раскрытия образа отличается портрет писателя-переводчика, друга художника А. Н. Струговицкого

(1840, ГТГ). Человек непринужденно и естественно уселся в кресло, откинувшись на его высокую спинку. В его задумчивом лице, рассеянном взгляде, в движениях тонких нервных рук какая-то печаль, душевная усталость. С огромным мастерством передает Брюллов индивидуальные черты Струговщикова. Он внимательно пишет его лицо с большими темными глазами, полуоткрытыми полными губами, раздвоенным подбородком.

Колорит портретов Брюллова становится теперь более насыщенным и богаче разработанным. Художник любит вводить яркие красочные пятна, особенно в фон, любит сопоставлять разные по звучанию цвета. Внутренняя надломленность и усталость, переданные в этом портрете, видимо, в это время были присущи и самому Брюллову. Не случайно портрет Струговщикова так похож на поздний автопортрет художника (1848, ГТГ).

Брюллов изобразил себя большим, душевно подавленным, усталым человеком. Красивая голова с благородно очерченным лбом и пышными русыми волосами откинута на спинку кресла. Безвольно и тяжело повисла правая рука с тонкими пальцами артиста. На лице — следы пережитых мук, приступов боли (автопортрет художник писал после продолжительной сердечной болезни).

«В тот день, когда доктор позволил Брюллову встать с постели, — вспоминает друг художника М. Железнов, — он сел в вольтеровское кресло, стоящее в его спальне против трюмо, потребовал мольберт, картон, палитру; наметил на картоне асфальтом свою голову и просил Корицкого приготовить к следующему утру палитру пожирнее... Впоследствии я узнал от самого Брюллова, что он употребил на исполнение своего портрета два часа...»³²

Этот портрет — своеобразная и печальная автобиография художника, задыхавшегося в условиях современной ему действительности и не видевшего реальных выходов из нее. В. Г. Белинский очень высоко оценил эту работу, считая ее таким художественным произведением, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала.

Последним портретом Брюллова, исполненным незадолго до смерти, явился портрет итальянского археолога Ланчи (1851, ГТГ). Трепетностью подлинной жизни пронизан образ ученого в этой работе. Кажется, что Ланчи на секунду оторвался от книги и взглянул на собеседника умным, проницательным взором. Его смуглое худощавое лицо дышит энергией. Большую роль в создании образной характеристики играет колорит. Красный халат с серой меховой опушкой, лицо и руки написаны не в ярком свете, как это было в ранних портретах, а в смягченном, граничащем с полутенями. «Я сделаю с Вас портрет, который навсегда останется», — обещал Брюллов, начиная писать Ланчи, и оказался прав. Портрет Ланчи — один из лучших в русской живописи XIX века.

Поздние портреты Брюллова — величайшее завоевание русско-го реалистического искусства. И хотя сам художник не придавал

им значения, всегда мечтая о больших тематических картинах, современники оценили их по достоинству.

«В этих портретах, — писал В. В. Стасов, — каждый человек изображен так просто, так естественно, все самое существенное, самое важное в его характере, уме, душе схвачено так глубоко и живо, что точно видишь перед собою того человека, которого изображает портрет. Вся его натура перед вами; в картине выражено разом множество сторон духа, которые раскрывались перед наблюдающим умом художника не в одну встречу, а во много разных встреч; оттого, чем больше всматриваешься в брюлловский портрет, тем больше в нем открываешь всесторонней правды и глубины. Разнообразие портретов Брюллова изумительно: как бывало всегда у великих портретистов, что ни портрет, то новый мотив, самый простой, самый естественный и вместе самый выразительный для натуры изображаемого лица»³³.

Последние годы жизни Брюллова в Петербурге были очень трудными. Начатые картины не приносили ему удовлетворения. Задуманная художником еще давно «Осада Пскова» не вышла. Работа в Исаакиевском соборе (роспись купола) была мучительной и тяжелой. Наверху дули сквозняки, снизу подымалась мраморная пыль. Из-за сердечной болезни Брюллов был вынужден отказаться от росписи. Он уезжает на лечение, сначала на остров Мадейру, потом в Рим. Но Италия ненадолго продлила ему жизнь. 11 июня 1832 года Брюллов внезапно умер в местечке Марчиано. На его могиле на римском кладбище Монте-Тестаччо среди кипарисов стоит высокий мраморный саркофаг.

Роль Брюллова в последующем развитии русского искусства была сложной и вместе с тем весьма значительной. При всей условности и ограниченности картина «Последний день Помпеи» была важным шагом вперед по сравнению с отвлеченными классицистическими полотнами академических мастеров. Но лучшие достижения художника связаны с портретами. Образы современников, созданные им, покоряют душевным богатством, красотой чувства.

Вокруг Брюллова группировались его ученики, для которых он был любимым учителем, чутким другом, примером для подражания. Вечно живое искусство Брюллова до наших дней не утратило своей привлекательной силы, доставляя радость и эстетическое удовольствие каждому, кто с ним будет соприкасаться.

ПОРТРЕТЫ О. А. КИПРЕНСКОГО

Портреты, портреты и портреты... Сколько их, прекрасных и неповторимых, создал в своей жизни Орест Адамович Кипренский! Пожалуй, никто из художников этого времени не рассказал так подробно и увлекательно о людях бурной, насыщенной большими

и важными событиями эпохи первой половины XIX века, никто с такой страстностью и темпераментом не раскрывал благородные и возвышенные идеалы человеческой души, богатство и красоту внутреннего мира изображаемых героев. Огромной верой в человека, в его творческие силы и потенциальные возможности проникнуто искусство Кипренского. Свидетель героической народной эпопеи Отечественной войны 1812 года, современных революционных выступлений против царизма в 1825 году, Кипренский выразил в своем творчестве передовые идеи времени, утвердил новое понимание ценности человеческой личности.

О жизни Кипренского сохранились лишь отрывочные и неполные сведения. До сих пор неясно происхождение художника. Различные версии существуют и относительно фамилии Кипренского*. Известно, что он родился 13 марта 1782 года у крепостной крестьянки Анны Гавриловой. Предполагают, что был он незаконнорожденным сыном помещика А. С. Дьяконова. Воспитывался Кипренский в семье дворового человека Адама Ивановича, за которого через год после появления ребенка была отдана замуж мать Ореста. Когда мальчику исполнилось шесть лет, Дьяконов дал ему вольную и определил в Академию художеств. В ученические годы проявилась редкая одаренность Кипренского. Он не раз получал медали за рисунки с натуры и эскизы композиции. Окончив Академию художеств по классу исторической живописи у профессора Г. И. Угрюмова, Кипренский, однако, не стал историческим живописцем. Его подлинное призвание определилось значительно раньше, когда в 1804 году он написал портрет своего приемного отца А. Швальбе (ГРМ).

Портрет сразу привлекает к себе внимание зрителя. От него не отойдешь, не отделаешься мимолетным взглядом. Перед нами яркая, темпераментная личность, человек волевой и энергичный. Нагупленные брови, угрюмый взгляд, плотно сжатые губы, резко обозначенные складки вокруг рта, крепко стиснутые пальцы — во всем ощущается натура грубоватая, но сильная, самобытная, полная достоинства, уверенности в себе.

Такой сложности раскрытия характера русское искусство не знало до Кипренского.

За внешним спокойствием старика угадываются страсти, ощущается натура кипучая и неуравновешенная, страшная в гневе. Седые волосы свисают беспокойными прядями, в напряжении мускулы лица, горит огонь в темных глазах, грозно смотрящих из-под нависших бровей... Золотисто-коричневый колорит картины с многочисленными оттенками серо-зеленых, красно-коричневых и розовых тонов сообщает убедительность и жизненность образу. Ког-

* Некоторые исследователи считают, что фамилия «Кипренский» происходит от названия местечка Копорья, где он родился, или от имени богини любви Киприды. Другие полагают, что она происходит от слова «кирей» — название растения.

да этот портрет появился на выставке в Италии, многие знатоки искусства не поверили, что это работа русского художника. Считали, что он принадлежит кисти Рубенса или Рембрандта.

«Мне в глаза говорили господа профессора, — писал Кипренский, — с великим негодованием и неучтивостью, якобы в нынешнем веке никто в Европе так не пишет, особенно в России может ли кто производить такое чудо. В заключение сказано с насмешкой, что они не позволят себя в Неаполе столь нагло иностранцу дурачить»³⁴.

Портрет Швальбе был как бы программой дальнейшего творчества Кипренского. Он всем своим образным содержанием и художественным языком утверждал новый путь, на который решительно вступал в то время художник.

В портретах Кипренского ярко отразилось время их создания, время рождения нового, романтического мироощущения. Романтизм открыл перед писателями и художниками мир сильных человеческих чувств и душевных переживаний. Людям на портретах Кипренского чужда прозаическая обыденность. Художник запечатлевает их в моменты проявления наиболее благородных, порою героических качеств. Перед нами оживают участники Отечественной войны — патриоты и страстные защитники своей родины. К числу шедевров портретного искусства, созданных Кипренским в это время, принадлежит известный портрет Е. В. Давыдова (1809, ГРМ).

Перед нами молодой гусар. Он стоит в свободной, непринужденной позе, небрежно облокотившись о каменную плиту. В его стройной фигуре, горделивой осанке, в мужественном красивом лице спокойствие, чувство собственного достоинства, сознание полноты своих сил.

Для нас сейчас не так уж важно, кто именно изображен на этом портрете — Денис ли Давыдов или его двоюродный брат Евграф. На протяжении последних двадцати лет в искусствоведческой литературе идет дискуссия по поводу того, кто представлен на этом портрете. Сейчас склоняются к тому, что здесь изображен гусарский полковник Евграф Давыдов. Важно, что художник сумел создать героический образ своего современника. С романтической приподнятостью образа переключается в картине пейзаж, на фоне которого изображен офицер, — грозное с плывущими облаками небо, темная листва деревьев словно вторят настроению героя. Яркая красочность парадного одеяния в сочетании с глубокими вечерними тенями надвигающихся сумерек придают портрету торжественное звучание.

В эти же годы в Москве Кипренский создает свои наиболее значительные произведения. Художник в расцвете творческих сил. Он работает напряженно и упорно. Портреты, написанные в Москве, принадлежат к высшим творческим достижениям художника. Каждый из них своеобразен и неповторим.

В портрете мальчика Челищева (1810—1811, ГТГ) Кипренскому удалось создать удивительно обаятельный образ подростка. На темном фоне ярко выделяется сильно освещенное лицо с широко открытыми, несколько удивленно смотрящими на мир темными глазами. Над большим лбом повисли черные пряди волос. По-детски нежны очертания щек, пухлых губ. Это почти ребенок, но в нем уже чувствуется темпераментность натуры. Его образ родствен и близок Пете Ростову, одному из юных героев знаменитой эпопеи Л. Н. Толстого. Это люди одной эпохи, отмеченные одинаковыми чертами. Яркие контрасты звучного интенсивного цвета (красного, синего, белого) усиливают эмоциональность образа, наполняют его скрытым внутренним движением.

Необычен автопортрет художника, написанный им в 1808—1809 годах (ГТГ). Кипренский изобразил себя за работой, в халате, с кистями за ухом. Здесь нет никаких аксессуаров. Ничто не говорит о положении человека, о его сословной принадлежности. На холсте только голова и верхняя часть фигуры. Человек смотрит на зрителя. Смотрит прямо, открыто, доверчиво. В его образе есть какая-то недосказанность, неопределенность. Зрителю хочется долго и внимательно всматриваться в портрет, и чем больше смотришь на него, тем больший интерес испытываешь. Портрет написан вдохновенно, приподнято, с огромным живописным мастерством. Особенно тонко решена светотеневая характеристика образа. Свет и тень в руках Кипренского не просто способ моделировки объемов, а одно из главных средств выразительности. Тени подвижны, они мелькают, движутся — освещенные участки лица сменяются затемненными. Этот контраст светлого и темного придает образу напряжение, внутреннюю энергию. А какое богатство тонких оттенков и переходов умел извлекать Кипренский из одного цвета! Краски его портретов словно сверкают изнутри, как драгоценные камни.

В Москве Кипренский познакомился со многими выдающимися людьми своего времени: Н. М. Карамзиным, В. А. Жуковским, П. А. Вяземским и другими. Часто он посещал литературный салон графа Ф. В. Ростопчина и писал его портрет и портрет его жены Екатерины Петровны Ростопчиной (1809, ГТГ). Последний является одним из наиболее поэтических портретов русской школы живописи. Молодая женщина в простом домашнем платье сидит в кресле, погруженная в свои переживания. Ее большие широко открытые темные глаза обращены к зрителю. В них — взволнованность и мечтательность, порыв к чему-то лучшему, светлому. Художник сознательно опускает подробности обстановки и костюма, сосредоточив свое внимание на выявлении душевного состояния женщины. В портрете подкупает прежде всего скромность, предельная жизненная простота. На портрете — вполне реальная, даже, может быть, и не очень красивая женщина, но в ее лице такая одухотворенность, в ее фигуре и позе такая

естественность, что она покоряет своей женственностью, обаянием и внутренней чистотой. Колорит портрета глубоко продуман. Мягкие приглушенные тона серого платья, светлых кружев, коричневого фона оживлены темно-красным пятном кресла. Ничто не отвлекает внимания от самого главного в портрете — лица молодой женщины.

Таким же замечательным мастером, как и в живописи, Кипренский предстает и в своих карандашных рисунках, составляющих важную часть его художественного наследия. Расцвет портретного рисунка в творчестве Кипренского приходится на период Отечественной войны. В это время он создает целую серию портретов участников войны. Большею частью рисунки исполнял он за один сеанс. Кипренский работал преимущественно черным итальянским карандашом на белой бумаге. Только позднее он начал использовать акварель и тонированную бумагу.

В рисунках Кипренского в жизненной непосредственности и простоте оживают герои войны — в походных плащах и бурках, в мундирах и ополченских фуражках, без какой бы то ни было парадности или условности. В их облике нет ничего показного — ни искусственных поз, ни эффектных жестов. Здесь и совсем юные ополченцы, недавно вступившие на военную стезю (шестнадцатилетний Никита Муравьев), и храбрые генералы. Художник сумел в каждом из них подметить и передать неповторимую индивидуальность лица, фигуры, характерных движений. В момент беседы запечатлел художник генерала Е. Чаплица (1813, ГТГ). В его лице сосредоточенность, раздумье. Живая, гибкая линия лепит лицо, высокий лоб, широкие брови, вьющиеся волосы. Алексей Романович Томилов (1813, ГТГ), любитель искусств, друг многих художников, в дни войны ставший ополченцем, изображен художником с удивительной непосредственностью. Умный, твердый взгляд, плотно сжатые губы свидетельствуют о волевой собранности, сдержанности. Прелестью и чистотой юности пленяет портрет Петра Алексеевича Оленина (1813, ГТГ), сына президента Академии художеств. Прекрасно его юношеское лицо с нежным овалом щек, мягкими пухлыми губами, задумчивым взором. В этом портрете особенно ярко проявилось живописное и графическое мастерство художника. С помощью итальянского карандаша и пастели, применяя штрих различной силы, Кипренский добивается исключительной выразительности и сочности рисунка.

Герои карандашных портретов художника живут и до сих пор, донося до зрителя героический дух эпохи Отечественной войны.

Реалистическая направленность искусства Кипренского, так ярко сказавшаяся в карандашных портретах воинов, проявилась и в создании целого ряда произведений, посвященных образам людей из народа. Будучи сам сыном крепостного крестьянина, он с особой любовью и теплотой зарисовывал портреты крестьянских детей. Здесь и маленькая калмычка Баяуста с лукавым, живым

вазглядом (1813, ГТГ), и крестьянский мальчик Моська (1814, ГТГ), симпатичный и умный паренек с огромной шапкой волос, вадернутым носом, полуоткрытым ртом, не по-детски печальный Андришка (1814, ГРМ). В этих рисунках отсутствует сентиментальность. Кипренский серьезно и доброжелательно смотрит на ребят, открывая в них живые и очень индивидуальные черточки. Эти работы своей естественностью и правдой превосходят рождение бытового жанра у Венецианова и Тропинина.

Годы напряженного непрерывного труда принесли художнику заслуженную славу. Академия художеств присудила Кипренскому сначала звание академика, затем советника. В 1816 году Кипренский смог поехать за границу. В Италии он обращается к изучению мастеров эпохи Возрождения. Увлеченный античным искусством, он пишет картину «Анакреонова гробница» и продолжает работать над портретами. Исполненный им в 1822 году портрет Е. С. Авдулиной (ГРМ) отличается изысканной тонкостью живописи, тщательной отделкой деталей. В Италии тоже оценили талант художника. Ему (первому из русских) был заказан автопортрет для галереи Уффици — честь, которой удостоивались лишь самые прославленные знаменитости европейского искусства. Но сам художник в эти годы начинает быть недовольным своим творчеством. Все, что он делал, казалось ему незначительным, мелким. Это во многом было справедливым. Такие произведения, как «Цыганка с веткой мирты в руке», «Девочка в маковом венке», «Молодой садовник» и другие, были холодными работами, лишенными искреннего чувства. В 1823 году Кипренский возвратился на родину. Петербург встретил его не слишком приветливо, но возвращение в родные места вызвало прилив новых творческих сил. В эти годы он создал портреты А. Ф. Шишмарева, садовода-любителя (1827, ГТГ), Н. П. Трубецкого (1826, частное собрание, Москва), декабриста И. А. Анненкова (1823, ГТГ) и, наконец, портрет А. С. Пушкина (1827, ГТГ), лучший среди последних работ художника.

ПОРТРЕТ А. С. ПУШКИНА

24 мая 1827 года после семилетнего отсутствия поэт появился в Петербурге. Здесь он встретился со своим другом поэтом А. А. Дельвигом, в доме которого читал «Бориса Годунова». Дельвиг упросил Пушкина позировать Кипренскому. Художник с благоговением относился к поэту. Пушкин был для него национальной гордостью, славой России. Поэтому в портрете он стремился прежде всего отразить высокий строй мыслей поэта, его творческое горение. Кипренский отказался от всяких бытовых элементов. Образ поэта строг, величав и даже торжествен. Спокойна и сдержанна поза. Руки скрещены на груди. Легкий поворот головы, ясный задумчивый взгляд, большой чистый лоб — во всем ощущается вдох-

новение, искренняя взволнованность поэта и вместе с тем едва уловимая тревога, грусть...

Правдиво передавая черты внешнего сходства, Кипренский добивается почти символического звучания портрета. Бронзовая фигура Музы — указание на высокое служение поэта. Портрет полон величавости и строгой гармонии. Сдержанное цветовое решение лишь дополняет это впечатление. Бархатистый черный тон сюртука оживлен белыми уголками воротника рубашки, пестрой клетчатой подкладкой плаща, небрежно переброшенного через плечо. Портрет отвечает эстетическим требованиям самого поэта, писавшего, что «прекрасное должно быть величаво».

Появление портрета на выставке в Петербурге было сенсацией. Современники отмечали его поразительное сходство с поэтом. «Вот поэт Пушкин, — писал профессор Петербургского университета А. В. Никитенко, — видел его хоть раз живого, вы тотчас признаете его пронизательные глаза и рот, которому недостает только беспрестанного вздрагивания: этот портрет писан Кипренским»³⁵. Сам Пушкин высоко ценил портрет. После смерти Дельвига он приобрел его у вдовы. Портрет всегда висел в кабинете поэта.

Кипренскому поэт посвятил стихотворение, которое говорит о тонком понимании искусства:

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых муз, —
И я смеюсь над могилой,
Ушед навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не унижу
Пристрастия важных Аонид.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впрямь мой будет вид.

Портрет Пушкина был последней вспышкой творческого гения Кипренского. Талант художника не находил признания на родине. Даже заказ на портреты участников Отечественной войны для Галереи 1812 года в Зимнем дворце был отдан английскому художнику Доу. Кипренский тяжело переживал эту несправедливость. Его угнетала и постоянная зависимость от заказчиков, ему хотелось творческой свободы. В 1828 году Кипренский уезжает в Италию. Он живет в Неаполе, много работает. Но оторванный от своей родины, он уже не в состоянии создать полноценных художественных произведений. В это время художник часто болел, переживает большие личные неприятности. Все это оказало влияние на его творчество. Талант Кипренского заметно угасал.

Единственная значительная работа этих лет — групповой портрет «Читатели газет в Неаполе» (1831). Кипренский мечтал о

создании большой картины, но он понимал, что для этого уже не хватает ни возможностей, ни сил. Вновь появилась тоска по родине, он даже собрался было уехать. Но вновь увидеть Россию ему уже не было суждено. Простудившись, он заболел и умер в Риме 5 октября 1836 года. Ни в одной из петербургских газет не было ни строчки о смерти художника. Александр Иванов, находившийся в Италии, с глубокой печалью писал отцу в письме:

«Знаменитый Кипренский скончался. Стыд и срам, что забросили этого художника. Он первый вынес имя русское в известность в Европе...»³⁶.

Через месяц после смерти художника в «Художественной газете» появилось несколько печальных строк, автором которых был Н. Кукольник. «Смерть Ореста Кипренского, — писал он, — столь неожиданно лишившая Россию одного из блистательнейших художников, промелькнула в повременных изданиях, как тень, навешенная мимолетной тучей, гонимой сильным ветром. Правда, немногие подробности о последних днях Кипренского достигли до северной столицы, но отчего не раздалось даже обычные газетные элегии над гробом знаменитым? Отчего не отдана последняя дасть уважения художнику? Отчего? Решить не можем, но причины обнаружатся»³⁷.

Кипренский прожил короткую жизнь. Начавшись блестяще, она окончилась печально. Остались его чудесные портреты. И они будут жить, знакомя нас с прекрасными и благородными людьми первой половины XIX века. Эти работы талаптливого художника вошли в сокровищницу русского искусства, составляя его украшение и гордость.

ПЕЙЗАЖИ С. Ф. ЩЕДРИНА

Я вижу берег отдаленный...

В залах Государственного Русского музея есть несколько небольших пейзажей, у которых подолгу задерживаются посетители. От них веет свежим и влажным дыханием моря, ароматом пронизанных солнцем виноградных листьев, теплом южного дня. Это работы Сильвестра Щедрина, художника, которому было суждено вписать страницу в историю русской пейзажной живописи. На смелую академическому рационалистическому пейзажу с его уравновешенной композицией и четкими, заранее определенными пространственными планами пришел пейзаж, написанный непосредственно с натуры, показывающий природу в ее живом движении и естественной красоте.

Творчество Щедрина было новаторским по духу, по восприятию природы и средствам ее передачи, но возникло оно не на пустом месте. Художники-пейзажисты, работавшие в России в XVIII —

начале XIX века, М. Иванов, Семен Щедрин, Ф. Алексеев, А. Мартынов, С. Галактионов и другие своим искусством подготовили рождение нового, поэтического отношения к природе. Унаследовав лучшие традиции пейзажной живописи прошлых эпох, Щедрин внес в свои картины непосредственность живого наблюдения, искреннее и взволнованное отношение к природе, которые приведут впоследствии к расцвету русского пейзажа в середине XIX века. Сильвестр Щедрин родился в 1791 году в Петербурге в семье известного скульптора Феодосия Щедрина, ставшего позднее профессором и ректором Академии художеств. В Академии руководил пейзажным классом его дядя, уже упоминавшийся нами Семен Щедрин. Сильвестра Щедрина, совсем еще мальчика, заставляли рисовать с античных слепков, часто водили в Эрмитаж.

В возрасте девяти лет его уже отдали обучаться в Академию художеств. После прохождения общеобразовательной подготовки Щедрин попал в класс пейзажной живописи, которым руководил профессор М. М. Иванов.

Первые картины молодого художника были написаны в соответствии со строгими правилами классического искусства, усвоенными им в Академии художеств. Пейзажи «сочинялись» по определенным канонам. Главное изображение в них помещалось в глубине, первый план имел чисто декоративный характер, здесь обычно симметрично по обеим сторонам располагались деревья. Цветовая гамма строилась на последовательной смене коричневых, зеленых и голубых тонов. Картина Щедрина «Вид с Петровского острова в Санкт-Петербурге» (1811, ГРМ) написана также в традиционной манере. Единственно, в чем позволил себе художник отступить от предложенной ему программы «изобразить морской город или селение вдаль, а на переднем плане изобразить стадо коров», — это то, что он не стал искусственно «сочинять» пейзаж, а написал с натуры привычный и знакомый вид. Художник получил за картину золотую медаль и право на поездку в Италию. Отечественная война помешала осуществить это путешествие в 1812 году. Только в 1818 году появилась такая возможность.

На парусном судне из Кронштадта Щедрин добрался до Германии, миновал Берлин, Дрезден, Прагу, Вену, Триест, Венецию, Падую, Флоренцию и уже вслед за тем попал в город своей мечты — Рим. Поездка была трудной, но увлекательной. Знакомство с другими городами и древними памятниками искусства, посещение музеев и мастерских художников — все это обогащало яркими впечатлениями, давало неисчерпаемый материал для творчества. Италия покорила художника своей чарующей природой, солнцем, вечными зелеными деревьями, уютными морскими бухтами, террасами, увитыми виноградом. Хотелось поскорее начать работу. Художник почувствовал, что он свободен от опеки Академии, от строгих правил писания пейзажей. Академия осталась где-то далеко, и можно было на время забыть о ней.

С увлечением и настойчивостью Щедри́н взялся за изучение природы и архитектуры. Он начал писать о натуре. Этюды, этюды... Их множество. Чаще всего они служили подготовительным материалом для создания картин, иногда имели самостоятельный характер. Первой картиной, которую выполнил Щедрин в Италии, был «Колизей» (1819). «Колизей,— писал он в письме к родным,— заказал мне написать с себя портрет». Стремление к «портретной» точности передачи архитектуры памятника определило подход художника к изображению. Именно поэтому Щедрин пишет Колизей на первом плане. Здания вдали показаны лишь для того, «чтобы обозначилась вся необыкновенная его величина»³⁸. С огромным вниманием он передает все особенности здания: его полуразрушенные стены, поросшие плесенью руины, игру солнечного света на шершавой поверхности туфа. С исключительной смелостью строит Щедрин теперь композицию картины — здание Колизея не входит в колот, и художник наполовину его срезает. Он стремится быть достоверным и точным, бесконечно варьируя в своих этюдах один и тот же мотив. То это водопады в Тиволи, то набережные в Неаполе. Его увлекает правдивая передача скал с их расщелинами и выступами. Он изучает движение воды, ее характер. С каждым этюдом растет его мастерство, совершенствуется творческий метод.

Картины Щедрина начинают привлекать внимание зрителей. «Все ищут в моих картинах воду и охотно оные раскупают, ибо многие знатоки наши, что я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады»³⁹, — писал он в письмах к родным. Овладевая реалистическим методом изображения, Щедрин шел от отдельных аналитически изученных подробностей пейзажа к живописному общению. Переломной работой в творчестве Щедрина, программой его дальнейших художественных исканий стала картина «Новый Рим» (1823, ГРМ). Не величественная красота прошлого и не классические руины привлекли внимание художника в этой картине. Обычная будничная жизнь Рима и его обитателей стала основным содержанием этой работы.

Щедрин изобразил берега Тибра с фасадами унылых домов, с виднеющимся вдали куполом собора св. Петра и замком св. Ангела. В центре же картины на первом плане художник показал рыбаков, сидящих на лодках, горожан, беседующих на берегу... Каждый занят своим делом, никто не позировал. Художник внимательно и любовно вглядывается в современную ему жизнь итальянцев и передает ее непосредственно, живо, стремясь найти и утвердить красоту в самом простом и обычном явлении жизни. Щедрин воспринимал Рим не как сторонний наблюдатель, а как его житель, сочувственно и серьезно воспринимающий простую ежедневную жизнь города.

Развивая традиции пейзажной школы XVIII века, Щедрин подходит к интимному лирическому восприятию природы. В утверждении этого нового взгляда на окружающий мир была большая по-

беда художника. В этой картине уже нет традиционных академических планов. Он пытается слить их воедино. Огромное значение приобретает свет, заливающий все пространство картины. Игра света и тени на поверхности реки, постепенное угасание света от переднего плана к далекому собору св. Петра, а также тонкая и богатая разработка цвета помогают художнику добиться единства всей картины. Щедрин отходит от привычных золотисто-коричневых тонов, заменяя их светлыми, холодными серебристо-серыми.

«...Насилу-то я выбился из этих теплых тонов, о которых мне столько натолковали и о которых до сих пор толкуют господа «любители»⁴⁰, — говорил Щедрин своему другу Гальбергу.

Более десяти раз художник повторял картину «Новый Рим» — она пользовалась огромным успехом. Но повторял не механически, не слепо копировал свою старую работу, а каждый раз писал ее заново, проверяя на натуре в условиях естественного освещения. Просматривая варианты картины от первого до последнего, видишь, как росло мастерство художника в передаче света и воздуха, как постепенно более прозрачными и воздушными становились тени, как изменялся цвет, становясь более близким природе.

Из Рима в 1825 году Щедрин переехал в Неаполь, ближе к морю. Неаполь покорила художника своими живописными окрестностями, обрывистыми берегами, изменчивой стихией моря. Он начал много и с упоением работать с натуры. Неаполитанское побережье с его многочисленными набережными и тихими террасами, с плещущимся синим морем и рыбацкими хижинами стало источником многих сильных и ярких впечатлений. Щедрин пишет многочисленные гавани в Сорренто, различные виды живописного острова Капри, набережную Санта-Лючия, причем каждый раз выбирает разные точки зрения, разное время дня. И поэтому картины, даже написанные с одного и того же места, никогда не похожи у него одна на другую. И в то же время всех их объединяет то удивительное лирическое чувство природы, с которым художник пишет свои пейзажи.

Его картины «Большая гавань в Сорренто», «Малая гавань в Сорренто», «Вид Сорренто», «На острове Капри» (1826—1827) привлекают внимание зрителя своей поэтичностью, спокойствием, ясностью. В пейзажах Щедрина нет картин бушующего моря или безбрежности океанских просторов. Большею частью это маленькие уютные бухты, в которых неторопливо протекает жизнь их обитателей. Люди разгружают лодки, удят рыбу, отдыхают в тени деревьев. Море всегда спокойно, иногда лишь легкая рябь взволнует зеркальную воду, и тогда волны с легким шуршащим начинают набегать на берег. Ласково светит солнце, прозрачен воздух. В картинах Щедрина ощущаешь теплоту летнего дня, влажное дыхание моря. Тончайшие переходы цвета от голубовато-зеленого, серебристого до серо-лилового, коричневого способствуют передаче трепетности, воздушности морского пейзажа.

Пейзажи Щедрина населены людьми. И люди в его картинах — это не средство украшения природы. Они живут вместе с этой природой, составляют с ней единое целое.

Жанровый и лирический моменты тесно переплетаются в пейзажах Щедрина. Поэтому естественно обращение художника наряду с пейзажем также и к жанру. Это различные картины, героями которых являются итальянцы, сидящие на открытых террасах и верандах или у себя в комнатах. Таковы, например, «Неаполитанская сцена» (1827, ГТГ), «В доме кн. А. М. Голицына в Риме» (1830, Саратовский художественный музей им. Радищева), «Семья рыбака на фоне пейзажа» (1822—1823, частное собрание, Москва), «Пилигримы» (1824, ГТГ) и другие.

Человек и природа — это излюбленные темы художника. Их он бесконечно варьировал, к ним постоянно возвращался. Поэтому такое огромное количество «веранд» и «террас» написал художник в течение своей жизни. Сравнивая их, можно проследить, как постепенно складывается их композиция, основанная на контрасте между полузатененной верандой, обвитой виноградом, и открытым пространством пейзажа, залитым солнечными лучами. Свет проникает на каменную террасу, бликами играет на полу, освещает виноградные листья. Люди живут в этом пейзаже. Они неотделимы от него. Кто-то спит, прислонясь к стене, другие лениво беседуют, сидя на парапете...

Постепенно в пейзажах Щедрина начинают все более усиливаться романтические настроения, созвучные времени. Художник стремится выявить определенное состояние природы и переживания людей. Контрасты света и тени становятся в картинах более резкими, цвет более интенсивным и ярким, мазок более энергичным и широким, прежнее спокойствие — напряженностью.

Смерть прервала творческие поиски художника, и трудно судить, в каком направлении развивался бы он. Следует отметить, что на путь, проложенный Щедриным, в 30-е годы XIX века вступили другие художники, и прежде всего пейзажисты М. Лебедев и М. Н. Воробьев.

Щедрин умер в Италии. Здесь прошла почти вся его творческая жизнь. Боясь гнетущей атмосферы николаевского Петербурга, казенной службы и потери независимости, Щедрин, как впоследствии и А. Иванов, всячески оттягивал срок возвращения на родину. В Италии его работы высоко ценили, охотно покупали. «А в Петербурге что бы я был? — писал он родным. — Рисовальный учитель, таскался бы из дому в дом и остался бы навсегда в одном положении, нимало не подвигаясь вперед, а еще полз я взад, как рак»⁴¹. Однако, живя в Италии, художник не отрывался от своей родины, от русской культуры. Его искусство не переставало быть русским по своему духу и характеру.

«Национальность, — писал Н. В. Гоголь, — состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа; поэт может быть даже и

тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии, глазами всего народа...»⁴² В творчестве Щедрина мы впервые встречаемся с подлинно реалистическим пониманием пейзажной живописи, которое получит свое дальнейшее развитие во второй половине XIX века.

Картины Щедрина, раскрывшего красоту и поэзию итальянской природы, продолжают жить и сегодня, доставляя зрителям огромную эстетическую радость.

СКУЛЬПТОР И. П. МАРТОС

В русской скульптуре первой половины XIX века, пожалуй, не было более известного и талантливого мастера, чем Иван Петрович Мартос. Всенародной известностью и признанием пользуется знаменитый его памятник Минину и Пожарскому.

Иван Петрович Мартос родился в 1752 году на Украине в местечке Ичне Черниговской губернии. Двенадцати лет от роду он был привезен в Петербург и отдан в Академию художеств, где в течение восьми лет учился «скульптурному искусству» у Н. Жилле и рисунку у А. П. Лосенко. Закончив с золотой медалью Академию, он получает командировку в Рим для продолжения образования. Именно тогда укрепились в молодом Мартосе симпатии к античности, которые впоследствии сделали его крупнейшим мастером русского классицизма, наиболее последовательным защитником этого стиля. По возвращении в Петербург Мартос становится преподавателем Академии, успешно продвигается по служебной лестнице, получает звание академика, затем профессора, а позже становится ректором.

В 1780 году он выполнил мраморный бюст Н. И. Панина (ГТГ). Стремясь к достижению значительности и величавости образа, Мартос изобразил Панина в античных одеяниях с полуобнаженной грудью, использовал фронтальную постановку фигуры.

Совершенно новой областью изобразительного искусства, в которой Мартос начал в эти же годы работать, была надгробная пластика. Именно в этом виде искусства ему удалось добиться наибольших успехов. Искусство скульптурного надгробия в конце XVIII — начале XIX века переживает период блестящего расцвета. Не было ни одного скульптора, который не отдал бы дань надгробной пластике. Ранние надгробия Мартоса — С. Волконской и М. Собакиной (1782, Музей архитектуры в Москве) — это поистине шедевры русской скульптуры. В надгробии М. Собакиной Мартос достигает поразительной музыкальности линий, красоты и утонченности ритма, выразительности композиционного решения. Несмотря на сильно развитый рельеф фигур, на сложность их движения и обилие складок в одеждах, надгробие воспринимается

как нечто целостное и гармоничное. Изображенные у основания пирамиды фигуры плакальщицы и гения смерти преисполнены искренней печали. Здесь нет и в помине болезненного надрыва или экзальтации, свойственных обычно надгробиям зарубежных мастеров. Поэтическому замыслу Мартоса отвечает ясная, глубоко продуманная и вместе с тем свободная, лишенная педантичной симметрии композиция.

Выполненное в те же годы надгробие С. С. Волконской, изображающее одинокую фигуру плакальщицы, пронизано чувством сдержанной и мужественной скорби. Лаконичность и ясность образного решения, низкий рельеф фигуры, тесно связанный с плоскостью надгробной плиты, а также тонкая, совершенная обработка мрамора делают и этот памятник подлинным шедевром. Успех ранних надгробий был настолько велик, что Мартос начинает получать многочисленные заказы на подобные композиции. Так были созданы один за другим надгробия П. А. Брюса (1786—1790, Музей архитектуры), Н. И. Панина (1790, Музей городской скульптуры, Ленинград), Е. С. Куракиной (1792, Музей городской скульптуры), А. Ф. Турчанинову (1796), А. И. Лазареву (1803), Е. И. Гагариной (1803) (все находятся в Музее городской скульптуры в Ленинграде).

Надгробия Мартоса чрезвычайно разнообразны по своему композиционному строю и характеру исполнения. Если ранние отличаются тяготением к интимности и лиричности, то в более поздних появляется монументальность, иногда патетика. Выдающееся место среди более поздних произведений Мартоса занимает надгробие Е. Куракиной. По силе выраженного чувства, глубине и человечности переживаний оно, пожалуй, не имеет себе равных в истории русской надгробной пластики. Мартос обращается здесь к круглой скульптуре. Плакальщица, лежащая на саркофаге, словно уснула в слезах, положив свою голову на скрещенные руки. Напряженный ритм тяжелых складок одежды создает впечатление величавой мощи, которое так привлекает в этой статуе. Сохраняя всю теплоту человеческих чувств, Мартос в этом произведении поднимается до подлинной монументальности.

Характерные черты классицистического стиля, утвердившегося в России во второй половине XVIII века, с наибольшей отчетливостью воплотились в созданном скульптором надгробии Е. Гагариной. Красота и изящество движения молодой женщины, возвышенность образа, четкость пластической разработки статуи делают этот памятник одним из совершеннейших произведений русской скульптуры.

Созданные Мартосом надгробия — яркая страница отечественного искусства. Стремясь к строгой и величавой красоте, столь излюбленной мастерами классицизма, Мартос умел сочетать с ней живое искреннее чувство. Он, по выражению одного из современников, мог заставить мрамор проливать слезы.

Мастерство Мартоса и его творческая активность очень скоро выдвигают скульптора в число крупнейших художников своего времени. Ни один значительный заказ на скульптурные работы не обошелся без его участия. Мартос работал над созданием декоративных лепных украшений для Большого Царскосельского дворца (г. Пушкин), для отделки тронного зала Павловского дворца, исполнил статую Актеона для большого каскада Петергофа.

В начале XIX века в Петербурге началось сооружение Казанского собора, своеобразного памятника героическим событиям Отечественной войны. В осуществлении замысла зодчего А. Воронихина принимали участие многие русские скульпторы и живописцы. Гордеев, Прокофьев, Щедрин исполняли лепные украшения для собора. Мартосу принадлежит барельеф «Источение Моисеем воды в пустыне» на аттике восточного крыла колоннады собора и статуя Иоанна Крестителя, установленная в нише портика. В барельефе скульптору удалось прекрасно справиться с трудной задачей — передать различные градации человеческих чувств и душевных состояний истомленных жаждой людей. Четкость членения на группы, строго продуманный ритм отличают этот рельеф.

Наибольшую славу и известность Мартосу принесла его следующая работа — памятник Минину и Пожарскому в Москве. Работа над ним совпала с периодом Отечественной войны, патриотическим подъемом в стране, ростом национального самосознания. Мысль же о необходимости постановки монумента двум выдающимся героям русской истории зародилась значительно раньше. В 1803 году один из активных членов «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств», прогрессивной просветительской организации, Василий Пугаев предложил провести всенародную подписку и на собранные деньги воздвигнуть памятник «русскому плебею» Минину и князю Пожарскому.

Мартос с увлечением приступил к работе. «Кто из прославленных героев древности, — писал он, — превзошел мужеством и подвигами Минина и Пожарского?» По мысли Мартоса, выраженной уже в первых эскизах, Минин и Пожарский представляли единую группу, объединенную патриотическим порывом. Правда, их стоящие фигуры в развевающихся плащах, с патетическими жестами, были несколько театральны и излишне эффектны. Продолжая работу над эскизами, Мартос стремился к внутренней цельности и единству группы, ее пластической связи. События Отечественной войны заставили Мартоса во многом изменить первоначальный замысел. В последующих эскизах скульптор утверждает значение Минина в композиции, подчеркивает его активность и волевою собранность.

В 1808 году правительство взяло дело создания памятника в свои руки. Был объявлен конкурс, в котором, кроме Мартоса, участвовали скульпторы Щедрин, Прокофьев, Демут-Малиновский, Пименов. Первое место завоевал проект Мартоса.

По сравнению с эскизами, где в образах героев оставались следы мелодраматичности, а композиции не хватало собранности, законченный памятник подкупает суровой и торжественной героичностью. Группа отличается исключительной цельностью, что делает ее по-настоящему монументальной. Герои Мартоса объединены не только единством мысли и чувства, но связаны пластически и композиционно. Минин сразу привлекает внимание зрителя своей целеустремленностью, порывом. Он обращается к Пожарскому с призывом встать на защиту Родины. Образ Минина полон огромной внутренней силы и убедительности. Мощная лепка фигуры подчеркивает его значительность. Широкий свободный жест правой руки, указывающей на Кремль, ясно выраженная вертикаль его тела утверждают доминирующее положение Минина в композиции. Пожарский также полон решимости и готовности к подвигу. Принимая меч из рук Минина, он словно приподнимается со своего ложа, готовый последовать за ним. Лицо Пожарского одухотворено. Оно хранит следы пережитых страданий, болезни и вместе с тем дышит мужеством, отвагой.

В облике героев Мартос дает почувствовать типично русские национальные черты, в изображении костюмов удачно сочетает античные и русские одеяния. «Российские одежды,— писали современники,— были почти таковы в то же время, какие ныне мы называем Русскими, они подобны были несколько Греческим и Римским... словом, они были почти таковы, как изображены в сем памятнике». Мартосу удалось создать идеальные, героические образы людей, отмеченные большим гражданским пафосом.

Характерными чертами классицистической скульптуры являются продуманность и красота силуэта, обобщенность форм, простота и лаконизм композиции. Эти особенности отличали памятник Мартоса. Силуэт памятника, стоящего на площади, видный с огромного расстояния, привлекает внимание своей четкостью, выразительностью. По мере обхода группы движение, переданное в ней, нарастает и достигает своего апогея в сильном жесте поднятой руки Минина. Долгие годы работал Мартос над созданием этого монумента. Начав эскизы в 1804 году, он только к 1808 году приводит их к относительному завершению, и с этого момента начинается упорная работа над памятником. Только в 1813 году скульптор создал модели будущего монумента — сначала в малом размере, а потом и в большом.

Немало волнений выпало на долю художника из-за пьедестала памятника. Мартос не принял предложение Александра I сделать пьедестал из мрамора и настоял на использовании гранита, который, как он считал, придаст монументу строгость и торжественность. Пьедестал хорошо связан с фигурами героев, очень тонко найдены его пропорции. Для отливки самого памятника был приглашен знаменитый русский литейщик Василий Екимов. Летом 1817 года отлиты фигуры, а также части гранитного пьедестала

были отправлены из Петербурга в Москву водным путем. Немало трудов требовала установка памятника на место.

«Дело сие, — писали современники, — совершено с невероятной скоростью, с невероятным успехом и с невероятной дешевизной»⁴³. Первоначально памятник был поставлен около Торговых рядов, прямо против Кремлевской стены. Он тогда был лучше связан с Кремлем в смысловом и пластическом отношении. Позднее его перенесли к храму Василия Блаженного. Открытие памятника в 1818 году было событием большой важности.

«Во время сего торжественного обряда, — писала газета «Московские ведомости», — стечение жителей было невероятное: все лавки, крыши Гостиного двора... и самые башни Кремля были усыпаны народом, жаждущим насладиться сим новым необыкновенным зрелищем». МонуMENT Мартоса был первым значительным памятником в Москве и, кроме того, первым памятником, установленным в разоренной французами русской столице.

Памятник Минуину и Пожарскому — не единственное монументальное произведение Мартоса. В годы Отечественной войны он исполняет и целый ряд других работ, самых разнообразных по своему назначению. Так, в 1812 году он создал статую Екатерины II, в 20-е годы XIX века выполнил несколько крупных монументальных работ: памятник Павлу I в Грузии, Александру I в Таганроге (1828—1831), Ришелье в Одессе (1823—1828), Ломоносову в Архангельске (1826—1829).

Значение Мартоса в истории русского искусства начала XIX века огромно. Он оставил замечательные памятники, ставшие подлинной гордостью отечественной культуры, создал полные глубокой поэзией надгробия, вошедшие в сокровищницу мировой пластики.

Умер Мартос в 1835 году восьмидесяти трех лет от роду.

СКУЛЬПТУРА ЗДАНИЯ АДМИРАЛТЕЙСТВА В ЛЕНИНГРАДЕ

Каждый, кто бывал в Ленинграде, обязательно останавливался у здания Главного Адмиралтейства. В русском и мировом зодчестве начала XIX века найдется немного памятников, в которых так полно выразился бы синтез скульптуры и архитектуры, проявилась удивительная согласованность с другими архитектурными ансамблями города, с его площадями и набережными. Адмиралтейство неотделимо от Ленинграда, как Парфенон невозможно себе представить вне Афинского Акрополя, Кремль вне Москвы.

«Адмиралтейский дом» был одним из самых ранних сооружений в Петербурге. Заложенное через год после основания города в 1704 году, это здание предназначалось вначале для ремонта и

оснастки судов, а потом и для строительства кораблей. С самого своего основания Адмиралтейство стало играть важную градостроительную роль. После многочисленных перестроек, осуществившихся в XVIII веке архитекторами Д. Трезини, И. Коробовым, С. Чевакинским, Адмиралтейство стало представлять собой длинное вытянутое вдоль Невы сооружение. В центре по проекту архитектора И. Коробова еще в 1737 году была построена высокая башня, увенчанная золотым шпилем.

В начале XIX века облик Петербурга изменился. Появился целый ряд грандиозных построек. Однообразное невыразительное здание Адмиралтейства, обнесенное рвами и насыпями, составляло разительный контраст с парадными особняками и дворцами, которые возводились поблизости. Нужно было коренным образом перестроить Адмиралтейство. Эту задачу взялся осуществить один из крупнейших русских зодчих, человек огромного таланта и большого творческого опыта, Андреян Дмитриевич Захаров. Сохранив все лучшее, что было в старом Адмиралтействе, Захаров создал новое здание, отвечавшее требованиям времени. Большое значение в проекте Захарова придавалось декоративному убранству. В архитектуре Адмиралтейства Захаров вводил скульптуру, и по содержанию и по композиции связывая ее с общим архитектурным комплексом здания. Было продумано все, начиная от больших монументальных фигур и барельефов и кончая многочисленными деталями. Захаров не только определил тематику скульптурного убранства и указал место каждого рельефа и каждой фигуры, но наметил в рисунках их характер. Захаров сам избрал и творческих исполнителей своего грандиозного замысла — талантливых русских скульпторов Ф. Щедрина, И. Терехенева, Демут-Малиновского, С. Пименова и других.

Основная тема скульптурного убранства Адмиралтейства была продиктована назначением здания. Идея владычества над морем, прославления морских побед и мореходства должна была получить воплощение в разнообразных произведениях декоративной пластики. Скульптурные детали располагаются по всему зданию, но особенно богато украшена центральная башня, занимающая важное место в ансамбле всего города. Видимая с большого расстояния, помещенная на пересечении трех основных магистралей города, башня должна была отличаться величиной и нарядностью. На всем протяжении башни, от подножия массивного куба до верхушки остроконечного шпиля Захаров размещает скульптурные изображения. По бокам главных ворот, на постаментах, он запроектировал две группы морских нимф, поддерживающих небесные сферы. Над ними помещены рельефы летящих богинь Славы. По всей длине аттика должен был располагаться барельеф на тему «Восстановление флота в России». По углам башни размещались статуи великих воинов древнего мифа — Ахилла, Пирра, Аякса и Александра Македонского. Над колоннадой был запроектирован це-

льный ряд аллегорических фигур, изображающих различные времена года.

На павильонах, выходящих к Неве, Захаров поместил аллегории четырех частей света — Европы, Азии, Африки и Америки; над воротами — лепные изображения летящих Слав, а на крышах — дельфинов, поддерживающих флагштоки.

За право получения заказа на исполнение скульптурного украшения Адмиралтейства среди художников началась напряженная борьба. Претендентами выступали итальянские художники, живописцы-декораторы Фридолино, Торелли, Медичи и Барнаба; позднее к ним присоединились Ф. Щедрин, И. И. Теребнев. После долгих перипетий и бумажной волокиты заказы распределены следующим образом: И. И. Теребнев должен был исполнить огромный барельеф в аттике над карнизом, барельефы во фронтонах, четыре круглые фигуры для парадных лестниц и фигуры Слав над воротами.

Это был самый большой и ответственный заказ. Ф. Щедрин обязался выполнить всю круглую каменную скульптуру и украсить замковые камни окон.

Торелли и Медичи должны были исполнить барельефы с изображением военной арматуры, венки, дорические капители для колонн и мелкие рельефы. 31 января 1812 года контракт был подписан...

Ф. Ф. Щедрин, В. И. Демут-Малиновский и С. С. Пименов осенью 1812 года закончили и установили две группы морских нимф, несущих глобусы. Это наиболее значительные скульптурные группы в ансамбле Адмиралтейства. Три прекрасные могучие женщины в едином порыве подняли над собой небесную сферу. Их движения плавны, величавы. Никакого напряжения, никакой патетики. Во всем спокойствие, уравновешенность, грациозность. Ритм ниспадающих складок соответствует характеру движения. Все три фигуры связаны между собой, красивы по силуэту. Они ясно рисуются на фоне гладкой поверхности стены, подчеркивая массивность основания нижнего куба башни. По углам над башней расположены четыре прославленных воина древности. Рядом с персонажами истории Александром и Пирром присутствуют герои античного эпоса — Ахилл и Аякс. Все они, по мысли архитектора, должны были воплощать идею воинской доблести.

Верхний куб здания увенчан двадцатью восемью фигурами в рост соответственно числу колонн. Здесь аллегорические изображения четырех стихий, четырех времен года, четырех ветров и богинь; Изиды — покровительницы кораблестроения и Уралии — покровительницы астрономии.

Наряду со скульптурными изваяниями Ф. Щедрина центральное место в ансамбле занимают барельефы, созданные Иваном Теребневым. Талантливый скульптор, прекрасный рисовальщик, замечательный карикатурист, он вошел в историю русского искус-

ства как многогранный и разносторонний художник. Его сатирические листы и карикатуры на темы вторжения и изгнания Наполеона в 1812 году пользовались широкой известностью в стране.

Создавая барельеф «Восстановление флота в России», Теребнев умело сочёл персонажей из античной мифологии с изображением реальной исторической обстановки строящегося Петербурга. В центре барельефа — торжественная сцена вручения Нептуном трезубца Петру I в знак владычества над морской стихией. Рядом с Петром, сопровождаемым Афиной Палладой, помещена фигура могучей женщины в короне с рогом изобилия в одной руке и палицей Геркулеса в другой. Это аллегорическое изображение России, принимающей дары от Меркурия — бога торговли и Вулкана — бога горного дела и металлургии. Наряду с этими аллегорическими образами, трактованными с известной мерой условности, Теребнев вводит в барельеф образы мифических морских божеств — тритонов и наяд. Они представлены как «труженики моря»: одни из них тащат канаты, другие волокут водную колесницу Нептуна, третьи трубят в раковины. Скульптор прекрасно передал не только их движения, но и выражение напряжения на лицах. Убедительности сцены помогает также изображение конкретной обстановки Петербурга с виднеющейся Петропавловской крепостью и стоящими на рейде морскими кораблями. Рельеф Теребнева играет важную пластическую и композиционную роль в решении фасада центральной башни. Его место и размеры определены на редкость точно и умело.

Переход от монументальных фигур «морских нимф» к орнаментам карниза и рельефу аттика образуют барельефы летящих Слав, выполненные также И. Теребневым. Изображения летящих Слав мы встречаем в скульптурном убранстве многих зданий, построенных в пору расцвета русского классицизма. Фигуры Слав изображены скульптором в бурном движении. Богатство светотени, образуемое складками одежды, разнообразие положения рук придают фигурам большую естественность и живописность.

Не менее примечательны и лепные детали фасадов — замковые камни окон первого и второго этажа, маски Нептуна и Амфитриты, Тритона и Наяды — своеобразные по изяществу произведения декоративной пластики начала XIX века.

«Остановись, почтенный мой приятель, — писал известный поэт К. Батюшков в своей «Прогулке в Академию художеств». — Кто не был двадцать лет в Петербурге, тот его, конечно, не узнает. Тот увидит новый город... Адмиралтейство, перестроенное Захаровым, превратилось в прекрасное здание и составляет теперь украшение города».

С этими словами трудно не согласиться. В этом заслуга не только истинного создателя Адмиралтейства А. Захарова, но и скульпторов Ф. Щедрина и И. Теребнева, оставивших непревзойденные образцы декоративной монументальной пластики.

МАСТЕРА МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЫ

В. И. ДЕМУТ-МАЛИНОВСКИЙ

И С. С. ПИМЕНОВ

В истории русской монументальной скульптуры творчество В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова занимает значительное место. С их именами связано оформление крупнейших архитектурных памятников Ленинграда, таких, как Казанский собор, Горный институт, Главный Штаб, Александринский театр, Нарвские Триумфальные ворота и много других.

Период жизни и творчества этих двух талантливых скульпторов совпал со знаменательным временем патриотического подъема, вызванного Отечественной войной. С наибольшей силой их талант проявился в монументально-декоративных работах, связанных с украшением архитектурных зданий в Петербурге. В эту пору возводятся знаменитые памятники русского зодчества, принесшие славу их авторам А. Д. Захарову, А. И. Воронишину, К. И. Росси, Т. Томону, В. П. Стасову. Скульптурные произведения Пименова и Демут-Малиновского органически входят в архитектурные замыслы зодчих и существенно их дополняют. Синтез архитектуры и скульптуры в этих постройках получил свое наиболее яркое выражение. И в этом немалая заслуга принадлежит В. И. Демут-Малиновскому и С. С. Пименову.

Оба они родились в Петербурге, учились в Академии художеств. За свои первые работы после успешного окончания Академии они были удостоены золотых и серебряных медалей. В 1802 году Демут-Малиновский и Пименов принимают участие в конкурсе на сооружение надгробного памятника на могиле их любимого учителя, профессора Академии Михаила Ивановича Козловского. В этих произведениях они выразили чувство глубокой скорби. Красота и музыкальность линий, строгость силуэта, ритмическая выразительность отличают рельеф, исполненный Демут-Малиновским. Он оказался победителем. Пименов получил вторую золотую медаль. Тем не менее произведение Пименова по совершенству художественного мастерства, поэтичности воплощения замысла не уступало памятнику Демут-Малиновского. Пименов отказался от сложного аллегорического изображения. Его надгробие просто и величаво. Над могилой учителя Пименов представил музу ваияния в образе молодой прекрасной женщины. Она задумчива и печальна. Опущена ее голова, закрыты глаза, бессильно поникла рука. Красотой и плавностью линий отличается силуэт ее склоненной фигуры.

В 1803 году Демут-Малиновский и Пименов были привлечены к ответственной и важной работе по созданию скульптурных украшений для строящегося в те годы замечательного сооружения — Казанского собора по проекту архитектора А. И. Воронишина.

Казанский собор, где Демут-Малиновский и Пименов выступали совместно, должен был по мысли архитектора быть богато украшен скульптурными произведениями. Для этой цели Воронихин просил начать их исполнение заблаговременно.

В 1813 году, после окончания Отечественной войны, в собор были переданы на хранение многочисленные трофеи русской армии. Это сделало собор впоследствии одним из важнейших исторических памятников.

На строительство собора обращалось огромное внимание. В специальном постановлении Совета Академии художеств говорилось «о принятии всех мер, дабы будущие для Казанской церкви работы производились бы наилучшим образом к чести Академии и самих художников». На долю Пименова выпало создание для главного фасада двух статуй — князей Владимира (1804—1807) и Александра Невского (1811). Владимир в изображении Пименова представлен отважным воином, полным энергии и силы. Сурово, сосредоточенно его лицо. Свободна и независима поза. Шагнув вперед, он остановился, перенеся всю тяжесть тела на правую ногу. Широким жестом правой руки он сжимает крест, в левой — короткий меч. Национальным своеобразием отмечены черты лица Владимира. Скульптор, несомненно, изучал русские народные типы, внимательно в них вглядывался. Стремясь к передаче национального облика своего героя, Пименов, естественно, не смог полностью освободиться от условностей академического искусства. Поэтому в его работах соседствуют черты, почерпнутые в античной пластике, и черты, идущие от наблюдения природы.

Статуя Владимира по героическому звучанию, ясности образного решения, четкости пластической разработки является одним из лучших образцов русской монументальной скульптуры начала XIX века. За эту работу Пименов был избран в академики.

Статуя Александра Невского решена скульптором иначе. Пименов представил полководца в состоянии радостного возбуждения после одержанной им победы. Опустив на землю боевой щит, сняв доспехи, он с благодарностью обращается к небу. Несмотря на широкую распространенность этого мотива в скульптуре, Пименов не пошел по линии создания внешне эффектного и театрального образа. Александр Невский в его трактовке величав, мудр, полон достоинства. Мягкая, обобщенная лепка лица в отличие от энергичной, экспрессивной лепки лица Владимира хорошо передает внутреннее спокойствие полководца. Обе статуи были отлиты прославленным русским мастером Василием Петровичем Екимовым.

Работы Пименова, Демут-Малиновского и других скульпторов, украсивших Казанский собор, были высоко оценены современниками.

После торжественного открытия Казанского собора Пименова наградили бриллиантовым перстнем. Выдающиеся успехи молодого

скульптора обратили на него внимание руководства Академии художеств: художника произвели в адъюнкт-профессоры и оставили на преподавательской работе. В эти же годы Пименова вместе с Демут-Малиновским привлекли к работе над созданием скульптурных украшений для здания Горного института, сооруженного также архитектором А. И. Ворониным. Здесь с особым блеском проявилось дарование Пименова как скульптора-монументалиста. Созданная им скульптурная группа «Геркулес и Антей» (1809—1811) своей могучей пластикой и мощными формами прекрасно гармонировала с величавой торжественностью здания, массивными колоннами высокого портика.

Гераклу, чтобы победить Антея, необходимо было оторвать его от земли. В своем произведении скульптор передал самый напряженный момент схватки. Геракл поднял Антея над землей и сжал его в своих могучих объятиях. Полон силы, огромного физического напряжения Геракл. Его фигура словно выросла в землю. Яростно сопротивляется Антей, пытаясь оттолкнуть Геракла, освободиться от него, но тело его заметно начинает слабеть. Откиннутая назад в изнеможении голова и запрокинутая левая рука свидетельствуют о покидающей его силе. Великолепно проработана мускулатура борющихся фигур. Драматизм борьбы, острота схватки не нарушают, однако, общей торжественности и уравновешенности статуи. Это достигается цельностью композиции, монументальностью форм, совершенством лепки, выразительностью силуэта. Выполненная из пудожского камня лучшим в то время каменотесом Самсоном Сухановым, группа «Геркулес и Антей» была восторженно встречена петербургской художественной общественностью. Бронзовый отливоч с модели скульптурной группы был помещен в «Русский музей», основанный П. П. Свиньиним.

Для Горного института в Петербурге Демут-Малиновский сделал скульптурную группу «Похищение Прозерпины Плутоном». Группа построена на тесном переплетении двух борющихся фигур. Плутон уносит сопротивляющуюся Прозерпину в подземное царство. Группа полна энергичного движения и вместе с тем величественна и монументальна. Мощные обобщенные формы статуи, несколько тяжёловатые пропорции обусловлены ее назначением и местом установки. Группы Демут-Малиновского и Пименова поставлены перед массивным портиком здания Горного института и своими масштабами удивительно удачно соотносятся с ним.

Барельефные фризы, выполненные Демут-Малиновским для этого же здания, тесно связаны со стеной и не нарушают ее плоскости. В оформлении Горного института очень ярко проявился синтез архитектуры и скульптуры, характерный для русского градостроительства первой половины XIX века.

Демут-Малиновский участвовал в оформлении одного из красивейших интерьеров в Павловском дворце, где ему принадлежит создание «кабинета-фонарика» с фигурами карнатид (1808).

В 1812—1814 годах Демут-Малиновский совместно с Пименовым принимал участие в создании скульптурного оформления для строящегося здания Адмиралтейства. Здесь Демут-Малиновским были исполнены статуи летних месяцев и две аллегорические статуи рек, а также одна из фигур сидящих воинов на аттике башни. Среди исполненных Пименовым работ (известно, что скульптор только за 1812 год создал 16 фигур из пудожского камня) были статуи, предназначавшиеся для верхней колоннады башни, — аллегорические изображения Огня, Воздуха, Лета и колоссальные статуи частей света (Азии, Америки) и рек Днепра и Невы. К сожалению, все они в 1860 году по распоряжению Александра II были уничтожены.

Наиболее значительные произведения были созданы скульпторами в период Отечественной войны 1812—1814 годов. В 1813 году скульптор Демут-Малиновский создал статую «Русский Спевол» (ГРМ).

В основе сюжета этого произведения лежал действительный факт, имевший место в 1812 году: один русский крестьянин, плененный французскими солдатами в плену, вырвавшись на волю, предпочел отсечь себе руку с клеймом, чем иметь свидетельство позорного рабства.

Скульптор запечатлел момент, когда крестьянин поднял топор, чтобы отсечь руку с клеймом. В широком развороте фигуры, в энергичном замахе руки, в выражении сурового напряженного лица переданы огромная внутренняя решимость, мужество и благородство. Следуя традициям времени, художник представил фигуру почти обнаженной. Одежды напоминают классические драпировки. И вместе с тем Демут-Малиновский в трактовке образа всячески стремился подчеркнуть национальные русские черты. Достаточно взглянуть на широкоплечую, коренастую фигуру крестьянина, далекую от классических образцов, на открытое, обрамленное короткой бородкой и вьющимися прядями волос лицо героя, чтобы почувствовать желание художника воплотить русский национальный тип.

Пожалуй, впервые в русском монументальном искусстве с такой значительностью был воссоздан образ простого русского человека из народа. Скульптор Демут-Малиновский за это произведение был удостоен в 1813 году звания профессора скульптуры.

В эти же годы продолжалась совместная работа скульпторов в области монументально-декоративной пластики.

Их крупной совместной работой было скульптурное оформление ансамбля Елагина дворца в Петербурге — постройки известного русского зодчего К. И. Росси. Следующей большой работой скульпторов в содружестве с К. И. Росси явилось убранство Михайловского дворца (ныне здание Государственного Русского музея). На долю Демут-Малиновского выпало создание огромного фриза между колоннами, состоящего из сорока четырех отдельных

рельефов, а также большой скульптурной группы на аттике здания со стороны сада. В интерьере дворца Демут-Малиновскому принадлежит оформление парадной лестницы, отличающейся торжественностью и нарядностью.

С наибольшим творческим подъемом Демут-Малиновский с Пименовым работали над созданием скульптурного решения для арки Главного Штаба на Дворцовой площади, задуманной архитектором Росси как своеобразный памятник мужеству и доблести русских войск, победивших Наполеона. Оба скульптора работали над воплощением этого грандиозного замысла в тесном сотрудничестве, и порой представляет большую трудность определить, что выполнил один и что другой. Лишь по отчетам Академии художеств можно предположить, что автором колесницы в группе Победы на арке являлся Демут-Малиновский. Ему же принадлежат фигуры молодого воина и двух лошадей в этой же группе. Богатая военная арматура, декоративный фриз из шлемов и оружия, украшающие арку, находятся в строгом единстве с архитектурным обликом здания в целом, способствуют впечатлению единства и завершенности.

Гордость русской монументальной скульптуры, пример подлинного синтеза архитектуры и скульптуры — знаменитая колесница Победы на арке Главного Штаба. Рассчитанная на восприятие с разных сторон и большого расстояния, колесница отличается четкостью и красотой силуэта, обобщенностью форм. Ни одна из триумфальных арок европейских столиц не имеет скульптурной группы, равной по художественным достоинствам этому созданию русских скульпторов.

Деятельность Пименова отличалась разносторонностью. В 1809 году художник был приглашен на Петербургский фарфоровый завод «для надзора по скульптурной части». Наибольшей известностью среди выполненных Пименовым на заводе работ пользовался так называемый Гурьевский сервиз с фигурами русских девушек и парней в национальных русских костюмах.

В эти же годы, создавая небольшие жанровые фарфоровые статуэтки, Пименов обратился к образам простых русских крестьян. Лучшими из них являются «Девушка с коромыслом» (1810, ГРМ), «Парень-водонос» (1810, ГРМ). По характеру образного решения они очень близки произведениям Венецианова. Последними работами скульптора на фарфоровом заводе были группы «Переход русских войск через Дунай» и «Покровительство России Молдавии и Валахии» (1829), явившиеся откликом на события войны России с Турцией в 1828 году.

На протяжении многих лет Пименов преподавал в Академии художеств, с огромным увлечением отдаваясь работе по воспитанию молодых художников. В 1814 году он получил звание профессора, а в 1830 году по велению Николая I, грубо вмешивавшегося в дела искусства и стремившегося навести свои порядки

в Академии, Пименов, отличавшийся независимостью и смелостью суждений, был отстранен от преподавания и уволен из Академии. Талантливый скульптор, выдающийся мастер-монументалист, с именем которого связано украшение виднейших зданий Петербурга, должен был оставить любимую работу в самом расцвете своих сил.

Жестокость Николая I, постоянные придирки со стороны официальных кругов явились, видимо, одной из причин преждевременной смерти художника. Он скончался в 1833 году в возрасте сорока девяти лет.

Смерть Пименова оборвала долголетнее содружество двух замечательных скульпторов. В последние годы Демут-Малиновский отдает много сил и энергии созданию лепных украшений для интерьеров Зимнего дворца и оформления здания Академии художеств.

В 1833 году ему было присуждено звание заслуженного профессора. После смерти И. П. Мартоса (1835) Демут-Малиновский становится ректором Академии художеств по скульптуре. Чрезвычайно скромный и непритязательный в личной жизни, Демут-Малиновский был исключительно трудолюбив. После Мартоса он имел наибольшее число заказов и являлся одним из наиболее известных и популярных скульпторов первой половины XIX века.

Умер Демут-Малиновский 16 июля 1846 года.

Имена этих скульпторов остались навсегда связанными с красотой и величием архитектурных ансамблей Петербурга.

Ф. П. ТОЛСТОЙ

Творчество Федора Петровича Толстого, одного из крупнейших деятелей русской культуры, — яркая страница в истории отечественного искусства первой половины XIX века.

Мастер медальерного дела, скульптор и живописец, рисовальщик и декоратор, автор балетов и повестей, Толстой являет собой пример человека удивительной многогранности и широты творческих интересов, каких немного было в истории культуры. Художник крупного дарования, человек прогрессивной мысли, он стал характерным выразителем своего времени.

Восприятие классического мира в начале XIX века было более историчным, чем в XVIII веке. Появление специальных исследований, посвященных отдельным памятникам древности, путешествия в Грецию и Рим позволили более детально изучить как произведения искусства, так и историю античного мира. Это более глубокое понимание богатства античной культуры определило новую стадию в развитии классицизма. Именно в этот период были созданы наиболее значительные произведения в области монументаль-

ной и декоративной пластики, прославляющие величие и силу человеческого разума, благородство патриотических помыслов. Достаточно назвать памятник Минину и Пожарскому, созданный И. П. Мартосом, скульптуру Горного института работы В. И. Демут-Малиновского и С. С. Пименова, барельефы И. И. Терещенева на здании Адмиралтейства.

Медали Ф. П. Толстого на темы Отечественной войны, выполненные в тот же период, достойно продолжают этот список.

Творчество Толстого отличается исключительной разносторонностью. Не было той области искусства, в которой он не приложил бы своих усилий. Художник прожил большую, наполненную напряженным трудом жизнь. Он умер в возрасте 90 лет, оставив огромное количество рисунков и акварелей, медалей и гравюр, скульптур и барельефов, силуэтов и эскизов декораций. Количество созданных им работ так велико, что учесть все не представляется возможным. Каталог сохранившихся произведений Толстого в музеях и частных собраниях страны насчитывает более 3000 номеров. А сколько работ не дошло до нас, сколько было уничтожено самим художником! Поистине работоспособность его не знала границ.

Но Толстой был не только художником. Его активная общественно-политическая деятельность, участие в первых декабристских собранияхнискакали ему славу общественного деятеля, истинного гражданина своей Родины. А если еще к этому добавить напряженную литературную работу, сочинение повестей и рассказов, балетов и опер, трактатов на общественно-политические темы, то перед нами ярко раскроется значительный образ русского художника большого и многогранного таланта.

Федор Петрович Толстой родился в 1783 году в Петербурге в семье начальника Кригс-комиссариата и по обычаям того времени был сразу же записан сержантом в Преображенский полк. Родители мечтали о военной карьере для сына, отдали мальчика в Полоцкое иезуитское училище, после которого он был определен в Морской корпус. Очень рано обнаружили художественные способности юноши. Занимаясь в корпусе, Ф. П. Толстой начал посещать в качестве вольноприходящего ученика Академию художеств. Постепенно начало созревать желание стать профессиональным художником, но для этого ему необходимо было подать в отставку, отказаться от военной карьеры. Надо было поступить наперекор общественному мнению, приготовиться к гневу семьи, разрыву с родственниками и знакомыми. Только беспрдельно любя искусство и имея незаурядное мужество, можно было решиться на такой поступок. И Толстой решился. В 1804 году он подал в отставку. Буря негодования и упреков поднялась со всех сторон. Для него началась жизнь, полная трудностей и борьбы.

В Академии художеств Толстой подружился с О. А. Кипренским, советами которого пользовался в рисовании гипсов; скульп-

туре он обучался у профессора И. П. Прокофьева. Своим исключительным талантом и поразительным трудолюбием Толстой очень быстро добивается значительных успехов. Восковые работы художника начинают появляться на выставках, о его даровании заговорили в обществе. Первые работы художника — это рисунки и барельефы на античные темы. Так, в 1806 году он исполнил рисунки «Доверие Александра Македонского врачу Филиппу», «Суд Париса», «Борьба Геракла» и другие (ГРМ). За созданный в 1809 году восковой барельеф «Триумфальный въезд Александра Македонского в Вавилон» (Государственный Эрмитаж) Ф. П. Толстой был избран почетным членом Академии художеств. Здесь он с увлечением копирует античные статуи, изучает древнюю историю, нравы и обычаи людей этого времени. Искренняя и глубокая любовь к античности, зародившаяся еще в юности, пройдет через весь его творческий путь, окрасит его искусство необычайным лиризмом и придаст ему удивительную теплоту и человечность.

Уже ранние работы (горельефы из розового воска) «Мальчик под покрывалом» (1808, Калининская областная галерея), «Купающиеся дети» (1809, Калининская областная галерея), «Душенька» (1808—1809, Государственный Эрмитаж) свидетельствовали о большом профессиональном мастерстве. Красотой линий, плавностью очертаний, мягкостью и выразительностью лепки отличается фигура «Душеньки». Знание природы, великолепное владение секретами восковой техники отмечали современники в его горельефах.

Совершенно особое место в творчестве Толстого раннего периода занимают восковые портреты. Они представляют собой небольшие по размерам профильные изображения, выполненные в невысоком рельефе из светлого, желтого и розового воска на черной доске или стекле. Композиционные решения портретов отличаются разнообразием. В одних художник дает погрудное изображение, заполняя почти все пространство черного квадрата, в других только голову, оставляя много свободного места. Однотонный воск, из которого лепит художник, не мешает ему достигать «живописности» в трактовке пластических масс. Люди, изображенные Толстым, очень различны как по возрасту, характерам, так и по социальному положению. И это, естественно, не могло не получить отражения в портретных характеристиках.

Если в ранних портретных барельефах скульптор стремится к выражению напряженной внутренней жизни своих персонажей, придает им особенную подчеркнутую сосредоточенность и одухотворенность (портрет А. Ф. Дудинной, портреты братьев), то в более поздних работах он шел по линии обобщения и типизации образов, проявляя большую свободу в использовании художественных средств (портреты К. А. Леберехта, П. А. Толстого и др.). Эти работы художника неопровержимо доказывают реалистическую направленность его творчества, любовь к живой природе. Одновременно Толстой выполняет и целый ряд произведений, в которых

очень ярко проявляются принципы классицизма, традиции академической системы. Преклонение перед античностью сочеталось у него с жадной жизненной правдой, стремлением к реалистическому изображению мира. И если в работах официальных, выполненных по заказу, преобладали классицистические черты, то в произведениях интимных, камерных (восковые портреты, силуэты, жанровые альбомные зарисовки) заметнее становилось реалистическое направление.

Из всех видов художественной деятельности, которыми занимался Толстой, наиболее любимыми и близкими для себя он считал медальерное дело и скульптуру. Начало его работы как медальера связано целиком с петербургским монетным двором, куда он в 1810 году получил назначение. Здесь он начал заниматься не только изготовлением медалей, но и создал теорию этого дела, учение о том, чему и как должен учиться тот, кто желает быть художником-медальером, а не медальером-мастеровым.

Медаль, считал Толстой, должна быть прежде всего ясной и доходчивой, чтобы каждый, глядя на ее изображение, мог сразу понять, по какому поводу она выбита.

«Сочинение поручаемых мне медалей, — писал Ф. П. Толстой, — я полагал производить в античном греческом виде, как лучше в изящных искусствах, строго соблюдая верность обычаев, костюмов, местности и страны того времени и тех лиц, при которых совершилось долженствующее быть изображенным на медали известное событие...»⁴⁴

К 1809 году относится первая медаль Толстого «В память просветительной деятельности Чацкого», выполненная в лучших традициях искусства классицизма. В 1813 году он исполнил медаль, посвященную герцогу Вюртембергскому, в 1817 году им были созданы медали «На празднование в Финляндии трехсотлетия Аугсбургского вероисповедания» и «Наградная медаль воспитанникам Академии художеств». Аллегоричность изображений, классицистическая строгость композиций, красота контуров, плавность ритмов и точность рисунка делают их достойными предшественниками знаменитой серии медальонов на темы Отечественной войны, прославивших художника не только у себя на родине, но и в Европе.

«Я русский и горжусь сим именем, — писал Ф. П. Толстой в дни Отечественной войны. — Желая участвовать в славе соотечественников, желая разделить ее... я дерзнул на предприятие, которое затруднило бы и величайшего художника. Но неслыханная доселе слава наших дней... может и посредственный талант так одушевить, что он увидит во врата грядущих времен... Я решился передать потомкам слабые оттенки чувств, меня исполнявших, пожелал сказать им, что в наше время каждый думал так, как я, и каждый был счастлив, пося имя русского»⁴⁵.

Свой великий труд Толстой совершил не по заказу или просьбе, а исключительно из искренних патриотических побуждений.

Высокие гражданские и героические идеалы руководили художником при создании этой серии. Память знаменитейших военных действий он увековечил не портретами генералов (как это сделал английский художник Доу по заказу Николая I), а фигурами, символически изображающими русское войско и народное ополчение.

Больше двадцати лет работал Толстой над медалями. Все они (а их было создано 21) прославляют героизм русских воинов в знаменитых исторических битвах за независимость своей родины. Для создания этой серии (восковые медальоны находятся в Русском музее) художник специально изучил все подробности сражений, читал записки военных специалистов, беседовал с ветеранами Отечественной войны. Сохранившиеся рисунки и эскизы медалей дают возможность проследить основные этапы их создания, процесс работы над каждой композицией; они убеждают нас в том, что лаконизм и выразительность художественного языка, которые пленяют нас в его лучших медалях, были достигнуты ценою огромных предварительных исканий, настойчивым и упорным трудом.

Медальоны Толстого отличаются строгой уравновешенностью композиций, четкостью рисунка, предельной ясностью выраженной мысли. Толстому обычно достаточно двух-трех фигур, чтобы передать событие и его характер. Ему действительно удалось добиться того, чтобы всякий, смотря на готовую медаль, мог узнать, не прибегая к подписи, на какой сюжет она выбита. Достаточно взглянуть на медаль «Бородинская битва», чтобы сразу понять ее содержание.

Перед нами изображение ожесточенной битвы. Русский воин героически выдерживает натиск двух наступающих противников. Подняты мечи, занесено для удара копьё, столкнулись щиты... Динамичны позы сражающихся, в энергичном напряжении даны их тела. Все фигуры связаны между собой. Пересечения четких вертикалей и горизонталей, создающих торжественный и уравновешенный ритм, придают композиции устойчивость, монументальность.

Основное место в серии медальонов Толстого уделено изображению крупнейших сражений войны 1812—1814 годов. В медалях, отражающих начало освободительной войны, когда русские войска героически выдерживали натиск врага, вторгшегося в наши земли, главным мотивом служит образ воина, защищающегося от нападения неприятеля. Когда же Толстой обращается к последнему периоду войны, русского воина он передает в мощном наступательном порыве, в моменты яростной борьбы.

Любопытно, что в некоторых медалях Толстой акцентирует национальные черты русского воина, а во время как лица вражеских воинов даны менее индивидуализированно.

Медальоны Толстого очень разнообразны по своим сюжетам и решениям. Мы почти не найдем среди них двух одинаковых композиций. Изобретательность, смелый полет фантазии, прекрасное знание натуры и необычайное богатство творческой мысли помога-

ли художнику добиваться остроты, выразительности образных характеристик, динамичности и экспрессивности позы каждого из сражающихся.

Одной из наиболее значительных медалей, посвященных второму этапу войны, является медальон «Бой при Арсиэ-сюр-об». Композиция этого медальона отличается смелостью, свободой, темпераментностью. Русский воин с огромной силой и яростью замахнулся могучей палицей на полулежащего у его ног врага. Страстность и несокрушимая воля к победе читается в суровом и ожесточенном лице, в энергичном жесте поднятых для удара рук, в напряжении всего тела. Развевающийся за его спиной плащ, контуры которого подчинены форме медали, дополняет впечатление бурной динамики и героичности его образа. Толстой здесь, как во многих других медальонах, превосходно объединяет группу. Экспрессия фигур и острота борьбы не разрушают общей устойчивой и очень уравновешенной классической композиции.

Сохранившиеся рисунки к этой медали свидетельствуют о том, что первоначальный замысел ее был совсем иным. Русский воин изображался в военных доспехах, с палицей в руках. Его фигура находилась слева. Ногой он попирал неприятеля, вставшего на колени и поднявшего свой щит. На втором плане лежал убитый воин. Это тоже была композиция из трех фигур, но она повторяла найденные ранее и уже употреблявшиеся в других медалях. Кроме того, фигура на втором плане никак не была связана с другими. Сопоставляя рисунок и медальон, чувствуешь, какой трудный, но плодотворный путь прошел художник в поисках более впечатляющего и образного решения. Эмоциональность образов, динамичность композиции, ритмические повторы линий, богатство и пластика движений, красота лепки делают этот медальон одним из наиболее интересных в художественном отношении.

К сожалению, далеко не ко всем медалям сохранились подготовительные рисунки и не все этапы работы над композицией можно по ним проследить, но даже то, что имеется, лишний раз убеждает нас в том, с какой требовательностью и ответственностью подошел художник к осуществлению своего замысла. Именно это сознание важности своей работы и ее значения для русского общества заставляло Толстого кропотливо и тщательно изучать исторические материалы, неоднократно переделывать и менять композиции своих медальонов. Порой Толстой отвергал даже те свои работы, которые признавались и одобрялись всеми.

Завершает серию созданная значительно позднее медаль «Мир в Европе» (1836), на которой изображена Россия в виде женщины в национальном костюме. Медальоны Толстого приобрели широкую известность не только в России, но и за границей. Он был избран членом почти всех европейских Академий художеств.

Расцвет творчества художника совпал с периодом его наиболее интенсивной политической и гражданской деятельности. Подобно

многим передовым людям своего времени, он не мог мириться с социальным злом, несправедливостью жестокого самодержавно-крепостнического строя. Толстой мечтал о широких преобразованиях, изменении социальных порядков. В 1816 году он был вовлечен в движение масонов, позднее участвовал в организации так называемых «ланкастерских школ» с целью распространения грамотности среди населения.

Вся эта общественная деятельность подготовила Толстого к вступлению в 1818 году в тайное общество «Союз благоденствия». Он был не рядовым участником этой организации, а одним из ее руководителей, председателем Коренного Совета. Однако Толстой не пошел до конца за декабристами и в 1820 или 1821 году выбыл из их рядов. Тяжело переживал художник трагические события 14 декабря 1825 года, гибель своих друзей. Но он не изменил своим передовым убеждениям, сохранил смелость и широту взглядов, независимость суждений. Об этом свидетельствуют поданные Николаю I в 1826 году две записки Толстого, в которых он смело выступает в защиту достоинства человеческой личности, обрушивается с резкой критикой бессмысленной муштры и палочной дисциплины в армии, гневно осуждает крепостное право и бюрократический произвол. Принципиальный, честный, смелый и независимый, искренне любивший свою родину и желавший ее видеть богатой и счастливой — таким был Толстой в период расцвета своего таланта. Таким он оставался всю жизнь.

В годы напряженной общественной деятельности Толстой не прекращал занятий искусством. В 1816 году он исполнил четыре барельефа из «Одиссеи» Гомера. Внимание художника останавливается на самых драматических моментах этой поэмы. Он изображает шумный пир женихов накануне их гибели, Телемака, горько рыдающего в доме Менелая; представляет битву Одиссея с женихами и Меркурия, ведущего тени женихов к воротам подземного царства.

Любовным отношением к античности, грацией и изяществом, красотой и благородством наполнены образы, оживающие на барельефах Толстого. В каждой, даже самой маленькой, незначительной детали чувствуется уважение художника к миру «вечной юности». «Нет фигуры, нет положения, нет орнамента, которые не были бы проникнуты глубоким знанием античного мира», — писал о барельефах Толстого один из художественных критиков.

Барельефы Ф. П. Толстого являются самостоятельными произведениями, не связанными с архитектурой. Они могут быть помещены в любом интерьере, как и живописная картина. Его барельефы стоят на грани между живописью и скульптурой. Эти работы представляют собой наиболее ценную часть скульптурного наследия художника.

Кроме медальонов и барельефов, Толстой создал несколько скульптур. В 1822 году им была выполнена голова бога сна Мор-

фея, в 1839 году бюст Николая I, в 1848 году голова Христа. В 1859 году за заслуги в области скульптуры Совет Академии художеств утвердил художника в должности профессора скульптуры.

Но Толстой был не только скульптор, он превосходный рисовальщик. В его альбомах, находящихся в различных музеях страны, находится более пятисот карандашных и перовых рисунков, акварелей, гуашей и сепий. Графические работы разнообразны по своему характеру. Среди них можно видеть академические композиции на античные и евангельские темы, пасторальные сцены, пейзажи, бытовые зарисовки, портреты, натюрморты.

Повитический миф о трогательной любви Амура и Психеи давно волновал художника, в этой чудесной античной сказке для Толстого снова оживал древний мир, любовь к которому он пронес через всю жизнь. Поэма Богдановича «Душенька» стала для художника поводом для того, чтобы вновь перенестись в отдаленную эпоху Эллады, в мир пленивших его образов греческих героев. Если Богданович в поэме стремился перенести античный миф на русскую почву, то Толстой, напротив, возвращает древней легенде ее первоизданную прелесть. Художник подходит к ней с какой-то необычайной задушевностью, в его работах с неподражаемым мастерством воспроизводится далекий мир древней Греции.

13 лет работал он над рисунками (1820—1833, ГТГ). За это время художник создал 64 иллюстрации.

В этой серии проявился блестящий дар Толстого в использовании линии. В этих иллюстрациях линия, копур были основным средством художественной выразительности. В руках Толстого линия настолько упруга, точна, настолько соответствует движению формы, то усиливаясь, то слабев, то приближаясь, то исчезая, что своим разнообразием она создает ощущение объемности, материальности фигур и предметов. Линия у него никогда не бывает одинаковой, плоской, безразличной. Линия Толстого — это итог, обобщение вдумчивой, сложной работы над формой.

Лучшей среди иллюстраций к поэме является «Душенька среди зеркал» (1829). Изящным движением руки Душенька поправляет прическу. Ее стройная гибкая фигура несколько раз отражается в зеркалах, и каждый раз по-новому выявляется ее очарование и грациозность. Движение фигуры, полное естественной непринужденности и свободы, повторяясь в зеркальном отражении, всегда чуть-чуть изменяется, не теряя при этом своей пластической выразительности. Virtuозность художника-рисовальщика с особой силой проявилась в этом листе. Линия в руках Толстого — это послушный и покорный инструмент, помогающий ему передавать как неповторимую прелесть Душеньки, так и изящество ее одежды, четкость архитектурных деталей. Каждая линия полна своеобразием и не повторяет другую. Напряженный четкий ритм вертикальных линий интерьера как бы переходит в плавные текучие линии складок в одежде Душеньки, в легкие подвижные линии ее фигу-

ры, и весь этот богато разработанный мотив линий от почти нитевидной, едва видимой, до более осязаемой и плотной воспринимается как единая музыкальная мелодия. Грациозность движений Душеньки, живописные эффекты, создаваемые изгибами мягких и плавных складок ее одежды, наполнили композицию этого листа трепетным чувством неповторимости, сделали ее оригинальной и увлекательной.

Иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке» — венец графического мастерства художника. В них как в зеркале отразились лучшие стороны его рисовального искусства.

Толстой известен еще как автор многочисленных силуэтов, сочинитель балетов и опер, как художник-декоратор. В 1808 году он создал балет «Эолова арфа», в 1842 году — «Эхо». Для каждого из них художник выполнил декорации, эскизы театральных костюмов, но главное — он создал рисунки, последовательно изображающие различные стадии балетного танца. Сочинение балетов требовало от Толстого особой изобретательности, неистощимой фантазии, прекрасного знания основ хореографии.

Скульптуру, медальерное дело и графику художник считал серьезным и важным занятием. Им он отдавал все свои творческие силы и время. В редкие же свободные часы он занимался вырезыванием из черной бумаги силуэтов. Их он выполнял для себя и своих друзей, и поэтому они свободнее по стилю. В силуэтах почти нет условности классических композиций, они выполнены с огромной силой реалистической выразительности. И поэтому они представляют для нас не только художественный, но и историко-культурный интерес.

Спокойно, сосредоточенно, деловито работают крестьяне, убирая сено в стога («Уборка сена», Государственный Эрмитаж) или перевоза его на больших телегах, запряженных волами («Сельский пейзаж с возом сена», Государственный Эрмитаж). Красив и поэтичен силуэт «Осень», в котором строгость композиционного построения умело сочетается с жизненной непринужденностью, тонкий узор листьев, четкость контуров — все сливается в единый гармонический образ. И хотя черно-белый силуэт не в состоянии передать красочное богатство мира, но изысканно тонкая работа художника помогает зрителю отчетливо представить себе тихий осенний вечер, его приглушенные и неяркие краски.

В силуэтах Толстого много конкретной жизненной наблюдательности, точно переданных деталей. Только в самой жизни мог он подметить характерное движение крестьянина, запрягающего лошадь, старика, перевязывающего сани. Работы Толстого близки по духу произведениям Венецианова и Тропинина, Пущкина и Глинки. Они были выражением передовой русской культуры, связанной с лучшими демократическими и освободительными национальными тенденциями, той русской культуры, которая противостояла антинародным и косным воззрениям реакционных кругов

дворянства. Силуэты, больше чем какие-либо другие работы Толстого, свидетельствуют о демократической настроенности художника, о его безграничной любви к родине, родным темам и русским людям. Силуэтные работы Толстого, исполненные патриотическо-го одушевления, являются новым и интересным доказательством созвучности его творчества взглядам и идеям передовых русских людей своего времени.

Наряду с силуэтами Толстой оставил огромное количество акварельных работ и ряд рисунков, выполненных в технике сепии. Это изображения различных сцен крестьянской и городской жизни. Среди рисунков 20-х годов выделяются «интерьерные» акварели. Лучшей среди подобных работ является акварель «В комнатах» (ГТГ). Толстой вводит зрителя в просторную светлую гостиную своей квартиры в Петербурге на Васильевском острове. Мебели немного, но расположение каждой вещи продумано. Характер обстановки, ее простота и изящество свидетельствуют о тонком художественном вкусе владельцев. Предметы домашнего быта — простой удобный диван, небольшой столик с причудливо изогнутыми ножками, люстра, напоминающая античный светильник, белый кафельный камин, картины в золоченых рамах, античные статуи на высоких пьедесталах, большое зеркало, висящее в простенке между окнами, — передапы художником с предельной тщательностью. Мягкий свет, падающий из окон, играет бликами на паркетном полу.

Главным достоинством этой акварели является сочетание поэтичности и достоверности, которое сделало ее не просто этюдной работой, а выразительным созданием талантливого художника. Эта акварель силой своей художественной убедительности, пожалуй, больше, чем какое-либо другое произведение, переносит нас в эпоху первой половины XIX века. Написанная с искренним увлечением и большой тонкостью, эта акварель была одним из первых опытов Толстого в реалистическом изображении внутренних видов помещения.

Графические работы художника отличались чрезвычайным разнообразием как по тематике, так и по технике, используемой художником. От контурного рисунка до многоцветного акварельного, от наброска пером до работ, выполненных гуашью, сепией, белыми, — таков диапазон творческих возможностей Толстого. Больше того, не ограничиваясь имеющимися в продаже акварельными красками, так как «они грубы и ими окончательно рисовать не можно», он постоянно экспериментировал, изобретал и создавал сам различные минеральные и растительные краски, добываясь интенсивности их звучания. В архивах Исторического музея в Москве сохранились оставленные художником рецепты изготовления красок. Новые составы красок особенно были нужны художнику при исполнении многочисленных натюрмортов, изображающих цветы, фрукты, ягоды, а также птиц и бабочек.

Рассматривая эти произведения, не перестаешь удивляться виртуозности их исполнения. Мастерство рисунка в них необычайно. С какой тонкостью, например, в акварели «Нарциссы» (1817, ГТГ) передана их пленительная свежесть, нежность едва уловимых переходов цвета в лепестках от белого до светло-серого! Или как изображены огненно-оранжевые настурции с темно-красными прожилками, как бы сохраняющие аромат и прелесть цветущего сада в жаркий солнечный день!

Рисуя ветку винограда, Толстой дает почувствовать сочность спелых, наливных, напоенных солнцем ягод, передает их прозрачность, бархатистую материальность кожуры (1817, ГТГ). Зримо ощущаешь мягкость и свежесть крупных зрелых ягод клубники, лежащих на листочке (1818, ГТГ).

Изучая птиц и бабочек, художник вглядывался в их окраску, постигал особенности их строения. Рисуя их, Толстой передает не только цветное богатство оперения птиц, но дает почувствовать нежную пушистость и мягкость перышек. Свои рисунки цветов и птиц художник предназначал большей частью для ботанических и зоологических атласов, что во многом объясняет скрупулезную точность их исполнения. И хотя сейчас эти работы художника доставляют нам не столько эстетическое наслаждение, сколько удивление, тем не менее мы не можем не преклоняться перед большим трудом художника, перед его профессиональным мастерством и великим терпением.

Написал Толстой и несколько картин. Это «Семейный портрет» (1830, ГРМ), «За шитьем» (ГТГ), «Варвик» (1833, не сохранилась) и «Вид дачи Марковилль в Финляндии» (1855, ГТГ).

Разносторонний талант художника получил при жизни полное признание. Современники не знали, какой из сторон его многогранного дарования отдать предпочтение. Толстой был одним из высокообразованных людей своего времени. Он был дружен с писателями и поэтами, художниками и музыкантами. У Толстого бывали Пушкин, Жуковский, Гоголь, Крылов, Брюллов, Ф. Глинка, Одоевский, Гнедич, позднее Федотов, А. Иванов, Шевченко, Турганев, Л. Толстой, Писемский, Майков и другие.

С 1828 года Толстой — вице-президент Академии художеств, и эту должность он занимал до 1859 года, а затем до конца жизни был товарищем президента. Толстой дожил до глубокой старости. В последние годы жизни он был уже почти совершенно слеп, но сохранял светлый ум, интерес к общественной жизни и негасимую любовь к искусству.

Умер Федор Петрович Толстой 13 апреля 1873 года в возрасте 90 лет. Большую, наполненную плодотворным творческим трудом жизнь прожил этот замечательный художник. Он оставил по себе яркую память. Его произведения, созданные более ста лет назад, живут и в наше время, доставляя советским зрителям радость и эстетическое удовольствие.

Образ Толстого, отмеченный высокой сердечностью и обаянием, благородством и красотой души, являет для нас великий пример цельности и гармоничности человеческой личности, столь характерной для русской художественной культуры XIX века.

А. А. ИВАНОВ

Когда произносится имя Александра Иванова, прежде всего вспоминают его огромное полотно «Явление Христа народу». Именно эта картина сделала популярным имя художника. Почти вся его творческая жизнь была связана с ней: более двадцати лет работал он над созданием этого произведения, но так и не окончил его. Не пришлось Иванову испытать радость успеха. Полотно, которому суждено было впоследствии стать целой школой русской живописи, было не понято современниками. Лишь немногие наиболее чуткие зрители оценили великий труд художника. Н. В. Гоголь назвал картину «явлением небывалым», равного которому «еще не показывалось от времен Рафаэля и Леонардо да Винчи». Что же произошло? Почему картина, которой Иванов отдал все силы своей души, ради которой отказался от личного счастья, от выгодной службы, терпел нужду и недовольство начальства, была так холодно принята русской публикой? Мы постараемся в очерке ответить на этот и многие другие вопросы, возникающие при изучении художественного наследия этого интересного и самобытного мастера. Но прежде всего обратимся к биографии художника.

Александр Андреевич Иванов родился 16 июля 1806 года в Петербурге в семье профессора Академии художеств Андрея Ивановича Иванова. Юношеские годы будущего художника прошли в атмосфере почитания искусства. Очень рано мальчика начали учить рисовать, и когда в 1817 году он появился в Академии художеств в качестве вольноприходящего ученика, его мастерство и трудолюбие поражали учителей. Многие даже предполагали, что свои академические рисунки он выполняет не сам, а с помощью отца. Это обвинение было причиной глубоких страданий юноши. Занимаясь в Академии, Иванов, согласно установившейся традиции, последовательно прошел все ступени обучения, начиная от копирования гравюр с картин знаменитых художников, рисования с гипсов и кончая работой в натурном классе. Достигнув «старшего возраста», он был зачислен в мастерскую профессора Егорова, превосходного рисовальщика, которого звали «российским Рафаэлем». А. Иванов работал с исключительным упорством. Его академические программы отличались редкой добросовестностью, великолепным знанием анатомии человеческого тела.

Восемнадцатилетним юношей он исполняет академическую программу «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора»

(1824, ГТГ), свидетельствующую о творческой самостоятельности художника. В ней художник представил наиболее драматический момент из древнегреческой поэмы «Илиада», когда старик Приам, царь Трои, проникнув во вражеский стан к Ахиллу, умоляет его отдать тело сына для погребения. Вдумчиво вчитываясь в строки поэмы, Иванов задумал передать в картине сложные человеческие чувства: горе и отчаяние отца, великодушие и сострадание Ахилла.

Сохранившиеся эскизы к картине свидетельствуют об усиленных поисках молодым художником наиболее совершенного решения. Вначале в картине было множество фигур, но художник шел по линии выделения главного. В конце концов сосредоточил внимание зрителя на двух основных персонажах. Картина была удостоена малой золотой медали.

В последние годы пребывания в Академии А. Иванов обнаруживает большое усердие. Он исполняет огромные картины — копии с Лаокоона, Венеры Медицейской и Боргезского бойца. В 1827 году он пишет картину «Иосиф, толкующий сны заключенным с ним в темнице виночерпию и хлебодару» (1827, ГРМ). В ней художник обратился к библейской легенде о пророческих предсказаниях Иосифа двум приближенным египетского фараона, заточенным в темницу. Хлебодара ждет казнь, виночерпия — свобода. Иванов передает различные чувства героев. Радостный, взволнованный виночерпий в порыве благодарности обнимает Иосифа, хлебодар же отстраняется от него. Иосиф указывает рукой на барельеф с изображением казненных по воле фараона. Барельеф в этой картине причинил множество неприятностей молодому художнику. В нем усмотрели намек на недавно свершившуюся в Петербурге казнь декабристов. Трудно утверждать, что Иванов сознательно пошел на такую опасную аналогию. Тем не менее официальные академические круги почувствовали в этой работе крамольные намеки. Иванова чуть было не сослали в Сибирь.

Чтобы убедить академическое начальство в своей благонадежности и живописном мастерстве, Иванов должен был написать еще одну картину. На этот раз ему был предложен сюжет из античной мифологии: «Беллерофонт отправляется в поход против Химеры» (1829, ГРМ). Картина на сюжет мифа о Беллерофонте, победившем Химеру, должна была иметь аллегорический смысл: Беллерофонт отождествлялся с Николаем I, раздавившим «химеру революции». По мысли президента Академии А. Н. Оленина, полотно должно было заглаживать неприятность. Но выполнив работу с педантичным живописным мастерством, художник лишил ее, однако, какой бы то ни было политической тенденции, что, естественно, вызвало недовольство Академии художеств и Общества поощрения художников. Тем не менее Иванова все же было решено послать пенсионером в Италию. Сбылась мечта художника.

В мае 1830 года Иванов покинул Петербург. Художнику была дана строжайшая инструкция, в которой точно указывалось, какие

города нужно посетить, на какие произведения обратить особое внимание и чем заниматься по приезде в Италию.

Первый год пребывания Иванову надлежало посвятить ознакомлению с памятниками итальянского искусства, в течение второго выполнить копию с одной из фигур плафона Сикстинской капеллы, и лишь на третьем году ему предстояло создать самостоятельное произведение. Приехав в Италию, очутившись один на один с подлинными произведениями древней Греции и Рима, с педрами живописи Ренессанса, Иванов вначале растерялся. Сознание собственной беспомощности перед лицом недостижимого совершенства античных мраморов, которое испытывали почти все художники, попадавшие в Италию, угнетало его.

Однако постепенно красота и роскошь южной природы, ее яркий ослепительный свет, а главное — немеркнущие памятники древности покоряли молодого художника. Радовала его также относительная свобода от академической опеки. Лишь два раза в год пенсионеры должны были посылать письменные отчеты о работе своим «высоким покровителям». Иванов с увлечением принялся за изучение классической живописи. Он выполнил копию фрески сикстинского плафона, которой в Петербурге остались очень довольны.

Непререкаемым авторитетом для себя Иванов считал великого Рафаэля. Первые работы Иванова, выполненные им в Италии, свидетельствовали о приверженности художника к строгой и величавой классике.

Он с благоговением относился к памятникам античности, к произведениям искусства этого времени и тщательно их изучал. Однако художник никогда механически не переносил их в свои полотна, как это делали художники академического направления. Он не подражал античности, а творчески воссоздавал ее в своих произведениях. Наиболее ярким примером этому явилась его картина «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1830—1834, ГТГ).

Благородство и красота образов, ясность и четкость пропорций, музыкальность и плавность линий, обрисовывающих силуэты фигур, уравновешенность композиции делают это произведение подлинным торжеством принципов классики в живописи, но классики не мертвой, застывшей, а одухотворенной, возвышенной. Изучение античной скульптуры шло у художника параллельно с внимательным наблюдением натуры. Рисунки с головы Аполлона Бельведерского, с фигуры спящего Эндимиона перемежались с многочисленными зарисовками натурщиков — итальянских мальчиков, пастухов, девушек из Альбано. Отсюда столько естественности и ребяческой грации в образе маленького Гиацинта, столько поэтичности и безмятежного покоя у Кипариса, величавости и музыкальности у Аполлона. В этой картине Иванову удалось сочетать возвышенную поэзию с жизненной правдой, идеальную красоту образов с глубокой человечностью.

Колористическое решение, основанное на сопоставлении близких цветов — белого, бледно-золотого, кирпично-красного и бронзового, дополняет высокую гармонию этой картины.

Вслед за этим полотном Иванов исполняет множество эскизов к картине на сюжет библейской легенды «Иосиф и братья», но после обсуждения замысла с отцом в письмах он оставил его. Художник мечтал о большом, значительном произведении, содержанием которого был бы важный переломный момент истории. Он хотел, чтобы оно заключало в себе общечеловеческие идеи, гуманные мысли, было созвучно современности.

Художник, по мнению Иванова, должен быть пророком, учителем, он призван вести за собой общество. Такое определение роли художника, возникшее у Иванова не без влияния современной ему философии, заставляло его долго и упорно искать подходящую тему. В эти годы он написал полотно «Явление Христа Магдалине» (1833, ГРМ). После долгих исканий художник, наконец, обратился к евангельской легенде о явлении Христа народу. Картина была задумана в Италии, далеко от России, но по мыслям и чувствам она оказывалась близка русским людям, их чаяниям и мечтам. По мнению художника, нельзя было найти более волнующий и всеобъемлющий сюжет, ибо, по его словам, «откровением Мессии начался день человечества, нравственного совершенства». Иванов вкладывал в картину глубокий нравственный смысл. Это было новое, неизвестное ранее русской живописи понимание евангельской темы. Новаторский замысел Иванова в 20-е годы XIX века не находил поддержки. Отец не одобрял такого отношения художника к евангельской легенде. В. И. Григорович назвал замысел «пустой мечтой». Но Иванов уже не думал отступить.

С этого момента начинается беспримерный подвиг художника, не имеющий себе равных в истории искусства по самоотверженности, целеустремленности и преданности делу. Весь путь работы над картиной — цепь непрерывных исканий, изменений, усовершенствований. Огромное количество эскизов, более 600 этюдов, сотни карандашных рисунков были выполнены Ивановым к этой картине. Поистине титанический труд предпринял художник в процессе подготовительной работы.

«Мирный предмет мой, — писал художник, — станет выше изображения пожара и язвы... Сочинение мое весьма трудное по причине непыльных разительных страстей человека, кои с удобностью оживляют действие и объясняют предмет, здесь все должно быть тихо и выразительно»⁴⁶.

Говоря о «пожаре», художник намекал на картину Брюллова «Последний день Помпеи». Иванов избирает для себя трудный путь достичь «тихой» выразительности.

«Нужно представить в моей картине лица разных сословий, разных скорбящих и безутешных вследствие возврата и угнетения от... светских правительственных лиц, вследствие подлостей, ка-

кие делали сами цари иудейские... Страх и робость от римлян и проглядывающее горестное чувство, желание свободы и независимости...» — писал А. Иванов, раскрывая свой замысел.

Художник представил один из моментов крещения иудеев на берегу Иордана. Иоанн Креститель, возвещающий народу о пришествии легендарного избавителя, указывает на идущего вдали Христа. Собравшиеся люди с надеждой, радостью, любопытством и сомнением встречают его. Какое разнообразие человеческих характеров, какое богатство чувств, порывов, страстей раскрыл Иванов в этом произведении! Здесь собрались люди различные по возрасту, по положению в обществе. Сильные, мужественные, пышущие здоровьем юноши и дряхлые, слабые старики... Тучный, довольный жизнью богач и исстрадавшийся, с бледным лицом, раб... Добрые и озлобленные, бесстрастные и горячие, верующие и сомневающиеся, ожесточенные и милостивые — трудно даже перечислить все психологические оттенки душевного состояния людей, которые отразились в этой картине.

Наиболее выразителен Иоанн Креститель. Вдохновенный, с горящим взором, огромными скорбными глазами, он указывает толпе на приближающегося Христа. Его движения полны торжественности и одновременно напряженной страстности. Это пророк, который, по выражению Пушкина, может «глаголом жечь сердца людей». Образ Иоанна Крестителя становится одним из центральных. Неколебимой твердостью духа, фанатической убежденностью, страстным порывом он выделяется из толпы собравшихся. Фигура Христа отодвинута в глубину картины. Вокруг нее пустынное пространство. Медленно и величаво Спаситель движется к реке. Взгляды собравшихся устремлены в его сторону. Слева от пророка — апостолы, будущие ученики Христа: порывистый, стремительный Иоанн, благочестивый, грустный Андрей и саркастически все воспринимающий, сомневающийся Нафанаил. Из воды вылезает юноша, полный любопытства и порыва, он устремляется к Христу, за ним костлявый лысый старик.

В центральной части картины — толпа людей, пришедшая с Иоанном. К ним он обращает свою речь. Почти все они сидят на земле. Подняв головы, они с волнением прислушиваются к словам проповеди. Сидя к зрителю сидит седой человек с холемым телом. Рядом с ним раб. Сидя на корточках, он протягивает руку за полосатой тканью, которую должен надеть на своего господина. Голова его резко повернута к Иоанну... Он с надеждой и тревогой вслушивается в слова пророка. На его лице выражение сложных, противоречивых чувств — радости и отчаяния, ожидания и безнадежности. Его некрасивое, измученное страданиями лицо впервые озарила улыбка. «Сквозь привычное страдание впервые появилась отрада», — писал о нем А. Иванов.

Рядом с грустной раба и господина — обнаженный юноша с изнеженным розовым телом, пышными темно-рыжими кудрями. Он

устремил свой взор в сторону Христа. Туда же смотрит и юноша в синем плаще, поднимающий сейчас дряхлого старика с длинной седой бородой. Правее в картине — «дрожащие» отец и сын. Они только что вышли из воды и дрожат от холода. Отец, радостно улыбаясь, спешит надеть рубашку. В глубине справа изображено шествие людей, спускающихся с горы. Здесь разные люди, и слова Иоанна Крестителя они воспринимают различно. Один из них, старец в белом колпаке, задумался, другой гневно скосил глаза на Иоанна. Молодой левит в платке резко повернул голову в сторону Христа... Равнодушно наблюдают за происходящим два римских воина на конях.

Убедительности и естественности изображения немало способствует пейзаж, на фоне которого разворачивается действие. Пустынная и холмистая долина Иордана с виднеющимися вдали оливковыми рощами и синеватыми горами написана на основе тщательного и глубокого изучения природы, реалистически и выразительно.

Строгой продуманностью отличается композиционное решение картины. Исходя из академических принципов соответствия и равновесия, Иванов использует барельефное расположение фигур. Ни одна фигура первого плана не заслоняет другую. Все ясно, просто, обозримо. Умело выделены центральные персонажи. Художник добивался полноты живописного выражения. Одежды людей отличаются разнообразием цветов; никогда еще в русской исторической живописи не было таких открытых и чистых красок, как у Иванова. Расположение красочных пятен соответствует ритму и симметрии в расположении фигур. Они перекликаются, повторяются в разных частях картины. Большое разнообразие оттенков в передаче обнаженных тел людей, богатство красочных сочетаний придает картине жизненную убедительность.

Среди сохранившихся рисунков Иванова имеется много эскизов, которые дают возможность проследить ход творческой мысли художника. В первоначальных набросках Иванов трактовал появление Христа как некое чудо. Христос возникал из-под земли, он был приближен к первому плану. Постепенно художник начинал больше выделять людей, выявлять их отношение к событию. Фигура Христа отодвигалась вглубь. Образ Иоанна Крестителя приобретал большее значение. Он становится психологическим центром полотна. В последних эскизах картины его интересовало душевное озарение, внутреннее преображение, которое переживали его герои. Если ранние эскизы отличались еще наивной прямолинейностью, театральностью, излишней аффектацией, то в более поздних мы видим стремление к единству внешнего пластического и внутреннего духовного решения образов.

Работа над композицией картины подвигалась у Иванова сравнительно быстро. Уже в 30-х годах появились живописные эскизы, в которых, кажется, уже все было готово... Но именно с этого мо-

мента и началась та упорная и длительная работа над картиной, которая продолжалась более чем 20 лет. По мере того как сочинение картины подходило к концу и мысль художника получала все более отчетливое выражение, Иванов чувствовал настоятельную потребность в этюдах с натуры.

Иванов мечтал совершить поездку в Палестину, чтобы представить себе местный колорит евангельских событий, но академическое начальство отказало художнику, ссылаясь на то, что Рафаэль не ездил в Палестину, а меж тем создавал великие творения. Тогда Иванов обратился к книгам, к историческим источникам, чтобы понять жизнь и нравы иудейского народа. Он выискивал в гуще итальянской жизни нужные ему еврейские типы. Посещая еврейский квартал, расположенный неподалеку от Капитолия, бывая в синагогах, Иванов внимательно вглядывался в лица людей. Он приглашал к себе в мастерскую длиннобородых седых стариков, напоминающих своим обликом и осанкой иудейских патриархов, зазывал черноглазых кудрявых мальчишек, которые с удовольствием позировали молодому художнику. Для каждого из героев картины он настойчиво искал прообразы в самой жизни, проделывал гигантскую работу, выискивая необходимые ему черты будущих героев, прослеживая душевное состояние изображаемых людей.

Художник одевал свои модели в исторические костюмы, стремясь представить, как они могли выглядеть в далеком прошлом. Особенно много писал художник голов отдельных людей. Он искал нужные ему выражения лиц, психологические состояния. Иногда на одном и том же листе помещал два или три изображения разных или одинаковых людей. Иванов называл это методом «сочинения и сравнения». Из этой огромной массы подготовительных этюдов Иванов выбирал только то, что соответствовало его идеалу, его представлению о героях картины. Каждый образ в картине Иванова — сложный синтетический сплав найденного в природе и созданного воображением художника.

Результатом огромной многолетней работы Иванова явилась обширная галерея людей, различных по социальному положению, возрасту, характеру. Кого тут только нет! Богатые пресыщенные знатные господа и бедные жалкие нищие старики, люди сильные духом и люди безвольно равнодушные, доверчивые и сомневающиеся, жестокие и добрые, озлобленные и приветливые. Этюды Иванова — это величайшее достижение русской школы живописи. К сожалению, в картине далеко не все этюды нашли себе применение. А. Иванов при работе над картиной не мог позволить себе той живописной свободы, которой отличались лучшие его этюды.

Из законченных этюдов наиболее выразительным является изображение головы Иоанна Крестителя. Вдохновенный, страстный проповедник, он показан с худым одухотворенным лицом, горящими глазами, полуоткрытым ртом. Работая над этим образом, художник сделал несколько набросков. На одном запечатлен красивый

юноша с тонким благородным лицом, на другом молодая взволнованная женщина, лицо которой привлекает выражением напряженной духовной жизни. В картине же мы встречаемся с совершенно новым образом, в котором сохраняются черты, найденные в этюдах, но они усиливаются, концентрируются, дополняются собственной фантазией художника. Особенно трудоемкой и длительной оказалась работа над образом раба. Художнику хотелось передать сложную гамму переживаний раба, когда лицо, искаженное страданием, вдруг озаряется робкой улыбкой надежды. В одном из первых этюдов он изобразил худого, изможденного, болезненного мужчину с нахмуренным озлобленным лицом, недоверчивым взглядом. В этюде из собрания Русского музея мы видим потрясающий по убедительности образ обесчеловеченного человека. Гладко выбрита голова, выбиты зубы, вытек глаз, на лбу выжжено клеймо, на шее — толстая веревка. Суровым огнем горит взор. Гнев, горечь, обида отразились на его лице. Постепенно от этюда к этюду Иванов отказывается от натуралистических подробностей и создает более гармонический образ.

Так же кропотливо и тщательно, как выскивал он в жизни прообразы своих героев, относился он и к написанию пейзажа в картине.

Именно в пейзажных этюдах — высшее достижение Иванова в живописи. Художник писал пейзажные этюды, думая о своем полотне. Поэтому почти каждый пейзаж своим мотивом соответствует той или иной части картины. И тем не менее пейзажи Иванова — это вполне самостоятельные, законченные произведения, имеющие огромную художественную ценность. Природа художника — это широкие дали, величавые просторы. Он не любит тихих уголков, залитых солнцем террас или уютных бухт, которые так любил С. Щедрин. Иванова влечет к себе природа героическая, монументальная, именно такая, какая, с его точки зрения, могла соответствовать тому великому событию, которому он посвятил свое полотно. Эпическим спокойствием и тишиной веет от этюдов «Понтийские болота» и «Неаполитанский залив». В последнем поражает удивительная простота и величие природы. Четко рисуется гора на фоне ясного чистого неба. Прозрачные волны голубого моря пабегают на берег. Мягкие очертания прибрежных гор повторяются в линиях залива. В картине все гармонично, уравновешено, замкнуто. Передавая дали, Иванов пользуется сложной разработкой цвета. Цвет в пейзажах Иванова — это главное средство выразительности.

В одном из лучших своих пейзажей, в «Ветке» (ГТГ) Иванов лишь цветом дает почувствовать расстояние, глубину пространства. Изображая лишь одну небольшую ветку, художник тщательно прослеживает изгибы ее маленьких веточек, форму и расположение листьев, то сверкающих золотом в ярком свете солнца, то отливающих синевой в тени. Иванов писал свои пейзажи на откры-

том воздухе. В них появилось настоящее солнце, естественное освещение. Этим он предвосхищал важнейшие живописные открытия художников второй половины и конца XIX века.

Иванов работал медленно, вдумчиво. Он тщательно изучал подробности пейзажа. Годами он писал каменистую почву горного озера, постигая строешие и форму камней, подолгу просиживал в Повтийских болотах, чтобы запечатлеть стелющийся по утрам седой туман, голубую дымку над горами... Работа над этюдами занимала все время Иванова. В них он достиг особой свободы и красоты в передаче естественного бытия человека и природы. В них проявился его великий дар увидеть в малом, незначительном явлении нечто большое и существенное.

Затянувшееся пенсионерство Иванова вызывало проницательное отношение даже со стороны его немногих доброжелателей. Академия художеств давно отказала ему в помощи. Иванову грозила нищета. Но кончить картину художник уже не мог. В последние годы он почти не подходил к своему полотну. С момента начала работы над картиной прошло более 20 лет. За эти годы многое изменилось в мировоззрении художника. События революции 1848 года, национально-освободительное движение в Италии произвели на него неизгладимое впечатление. Он с напряженным вниманием следил за происходящими событиями, сочувствовал итальянским революционерам, поднимавшимся на борьбу. Имеются сведения, что Иванов встречался с Мадзини. Его взгляды изменились, он утратил веру в основную идею картины. Иванов понял, что жизнь с ее напряженной борьбой неизмеримо сложнее, и путем морального воздействия на людей невозможно выйти из тех противоречий, которые раздирают человеческое общество. Это была поистине трагедия художника, отдавшего работе над полотном весь свой талант, все свои силы и в конце концов разочаровавшегося в своем замысле.

«Я утратил,— говорил А. И. Иванов,— ту религиозную веру, которая облегчала мне работу и жизнь... Я мучусь о том, что не могу формулировать искусством мое новое воззрение, а до старого насаться считаю преступным... Мой труд — большая картина более и более понижается в глазах... Далеко ушли и мы, живущие в 1855 году... в мышлениях наших,— тем, что перед последними решениями учености литературной основная мысль моей картины совсем почти теряется и, таким образом, у меня едва достает духу, чтобы более усовершенствовать ее исполнение»⁴⁷.

Утратив веру в основную идею картины, Иванов уже не мог работать и над ее живописным воплощением. Кроме того, композиция полотна определилась у художника значительно раньше, чем были сделаны его многочисленные этюды. И для того чтобы достижения пленэрных этюдов могли быть перенесены в картину, надо было, по существу, начать ее залово. Этого он сделать уже не мог. Картина так и осталась неоконченной. Художник начинал

заниматься другими замыслами. Он начал работать над серией «библейских эскизов» — акварелей и карандашных рисунков на сюжеты из античной, египетской, ассирийской мифологии и Библии. Художник хотел средствами искусства осмыслить народные воззрения и предания, которые лежали в основе библейских легенд, отразить их человечность и глубокую поэтичность. В этих работах он выступает совершенно свободным от всех академических канонов и традиций. Эти эскизы сочетают в себе черты монументальности и эпичности. Такой удивительной остроты композиций, смелости и свободы исполнения Иванов мог достичь только в результате долгой и повседневной работы на натуре, а также глубокого знания мирового искусства. Библейские эскизы Иванова — венец его творчества. Иванов сказал: «Искусство, развитию которого я буду служить, будет вредно для предрассудков и преданий, — это заметят и скажут, что оно стремится преобразовать мир... Оно действительно так...»⁴⁸

Иванов мечтал о возвращении на родину. Но перед тем как приехать в Россию, он решил съездить в Лондон к Герцену. Ему необходимо было поделиться своими сомнениями и мыслями о целях творчества, о судьбах искусства. В письме к Герцену он писал:

«Следя за современными успехами, я не могу не заметить, что мое искусство живописи должно тоже получить новое направление и, полагая, что нигде столько не могу зачерпнуть разъяснения мыслей моих, как в разговоре с вами... я решаюсь приехать в Лондон на неделю...»⁴⁹

После обстоятельной и откровенной беседы с художником Герцен с глубоким волнением воскликнул, обнимая Иванову: «Хвала русскому художнику!.. Не знаю, сыщете ли вы формы вашим идеалам, но вы подаете не только великий пример художникам, но даете свидетельство о той непочатой, цельной натуре русской, которую мы знаем чутьем, о которой догадываемся сердцем и за которую, вопреки всему делаемому у нас, мы так страстно любим Россию, так горячо надеемся на ее будущность»⁵⁰.

В 1858 году, проведя 28 лет на чужбине, Иванов вернулся в Петербург. Родных людей в городе у него не было. Отец умер, брат остался в Италии. Сестра жила далеко в провинции. Даже встретить Иванова было некому.

В Петербурге Иванову было одиноко и грустно. Начались изнурительные хлопоты по устройству выставки. Иванову обещали, его обнадеживали, но дело двигалось медленно... Лишь спустя несколько месяцев, 9 июня 1858 года в Академии художеств картина Иванова была показана. Холодно и очень сдержанно приняла ее петербургская публика. А один из художественных критиков подверг ее резкому и несправедливому разному, пытаясь опорочить многолетний труд художника. Лишь немногие передовые деятели своего времени понимали, что картина Иванова является величайшим достижением русской живописи.

И. Н. Крамской считал ее настоящей «школой для художников». И. Е. Репин назовет ее позднее «самой гениальной и самой народной русской картиной». Но Иванов уже этого не услышит. Через два месяца после приезда в Петербург измученный Иванов умер от холеры.

Толпы взволнованной студенческой молодежи шли за гробом художника.

«Мы потеряли, — писал Чернышевский, — великого художника и одного из лучших людей, какие только украшают собою землю».

«Мир праху твоему, благородный и талантливый художник» — так кончил свое надгробное слово А. Панаев.

Искусство Иванова выдержало испытание временем. Своим гуманизмом оно дорого нам, наследникам замечательной художественной культуры прошлого.

ХУДОЖНИК КРЕСТЬЯНСКОЙ ТЕМЫ А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ

В 1824 году в залах Петербургской Академии художеств открылась выставка. На ней было представлено более трехсот живописных полотен. Многочисленные посетители шумно обменивались впечатлениями, переходили из комнаты в комнату. В одном из небольших залов их внимание привлекали скромные по размерам, но яркие по краскам, но удивительно близкие сердцу каждого русского человека картины на темы крестьянской жизни. Назывались они просто, бесхитростно: «Крестьянка с грибами в лесу», «Крестьянские дети», «Крестьяне», «Гумно». Принадлежали они кисти никому тогда еще неизвестного художника А. Г. Венецианова. У этих картин всегда было многолюдно. Зрители подолгу простаивали перед ними, внимательно разглядывая изображенные сцены. Здесь не было ничего выдуманного, все увидено в самой жизни и перенесено на холст. Чувствовалось, что художник писал картины непосредственно с натуры. Новые герои, простые крепостные крестьяне, появились на полотнах Венецианова.

Впервые в русском искусстве содержанием картин стали обычные сцены повседневной крестьянской жизни. До Венецианова лишь немногие художники XVIII века, такие, как И. Ерменев, М. Шибанов, И. Тонков, в отдельных работах обращались к крестьянскому жанру. Венецианов своими поистине новаторскими произведениями утвердил в искусстве право на изображение «одного отечественного». Но если передовая художественная критика приветствовала рождение нового таланта и появление картин Венецианова, то совсем иначе отнеслись к ним представители академических кругов. Для них эти картины звучали вызовом официальным художественным воззрениям. Вокруг работ живописца за-

вязалась оживленная борьба мнений и взглядов. О Венецианове заговорили в обществе, заинтересовались его судьбой.

Необычным путем пришел в искусство этот художник...

Алексей Гаврилович Венецианов родился 18 февраля 1780 года в Москве в небогатой купеческой семье. Отец художника торговал ягодными кустами, и наряду с этим, как сообщают газеты, «продавал хорошие картины... за весьма сходную цену». Неизвестно, кто был автором этих картин, но ясно одно, что уже в детстве будущий художник мог видеть живописные произведения. Рано проявились и его собственные художественные наклонности. В частном Московском пансионе Венецианов получает первые уроки рисования. Приехав в начале XIX века в Петербург, он уже серьезно начинает заниматься живописью. Венецианов становится учеником Боровиковского и в его мастерской работает до 1810 года. Одновременно он служит чиновником в ночтовом ведомстве. Однако все свободное время Венецианов уделяет изучению любимого искусства: посещает Эрмитаж, исполняет копии с картин итальянских художников XVII века, начинает сам писать портреты, в которых сказывается влияние его учителя В. Л. Боровиковского.

К числу ранних произведений Венецианова относятся портреты «Неизвестного в испанском костюме» (1804, ГРМ), портреты И. А. и А. С. Бибиковых (1805—1809, ГРМ). Интерес Венецианова с первых же шагов к портрету не случаен. Портреты Венецианова лишены какой бы то ни было парадности, они отличаются скромностью и простотой. В них проявился повышенный интерес художника к внутреннему миру портретируемых, подчеркиванию эмоциональных моментов в их образной характеристике.

В 1811 году за представленный в Академию художеств автопортрет Венецианов был удостоен первого академического звания «назначенного», а вскоре за портрет И. И. Головачевского (1811, ГРМ) получает звание академика. Столь быстрое и неожиданное признание заслуг художника объяснялось исключительно достоинствами его работ. Автопортрет художника, написанный в сдержанной скромной гамме оливковых тонов, выделялся среди других автопортретов художников той поры подчеркнутой правдивостью, непосредственностью передачи собственного облика. Портрет Головачевского более традиционен, в нем присутствует некоторая дидактичность. Но несмотря на это, трактовка образов подкупает сердечностью, теплой задушевностью; старый инспектор Академии ласково и доброжелательно беседует с юным живописцем, скульптором и архитектором.

В эти же годы Венецианов пробовал свои силы и в области карикатуры. Он решил издавать сатирический журнал (первый в России) — «Журнал карикатур на 1808 год в лицах». Художник мечтал своими рисунками содействовать исправлению нравов, воспитанию общества «в лучших понятиях». К сатирической графике Венецианов не раз обращался и позднее. Во время Отечест-

венной войны 1812 года он создал целый ряд листов на злободневные темы. В своих гравюрах «Французский парикмахер», «Французское воспитание» художник ядовито и зло высмеивал французоманию русских дворян, низкопоклонство аристократов перед заезжими авантюристами. Наряду с гравюрами художник оставил множество рисунков — уличных сцен из жизни столицы («Гуляние», «На Сенном рынке», «В гавани» и др.). В них много метких наблюдений, внимательно подмеченных деталей. Однако настоящее свое призвание художник нашел не в графике и не в искусстве портрета, принесших ему известность. Сущность его дарования проявилась в совершенно иной области. Венецианов прекрасно это ощущал и на середине жизненного и творческого пути нашел в себе силы отказаться от деятельности портретиста. На одном из портретов, написанном в 1823 году, он сделал знаменательную надпись: «Венецианов сим завершает свою портретную живопись».

В начале 1819 года Венецианов вышел в отставку и уехал в небольшое имение Сафопково Тверской губернии. В сорок лет решил заново начать работать в живописи. Его привлекали новые герои — люди из народа, крепостные крестьяне, мужественно и героически сражавшиеся в войне с Наполеоном и сохранившие высокое человеческое достоинство и благородство, несмотря на тяжкий крепостной гнет. И хотя в дальнейшем художник иногда все же возвращался к портретам, его основные интересы с начала 1820-х годов переместились в другую область. Отсюда начинается самый плодотворный и значительный период его деятельности, который обусловил историческую роль Венецианова в развитии русского искусства.

Новый этап в творчестве художника был тесно связан с общими настроениями времени, со стремлением передовых деятелей русского общества к преобразованию страны, к просвещению народных масс... Именно в эти годы в Петербурге создается «Общество учреждения училищ по методу взаимного обучения», ставящее перед собой благородные цели: распространение грамотности в простом народе. В этой обстановке под влиянием этих идей совершался перелом в искусстве Венецианова. Жизнь в деревне дала художнику богатый материал, открыла перед ним мир новых образов, красоту и поэтичность родной природы. Художник внимательно вглядывался в быт крестьян, постигал особенности их жизни, труда...

Уже первые картины Венецианова в новом жанре: «Чистка свеклы» (начало 1820-х годов, ГРМ), «Жница» (начало 1820-х годов, ГТГ) — убедительно свидетельствовали об этом. Художник сознательно стремился к реалистической верности изображения, считая, что главной задачей живописца является «ничего не изображать иначе, как только в натуре, что является, и повиноваться ей одной». Центральным произведением в творчестве художника

явилась картина «Гумно» (1821, ГРМ), над которой художник работал более трех лет.

Любопытна история возникновения этого полотна. Однажды, прогуливаясь по залам Эрмитажа, Венецианов остановился у картины французского художника Ф. М. Гране «Внутренний вид Капуцинского монастыря в Риме». Превосходное изображение интерьера, построенное по всем законам перспективы, заставило художника задуматься.

«В 1820 году, — вспоминает Венецианов, — явилась в Императорском Эрмитаже картина: внутренность храма-костела, писанная Гранетом. Сия картина произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы... увидели изображение предметов не подобными, а иными, живыми...»⁵¹

Картина Гране явилась лишь толчком для окончательного осознания этой мысли. Неудержимо захотелось работать, справиться с решением трудных живописных задач. Так возникла мысль написать интерьер простого деревенского сарая.

Венецианов с большой естественностью передает реальное пространство помещения, освещенного потоками света, льющимися с двух противоположных сторон. Точно и верно строит художник перспективу. От крупных фигур сидящих крестьян на первом плане он последовательно ведет глаз зрителя в глубь картины. Расположение фигур и предметов в нескольких планах помогает Венецианову передать пространственную глубину помещения. С исключительным разнообразием решена светотеневая характеристика картины. Распределение рефлексов, теней и полутеней по стенам и балкам потолка, по полу сарая — результат тонких и точных наблюдений художника в самой действительности. Однако стремление запечатлеть решительно все, как в натуре, привело к некоторому однообразию композиции, статичности в изображении человеческих фигур.

Картина «Гумно» открывала собой целую серию произведений художника на крестьянскую тему. Русские крестьяне в изображении Венецианова — это люди, исполненные душевной красоты и благородства, моральной чистоты и внутренней цельности. В своем стремлении к поэтизации русского человека, к утверждению его высокого достоинства художник несколько идеализировал труд и быт крестьян, не показывая подлинных тягот крепостного труда.

В 1823 году художник пишет картину «Утро помещицы» (ГРМ). Сюжет картины, как всегда у Венецианова, очень несложен. Изображена обычная сцена в небогатом помещичьем доме. Хозяйка разговаривает с вошедшей крестьянской девушкой. Рядом стоит другая. Их позы и жесты отличаются удивительной живучестью и непосредственностью. В образах русских крестьянок Венецианов передал их природную величавость и статность, серьезность умных лиц. В картине ощущается глубокое уважение художника к людям труда, бережное и внимательное их изображе-

ние. Потоки света, проникающие в открытое окно слева, заливают своими лучами дощатый пол, освещают фигуру помещицы, играют на предметах, то погружая их в тень, то вырывая из тьмы.

В последующие годы Венецианов создает множество портретных изображений молодых крестьянских девушек: «Крестьянка с грибами в лесу», «Пелагея», «Девушка с шитьем», «Девушка с васильками» и другие (1820-е годы). При всем разнообразии этих работ их объединяет благоговейная серьезность отношения художника к образам людей из народа, стремление воплотить новые представления о прекрасном в искусстве, о народной красоте, одухотворенной и внутренне благородной. Большое место в творчестве Венецианова уделено и детским образам. Это смысленный и живой мальчик Захарка с широкоскулым лицом и блестящими глазами («Захарка», 1825, ГТГ), крестьянская девочка с котенком в руках («Девушка с котенком», 1820, ГРМ) или многочисленные изображения крестьянских ребят в поле, на пашне, на лужайке. Всех их Венецианов писал с вниманием и любовью, в каждую из картин вкладывал частицу своей души и сердца.

К числу самых поэтических творений Венецианова этих лет, проникнутых чувством умиротворенности и покоя, любви к человеку и природе, принадлежит небольшая картина «Спящий пастушок» (1823—1824, ГРМ). Дремлющий под сенью дерева пастушок, поэтическое олицетворение сельской жизни, внутренне связан со скромным русским пейзажем. Спокойные плавные ритмы равнин, пологие склоны холмов с тонкими деревьями, одиноко стоящие ели, речка с низкими берегами — все это бесконечно знакомые, близкие мотивы, найденные художником в родной природе. Пейзаж в его картинах был уже не просто фоном для изображения тех или иных сцен, а играл вполне активную роль в создании настроения, в решении образа. Пейзаж у Венецианова живет своей особой жизнью, подчиняясь своим законам. Пожалуй, никто до Венецианова не передавал так просто и душевно русскую природу, не раскрывал так глубоко поэтическую прелесть полей и перелесков, спокойных речушек и дальних лесов.

Подлинный расцвет творческого дарования художника падает на конец 1820-х и начало 1830-х годов. Именно в этот период один за другим возникали такие шедевры, как «Весна на пашне», «На жатве. Лето» (1830, ГТГ), «Дети в поле» (начало 1830 г., ГРМ), и целый ряд этюдов.

В картине «Весна» тема труда переплетается с темой материнства, с темой красоты родной природы... Художник умел в простом и обычном моменте передать нечто значительное и важное. Идущая по полю крестьянка воспринимается как образ весны, как символ пробуждения природы. Есть подлинное величие в пейзаже. Далеко, не зная конца и края, простираются темные, едва освободившиеся от снежного покрова ровные поля, высоким куполом поднимается огромное голубое небо с легкими перыстыми облаками.

Близко примыкает к этой картине и другая — «На жатве. Лето». Это лучшее и наиболее совершенное в художественном отношении жанровое полотно. Здесь опять нет ярко выраженного действия. Молодая крестьянка, прервав свою работу, кормит грудью ребенка. Вдали спокойно и размеренно трудятся на полях крестьянки. Эта картина — своеобразный гимн крестьянскому труду, материнству, русской деревне. И вместе с тем это картина и о красоте родной земли, о ее бескрайних и благодатных просторах, колосащихся хлебах, поросших травой полях. Композиция отличается уравновешенностью и устойчивостью. Каждая деталь оправдана, продумана. Не случайно на помосте лежит серп — его положила крестьянка, кормящая ребенка; рядом с матерью изображены дети — они возятся с младенцем, когда все работают. Колорит картины, построенный на теплых тонах желтого, зеленого и коричневатого-красного, хорошо передает ощущение знойного летнего дня. Написано полотно живо, темпераментно, здесь нет и в помине академической заглаженности, словно то поэтическое чувство, которое нес в себе Венецианов, находило выход в трепетном живописном мазке, в свободном движении кисти. Однако и эти, совершенные в художественном отношении, полотна не принесли художнику признания официальных кругов. Академия художеств не скрывала своего неприязненного отношения к Венецианову, которого продолжала считать дилетантом и самоучкой, да еще тяготевшим ко всему «низменному, простонародному». Он мечтал о месте преподавателя Академии художеств, ему страстно хотелось передавать свои знания и опыт молодежи, но этой мечте не суждено было осуществиться.

Его стремление обучать «тысячи жаждущих» осуществилось лишь тогда, когда он создал на собственные средства художественную школу для крестьян в селе Сафонково. Венецианов сумел найти и воспитать таких талантливых и своеобразных художников, как Н. Крылов, Е. Крендовский, А. Тарапов, С. Заряно, Г. Серов, и многих других. Ученики художника расширили и во многом углубили темы и образы своего учителя, обогатив жанровую живопись новым содержанием. Творчество венециановских учеников — это целая страница в истории русской живописи. Сам же Венецианов в 40-х годах много и интенсивно работает. Среди лучших его картин выделяются «Гадание на картах», «Девушка с гармоникой», «Крестьянская девушка за вышиванием» и портреты купцов Образцовых. Много различных замыслов было еще у художника, но неожиданная смерть Венецианова в результате дорожной катастрофы в 1847 году оставила их неосуществленными.

Значение Венецианова в истории русского искусства чрезвычайно велико. Он был одним из первых художников, отважившихся посвятить свою кисть изображению крестьян и утвердивших бытовой жанр в качестве равноправной и важной области в искусстве. Но значение Венецианова определяется не только его творчеством,

но и созданием целого направления — школы художников, видевших так же, как и учитель, главное содержание искусства в изображении реальной повседневной действительности.

Замечательные реалистические традиции Венецианова и его школы легли в основу дальнейшего развития искусства второй половины XIX века.

ШКОЛА А. Г. ВЕНЕЦИАНОВА

Вслед за Венециановым на путь изображения повседневной жизни и народного быта вступило много художников, и прежде всего его ученики. Их картины, небольшие по размерам, скромные по живописи, воссоздавали неприкрашенную жизнь различных слоев русского общества, запечатлевали характерные детали и внешние приметы быта. Появление большого количества полотен бытового жанра в 30—40-х годах XIX века сыграло, несомненно, свою положительную роль, подготовило тот перелом, который свершился в искусстве во второй половине 40-х годов, когда жанровая живопись выдвинулась на одно из главенствующих мест.

Одним из первых среди учеников Венецианова обратился к изображению «низшего сословия» Лавр Кузьмич Плахов (1810—1881). Начав с интерьерных картин («Кабинет Александра I в Зимнем дворце», ГРМ), он в 30—40-х годах написал такие полотна, как «Кучерская Академии художеств» (1834, ГРМ), «Каменщик» (первая половина 1830-х годов, ГРМ), «В кузнице» (1845, ГРМ), «Столярная мастерская» (1845, ГТГ). В картинах Плахова появились новые герои — рабочие люди, ремесленники и мастера. Он один из первых воспроизвел в живописи трудовой процесс: заняты трудом кузнецы, у верстака работают столяры. Художник добивается большой конкретности и точности изображения как самих рабочих, так и обстановки.

Глубокое уважение к людям труда ощущается в каждом полотне художника. И в этом — ценность работы Плахова. Вспоминая о нем, А. Н. Мокрицкий, его товарищ по венециановской школе, писал в своих «Записках»:

«Он работал весьма много и скоро; в мастерской его всегда было пять-шесть картин, которые не заставались... Он писал перспективы и с большим успехом, кузницы, столярные... Подвалы Академии, где жили водовозы и сторожа, представляли богатое поприще для его плодотворной кисти; он подмечал... рабочих и передавал характеры их с неподражаемой истиною, тем более что и обстановка сцены была передаваема во всей точности»⁵².

К произведениям Плахова тесно примыкают картины А. Г. Денисова (1811—1834), одного из первых учеников Венецианова. Его полотно «Матросы в сапожной мастерской» (1832, ГРМ) справед-

ливо считают наиболее выдающимся в бытовой живописи тех лет. С трогательной симпатией и задушевностью переданы в ней образы трех молодых матросов, тщательно и любовно показаны детали обстановки.

Для учеников венециановской школы характерен был интерес к передаче сцен в интерьерах, решению интересных пространственных задач. Одним из наиболее любимых учеников Венецианова был Е. Ф. Крендовский (1800 — после 1835 г.), который особенно плодотворно работал в этом направлении. Лучшая его картина «Сборы на охоту» (1836, ГТГ) воссоздает будничную обстановку жизни людей. И здесь в картине проявились черты, свойственные почти всем ученикам Венецианова, — внимательное, любовное отношение к передаче предметов, сопровождающих обычное течение жизни. На стене висят ружья, часы, картины; на полу лежат ремни, патронташ, в руках у мальчика — бутылка, свеча. Правдивость образов, конкретность деталей, тщательное их описание, легкость и приглушенность колорита, великолепное решение сложных перспективных задач делают эту картину одной из наиболее серьезных интерьерных картин первой половины XIX века.

Крендовский много работал в области портрета, а также над изображением уголков провинциальных городов. В картине «Площадь провинциального города» (1840-е годы, ГТГ) перед зрителем предстает во всей своей типичности и конкретности большая, широко раскинувшаяся незамощенная площадь с низкими домиками, с множеством гуляющих и беседующих людей. Прогуливается гувернантка с детьми, бежит мальчишка-мастеровой, девушка несет на коромысле бадейки с водой, скачут рысаки, медленно движутся волю, подгоняемые крестьянином... Словом, идет обычная, повседневная жизнь российского захолустного городка.

Картины Крендовского можно с интересом рассматривать, подмечая все новые и новые подробности. Чувствуется, что в основе работы художника лежит глубокое изучение природы. Это видно и в высветленности его палитры, в правдивости передачи жаркого солнечного дня, голубого неба, прозрачных тедей.

Другой ученик Венецианова, А. А. Алексеев (1811—1878), сын крепостного крестьянина, отпущенный на волю по ходатайству учителя, приобрел известность как автор картины «Мастерская Венецианова» (1872, ГРМ).

«Не было ни одного посетителя, который бы не остановился и не полюбовался сею прелестною картиною: столько в ней правды, ума и приятности», — писал один из критиков.

Действительно, Алексеев с большой тонкостью и красотой передал интерьер мастерской своего учителя на Васильевском острове в Петербурге. Это большая комната с тремя окнами. На стенах портреты, картины, на столе — слепки античных голов; на постаментах — статуи Венеры Медицейской, Сатурн с Вакхом. И здесь же двое учеников собираются писать этюд с сидящей кре-

стьянской девушки, другие ученики изучают гипсовые слепки. Сама обстановка мастерской говорит о художественном методе Венецианова.

Он отвергал рисование с так называемых оригиналов. Он начал учить рисовать прямо с гипсов и с других предметов, считал, что ученик этим способом скорее привыкнет к «осязанию форм».

Алексеев прекрасно передал перспективу уходящей вглубь комнаты, нашел удивительно верные отношения света и тени. Он был достойным учеником Венецианова, который приучал передавать средствами живописи краски предметов, действие света, солнца, глубину пространства.

Целый ряд перспективных видов оставил и А. В. Тыранов (1808—1859). Среди его картин «Кабинет Венецианова» (не сохранилась), «Вид Эрмитажной библиотеки» (1862, ГРМ), «Мастерская художников Чернецовых» (1828, ГРМ), «Вид на реке Тосно близ села Никольского» (1827, ГРМ). Изучение реального мира и живая его передача, изображение повседневного быта, создание образов русских крестьян отличают творчество этого самобытного художника, особенно в период его учения у Венецианова.

Сцены городской и деревенской жизни, интерьеры комнат, виды городов были сюжетами картин К. А. Зеленцова (1790—1845), П. Е. Заболотского (1803—1866), Д. М. Славянского (1819—1876), Н. С. Крылова (1802—1831) и многих других учеников и последователей Венецианова.

Наиболее последовательно и глубоко принципы реалистической живописи нашли претворение в творчестве одного из талантливых учеников Венецианова — Григория Васильевича Сороки (1823—1864). Крепостной помещика Милюкова, Григорий Сорока очень рано начал рисовать. Незаурядные способности мальчика обратили на себя внимание Венецианова, который пытался освободить его из крепостной неволи. Под руководством Венецианова Сорока постигал основы живописного искусства, учился работать с натуры. Ранние работы Сороки «Гумно» (1840-е годы) и «Кабинет в Островках» (1844, обе в ГРМ) свидетельствовали, что Сорока плодотворно усвоил навыки, прививавшиеся ученикам в венециановской школе. Повышенный интерес к передаче предметов мира, понимание своеобразия форм каждой вещи, достоверная передача освещения дают возможность критикам говорить о мастерстве художника, его любви к природе.

Наиболее ярко свойственное Сороке поэтическое восприятие действительности проявилось в его пейзажных работах. Здесь он выступал как художник-лирик, влюбленный в ясную и скромную красоту своей родной природы. Его виды на озере Молдино в имении Спасское, где прошли детские и юношеские годы художника, виды в усадьбе Островки привлекают зрителей величавым спокойствием и тишиной, разлитой в природе, умиротворенностью и покоем.

В Русском музее хранятся пейзажи Г. Сороки «Рыбаки» (1840-е годы), «Вид на плотину» (1840-е годы) и другие. В картине «Рыбаки» Сорока представил места, любимые и знакомые с детства. Здесь он с крестьянскими ребятишками удил рыбу, катался на лодке, писал этюды. Художник сумел передать вечернее затанное небо, недвижную, словно застывшую, воду, постройки, деревья на дальнем берегу.

Картины Сороки лишены какой бы то ни было надуманности, они покоряют зрителя простотой, естественностью, пониманием поэзии русской природы. Сорока оставил также и многочисленные портреты.

Трагически сложилась его судьба. Тягостное положение крепостного унижало и угнетало его. Поэтому не случайно Сорока оказался одним из зачинщиков крестьянских волнений. Приговоренный за это к телесному наказанию, Сорока покончил жизнь самоубийством — повесился в сарае. Это случилось 10 апреля 1864 года.

Признаком демократизации было появление Арзамасской художественной школы, созданной учеником Академии А. В. Ступиным. В этой школе среди учеников были крепостные из окрестных деревень и сел.

Организация Московского художественного общества и художественного класса при нем, из которого во второй половине XIX века выросло замечательное Училище живописи, ваяния и зодчества, сыграла также свою положительную роль в усилении демократических начал в русском изобразительном искусстве.

КРЕПОСТНОЙ ХУДОЖНИК В. А. ТРОПИНИН

С детства Тропинин мечтал стать художником. Живопись была его призванием. Но юношу отдали учиться кондитерскому ремеслу — выбирать специальность самому ему не пришлось. Василий Андреевич Тропинин был крепостным.

Сначала он принадлежал графу Миниху, потом в числе приданого перешел к графу И. И. Моркову. В имении этого упрямого и своенравного господина прошли детские и юношеские годы будущего художника. Несмотря на рано проявившиеся способности и на большие успехи в рисовании, владелец Тропинина, боясь потерять талантливого крепостного, не хотел учить его живописному искусству. Только когда Тропинину исполнилось двадцать два года, Морков уступил и отправил его в Петербургскую Академию художеств. Тропинин был определен вольноприходящим учеником к профессору Академии портретному живописцу С. С. Щукину.

В 1804 году на выставке появилось первое произведение Тропинина «Мальчик, тоскующий об умершей птичке». Работа произвела впечатление. Художнику предсказывали блестящую будущность. А это не входило в планы графа Моркова, и он, не дав даже Тропинину окончить полный курс Академии, вернул его назад в свое имение. Тяжело переживая свое зависимое положение, Тропинин все же не расставался с любимым искусством и каждую свободную минуту отдавал ему. Он расписывал иконостасы в церквях, писал портреты членов графской семьи. Известность Тропинина как талантливого мастера портрета быстро росла. К художнику со всех сторон начали поступать заказы. Однако его положение в семье Морковых продолжало оставаться униженным. Один из современников, хорошо знавший художника, рассказал о таком эпизоде. В 1815 году Василий Андреевич написал большую семейную картину для своего господина. В то время, когда эта картина писалась, графа посетил какой-то ученый француз. Войдя в мастерскую Тропинина, француз, пораженный работой живописца, стал хвалить его и одобрительно пожимал ему руку. Когда в тот же день граф с семейством садился за обеденный стол, к которому был приглашен и француз, в числе прислуги явился из передней наряженный парадно Тропинин. Француз, увидев вошедшего художника, схватил порожний стул и принялся усаживать на него Тропинина за графский стол. Граф и его семейство этим поступком иностранца были совершенно сконфужены, как и сам художник-слуга.

Имение Моркова находилось на Украине в Подольской губернии, и там художник много работал с натуры. Яркие, колоритные народные образы, чарующая красочная природа вдохновляли художника, давая неисчерпаемый материал для творчества. Он без отдыха писал с натуры, «писал со всего и со всех», и эти свои работы признавал впоследствии лучшими из всех, до тех пор им написанных.

Одной из ранних картин, написанной Тропининым сразу после возвращения из Петербурга, была «Девушка с Подола». Тогда же Тропинин создает целую серию портретов украинских крестьян. Это сосредоточенный, погруженный в свою думу «Украинец» (20-е годы, Нижне-Тагильский музей изобразительного искусства), бесстрашный и благородный Кармелюк («Украинец с палкой», 20-е годы, ГТГ), поэтичный и одухотворенный образ молодой крестьянки («Украинка», 20-е годы, ГРМ). В эти же годы Тропинин задумывает создать серию небольших жанровых картин, рассказывающих о крестьянской жизни. В эскизе сохранились картины «Жатва» и «Крестьянский суд». В небольшой картине «Свадьба в селе Кукавка» правдиво и естественно была передана сцена крестьянского праздника.

Но подлинным призванием художника была все же не жанровая живопись, хотя до конца своих дней он к ней обращался, делал

многочисленные зарисовки, пабрасывал эскизы. Все силы своего таланта, весь жар своего сердца он отдал портретной живописи, которую больше всего любил. Кого только не писал художник за свою долгую, полную напряженного труда жизнь! Видных общественных и литературных деятелей России, представителей высших привилегированных классов, простых крепостных крестьян. В годы Отечественной войны Тропинин по свежим впечатлениям делал живые и выразительные наброски русских воинов, писал портреты героев 1812 года. С особым чувством работал художник над портретами дорогих его сердцу людей. Здесь ничто не сдерживало его, не мешало свободному проявлению чувств. Искренне и вдохновенно писал художник портрет своего сына (около 1820 г., ГТГ), один из лучших в его творчестве. Живое умное лицо мальчика с пытливым и серьезным взглядом, обрамленное светлыми пушистыми волосами, передано художником с удивительной простотой и естественностью. Мальчик не позирует. Чем-то заинтересованный, он быстро обернулся назад. Полуоткрыты губы, блестят глаза. Не совсем правильные черты лица ярко передают прелесть мальчишеского возраста. Мягкая задумчивость, сдержанная сосредоточенность, соединяющаяся с детской чистотой восприятия мира, прекрасно выражены в тонкой живописи портрета, построенной на розовато-желтых и зеленовато-коричневых полутонах. В портрете ясно ощущается нежная любовь художника к сыну, желание раскрыть поэтическую прелесть образа.

Тропинин, подобно Венецианову, умел видеть красоту в простой и обычной жизни, умел раскрывать тонкую поэзию в образах самых обыкновенных людей. Изображая их, художник относился к ним как друг и брат. «Портрет человека пишется для памяти ему близких людей, его любящих», — говорил сам Тропинин, и эти слова словно были программой его портретного искусства. В его работах передан интимный «домашний облик» людей его эпохи.

Среди лучших работ художника, исполненных в период расцвета его творчества — в 20-е годы XIX века, — одно из значительных мест принадлежит знаменитой «Кружевнице» (1823, ГТГ). В облике миловидной девушки, во взгляде ее больших карих глаз, в живой и непринужденной позе столько обаяния и приветливости, что она невольно приковывает внимание зрителя. Портрет очень красив — четкий и ясный рисунок, тонкая серебристо-коричневая цветовая гамма делают его шедевром живописи. Если в картине и ощущается желание слегка приукрасить образ юной работницы, вероятно крепостной, то та теплота и искренность, с которыми художник ее изображает, вполне это искупают. К «Кружевнице» близко примыкает «Золотшвейка» (1825), где также запечатлена работающая молодая женщина.

Многие из работ мастера представляли собой нечто среднее между портретом и бытовым жанром. Изображаемые художником люди чаще всего представляли перед зрителем в процессе труда,

занятые своими делами, погруженные в свои мысли. Позы их свободны, непринужденны, движения медленны, плавны. Лица освещены улыбкой, то ласковой, то задумчивой, то светски-любезной. Создавая портрет В. И. Моркова (20-е годы, частное собрание), Тропинин изобразил его в момент игры на гитаре, когда он, захваченный звуками музыки, что-то поет...

Тропинин писал артиста П. А. Булахова, исполнителя популярных песен, любимца московской публики (1823, ГТГ). Портреты Тропинина сохранили для нас правдивые образы деятелей русской культуры, таких, как баснописец И. И. Дмитриев, актеры В. А. Каратыгин и М. Е. Щепкин, пианист-композитор Джон Фильд, художники И. К. Айвазовский и К. П. Брюллов, И. Н. Виталин и Н. И. Уткин и другие.

Одним из лучших портретов Тропинина 20-х годов был портрет А. С. Пушкина (1827, Музей А. С. Пушкина в Ленинграде). Он был создан в один год с портретом О. А. Кипренского. Но какая между ними разница! Тропинин изображает Пушкина таким, «как он есть», без приукрашения, без идеализации. Эту задачу поставил перед художником друг поэта С. А. Соболевский, который хотел, как писали современники, «сохранить изображение поэта, как он есть, как он бывал чаще, и он просил известного художника Тропинина нарисовать ему Пушкина в домашнем его халате, растрепанного... с заветным перстнем на пальце...» В эскизе, написанном непосредственно с натуры, Тропинин ближе всего подошел к осуществлению пожеланий Соболевского. Художник стремился возможно более точно и правдиво, не ставя перед собой задачи сложного психологического анализа, передать облик Пушкина. Но постепенно, работая над портретом, выполняя многочисленные подготовительные рисунки, Тропинин отошел от первоначального замысла. Изменилось само понимание образа. Сохраняя внешние атрибуты «домашности» — халат, расстегнутый ворот рубахи, небрежно завязанный галстук, Тропинин придал всем этим деталям иной смысл — они помогают раскрыть поэтическую одухотворенность поэта. Современники отмечали сходство, достигнутое художником. Так, Н. В. Полевой в журнале «Московский телеграф» (1827) писал:

«Сходство поэта с подлинником поразительно... физиономия Пушкина — столь определенная, выразительная, что всякий хороший живописец сможет схватить ее, и вместе с тем так изменчива, выбка, что трудно предположить, чтобы один портрет Пушкина мог дать о нем истинное понятие».

Полевой оказался прав. В одном портрете трудно передать всю многогранность интеллектуальной жизни поэта, все стороны его богатой натуры. И если Кипренский в своем портрете создает обобщенный, почти символический образ поэта, служителя чистой музы, то в изображении Тропинина Пушкин более человечен, скромнее. Тропинин не стремится приукрасить облик Пушкина, смяг-

читать неправильность его черт. Он добросовестно следует натуре. Пушкин изображен сидящим, в естественной и непринужденной позе. Его рука покоится на раскрытой книге — это единственный аксессуар, напоминающий о литературной профессии поэта. На нем просторный домашний халат с синими отворотами, на шее голубой шарф. На золотисто-коричневом фоне художник выделяет лицо поэта, оттеняя его бледной отворота рубашки. Твердая посадка фигуры, свободные складки одежды, гордый поворот головы и ясный прямой взгляд широко раскрытых глаз способствуют передаче величия поэта, красоты его духовного мира.

Портрет Тропинина, так же как и Кипренского, занимает важное место в иконографии поэта. Оба они, дополняя друг друга в самом существенном и главном, доносят до зрителя неповторимый облик певца русской земли.

В 20-е годы XIX века Тропинин стал одним из наиболее известных портретистов. В 1823 году сорокасемилетний художник получил наконец долгожданную свободу. Академия художеств присвоила Тропинину в этом же году звание «назначенного», а в следующем избрала его академиком. Став свободным человеком, Тропинин поселяется в Москве. Перспектива жить в столичном Петербурге и служить в Академии не привлекала его.

Цена больше всего свободу и независимость своего нового положения, Тропинин отказался от всех официальных постов в Академии художеств, от покровительства знатных поклонников и жил лишь на собственные средства. Работал Тропинин самозабвенно. Он исполнял многочисленные заказы на портреты, продолжал работать над созданием жанровых полотен. Его картины «Старуха с курицей» (1836, ГРМ), «Старуха, стригущая ногти», «Старик нищий» (1823, ГРМ), «Слуга со штофом, считающий деньги» (ГТГ) свидетельствовали об искренней симпатии художника к простым людям. В картине «Старуха с курицей» художник запечатлел свою мать — простую крестьянку, прожившую тяжелую жизнь в крепостной неволе.

В многочисленных зарисовках Тропинин часто обращался к различным сценам народной жизни. В них можно увидеть уличных торговцев и сбитенщиков, каменщиков и пильщиков с пилами, служанок и юношей с гитарами. Рисунки Тропинина, как правило, отличаются высоким художественным совершенством. Легкая и свободная линия, живописная игра светотени, мастерство тушовки сообщали его работам необычайную выразительность и живость.

В 1843 году Тропинин был избран почетным членом вновь образованного Московского художественного общества. Он принимал самое деятельное участие в организации Московских художественных классов и образованного впоследствии вместо них Московского училища живописи. Много сил отдавал Василий Андреевич и воспитанию молодых художников. Современники рассказывают о

Тропинине, что он был не только прекрасным педагогом и художником, но и чутким, отзывчивым и чрезвычайно скромным человеком.

Умер художник в глубокой старости в 1857 году. Демократическое искусство Тропинина явилось важным звеном в развитии русского реализма, получившего наиболее яркое выражение во второй половине XIX века.

А. А. АГИН — ИЛЛЮСТРАТОР «МЕРТВЫХ ДУШ»

Расцвет русской литературы в первой половине XIX века вызвал к жизни русскую иллюстрацию.

Перед художниками стояли задачи особой сложности. Необходимо было не просто исполнить иллюстрации к тому или иному литературному произведению. Нужно было проникнуть в существо описываемых событий, понять их смысл, определить свое отношение. Художник выступал соавтором писателя. Он расставлял акценты, выделял главное, давал оценки изображаемым явлениям, вынося вслед за писателем приговор темным сторонам действительности.

Широкое распространение получают иллюстрации к «Физиологическим очеркам» — литературному жанру, который сам по себе был характернейшим порождением 40-х годов. В этих очерках писатели ставили перед собой задачу показать действительность со всеми ее контрастами и противоречиями, нарисовать жизнь людей разных классов: богатых и сытых господ, оброчных крестьян, мелких чиновников и прозябающих в нищете городских рабочих.

Создание иллюстраций к подобным рассказам и очеркам открывало большие возможности перед вдумчивым и серьезным художником.

Иллюстрации Г. Г. Гагарина к повести В. Соллогуба «Тарантас», Е. И. Ковригина к «Физиологии Петербурга», В. Ф. Тимма к изданию «Очерки русских нравов», Р. К. Жуковского к «Петербургским углам», Н. А. Некрасова и, наконец, А. А. Агина к «Мертвым душам» — таков далеко не полный перечень графических работ, появившихся в 30—50-е годы XIX века. Разные по идейному и художественному уровню, книжные иллюстрации сыграли большую роль в демократизации искусства графики и приближении его к жизни. Меткостью наблюдений, сатирической остротой отличались рисунки Г. Гагарина, который был, по выражению В. Г. Белицкого, «художником не по званию, а по призванию». Рисунки В. Ф. Тимма — это быстрые, живые зарисовки, выполненные с исключительной свободой и непринужденностью, но не подымающиеся до социального обличения или критики пороков современного ему общества. В его рисунках сквозит мягкая про-

ния, добродушный юмор. Тимм обладал даром увлекательного рассказчика.

Наиболее ярким и талантливым мастером книжной иллюстрации 40-х годов был Александр Алексеевич Агин (1817—1875), художник, близкий к передовым революционно-демократическим кругам, вступивший, как и Федотов, на путь критического реализма.

Окончив в 1839 г. Академию художеств, Агин получил скромное звание рисовального учителя. Уже в период учебы у него обнаружили склонности к занятиям графикой. Появившиеся в 1844 г. иллюстрации Агина в «Литературной газете» послужили началом его постоянной работы в области книжной графики.

Вместе с Е. И. Ковригиным, В. Ф. Тиммом и Р. К. Жуковским Агин принимает самое активное участие в иллюстрировании «Физиологии Петербурга» — сборника, вышедшего в 1845 году и явившегося родоначальником нового направления в русской литературе.

Рисунки Агина к очерку И. Панаева «Петербургский фельетонист» последовательно раскрывали события биографии героя, показывали историю его морального падения. В этом же сборнике Агин поместил иллюстрации к поэме И. С. Тургенева «Помещик». Сатирическая направленность рисунков художника, их тесная связь с жизнью крепостнической России, правдивость изображения были высоко оценены В. Г. Белинским.

Однако подлинного расцвета талант Агина достигает в замечательном цикле иллюстраций к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя. Это вершина творческого развития художника, взлет его мастерства.

Появление поэмы было целым событием в литературной жизни России. «Мертвые души» потрясли всю Россию», — писал Герцен. — Подобное обвинение необходимо было современной России. Это история болезни, написанная мастерской рукой»⁵³. Создание иллюстраций к этой книге было сложным и ответственным делом. Надо было обладать большим мужеством, верой в свой талант, чтобы обратиться к иллюстрированию такого значительного для русской литературы произведения. Вместе с Агиным в этой ответственной работе участвовал и гравер Е. Е. Бернадский (1819—1889), который видел не только гравировать рисунки, но и быть их издателем. Задумав иллюстрировать «Мертвые души», Агин и Бернадский обратились за разрешением к Гоголю, но писатель отрицательно отнесся к их намерению. Это не остановило художников, но, правда, несколько изменило первоначальный план издания. В начале работы художники предполагали создать большие гравюры, которые можно было бы поместить на отдельных листах в текст книги, а также издать самостоятельным альбомом. Кроме больших листов, должно было быть создано более 100 мелких рисунков, непосредственно сопровождающих текст и помещенных на

страницах книги. Принцип иллюстрирования, сочетавший крупные изображения на отдельных листах с небольшими рисунками, был распространен в то время.

Иллюстрации Агина — это цепь различных сцен, воссоздающих многогранный образ российской действительности. Все внимание художник сосредоточивает на изображении основных персонажей, причем показывает их по статично, в действии. Он выбирает для своих рисунков те моменты из поэмы, в которых наиболее ярко раскрываются характеры действующих лиц, обнажается их социальная сущность.

Большей частью он воспроизводит диалоги, беседы, происходящие между Чичиковым и Коробочкой, Чичиковым и Маниловым, Чичиковым и Собакевичем и т. д.

Художник проникает в мир гоголевских героев, раскрывает духовное убожество этих людей, маскируемое внешней благопристойностью.

Действующие лица в рисунках Агина связаны между собой действием. Основная масса рисунков посвящена «жизнеописанию» Чичикова — именно в образе Чичикова концентрируется основная мысль писателя, здесь достигает апогея, как пишет В. Ермилов, постоянная тема всего творчества Гоголя — противоречие между внешним благообразием и внутренним безобразием представителей привилегированных классов.

Задача Агина была сложна. Надо было создать портрет Чичикова, не впадая в карикатуру, не прибегая к шаржу или гротеску. Психологическая достоверность и убедительность образа не должна была нарушаться сатирической характеристикой. И это блестяще удается художнику.

От листа к листу герой не утрачивает своей внешней репрезентативности и благообразия. Но тем не менее, следя за развитием Чичикова, за формированием его характера (а это подробно прослежено в рисунках Агина), зритель начинает ощущать те черты, которые с такой яркостью проявятся у него позднее.

Агин, следуя за гоголевской характеристикой, в десятках рисунков воссоздает сложившийся облик героя. Образ Чичикова раскрыт во всей своей многогранности. В зависимости от обстоятельств, в которых он изображен, меняется его поведение, манеры, жесты, мимика. Даже в пределах одного и того же эпизода Чичиков у Агина бывает исключительно разным. Вот, например, несколько рисунков изображают разговор Чичикова и Манилова. В первых листах оба рассыпаются в любезностях друг другу, почтительно раскланиваясь у двери. Постепенно проясняется дело, ради которого прибыл Чичиков, и он невольно выдает себя, свое тщательно скрываемое волнение. Его благообразие начинает приниматься не более как личина хищного и хитрого дельца. Но вот торг свершился. И Чичиков опять прежний: любезный, милый, обходительный.

Целую галерею гоголевских образов создал Агин в своих рисунках. Здесь грубый и неповоротливый Собакевич с тяжелой массивной фигурой и крепко посаженной грузной головой; снедаемый жадностью скряга Плюшкин и многие, многие другие. Зрительные образы каждого настолько содержательны и остры, что трудно представить себе их иными, чем изобразил их в своих рисунках Агин.

Особой выразительностью отличается Плюшкин, получивший деньги от Чичикова. Старый, сторбленный, с горящими глазами на худом, изможденном лице, он бережно, словно величайшее сокровище, несет деньги в своих дрожащих руках. С огромной обличительной силой художник воссоздает образ старого скопидома, ставшего «прорехой на человечестве».

Еще большей сатирической остроты достигает Агин в иллюстрациях к «Повести о капитале Копейкине». В этих рисунках Агин показал разительный контраст двух миров. Черствые и бездушные сановники и голодные, бесправные «маленькие» люди России... С чувством глубокого возмущения и протеста исполнял Агин рисунки к этой повести. Не случайно именно эти иллюстрации и были запрещены царской цензурой. Они явились и причиной прекращения в 1846 году издания рисунков к поэме «Мертвые души».

Но большое количество иллюстраций все же успело появиться. Это было огромным событием в русской художественной жизни. В работах Агина и Бернадского русская графика сделала решительный шаг на пути к реализму. Гениальная поэма Гоголя предстала перед читателем в ярких зрительных образах. Часть иллюстраций была перепечатана в «Иллюстрированном альманахе» — специальном приложении к журналу «Современник». В этом же альманахе Агин помещал и другие свои сатирические рисунки («Мужчина в цилиндре», серия рисунков «Субботние входы и выходы в Петербурге», акварель «Непонятый талант» и др.).

В 1848 году цензура запретила альманах. В 1849 году Е. Е. Бернадский, как принадлежавший к кружку М. В. Петрашевского, был арестован. Кончается период его долгого и плодотворного содружества с Агиным. Наступление жестокой политической реакции после 1848 года сказалось на всех степенях литературной и художественной деятельности в стране. Начинается цепь преследований, цензурных запретов. «Многому бы народ поучил, да цензура мешает», — писал в эти годы П. А. Федотов. В невыносимо трудных условиях оказался и Агин. Тяжелое материальное положение вынуждало его браться за любую работу. Он оформляет «Журнал мод», «Журнал для детей», дает уроки рисования, участвует в создании эскизов оформления пьедесталов памятника И. А. Крылову (скульптор П. Клодт). Но из нужды Агину так и не удается выйти. Забытый всеми, в бедности и лишениях, в 1875 году Агин умирает.

П. А. ФЕДОТОВ

Необычным путем пришел в искусство офицер лейб-гвардии Финляндского полка Павел Андреевич Федотов. Родился он в 1815 году в семье отставного поручика. В бедности и постоянной нужде протекало его детство. Живя на окраине Москвы, встречаясь с людьми различных сословий, Федотов рано узнал жизнь во всех ее проявлениях. Целыми днями просиживал мальчик на сеничке, откуда открывался вид на соседние дворы и улицы, и «все сцены, на них происходившие, оказывались перед глазами наблюдателя, как на блюдечке»⁵⁴.

Этим первым детским впечатлением суждено было сыграть большую роль в творчестве художника. «Запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, — писал впоследствии Федотов, — составляет... основной фонд моего дарования»⁵⁵.

Когда мальчику исполнилось 10 лет, отец, мечтая о военной карьере для сына, отдал его в Московский кадетский корпус, закрытое военное учебное заведение. Потянулись годы однообразного и утомительного учения. В корпусе проявились художественные наклонности мальчика. Первые опыты — карикатуры на начальство, на товарищей, портреты друзей — оказались удачными. Окончив в 1833 году кадетский корпус, Федотов получил назначение в лейб-гвардии Финляндский полк в Петербурге. Десять лет (1833—1844) прослужил Федотов в полку.

Бесконечные смотры и маневры, «парадомания» и «шагистика» царили в николаевской армии. Чтобы отвлечься от скучных и однообразных будней, Федотов много читал, изучал языки, увлекался музыкой, сочинением стихов. Но основным его призванием продолжала оставаться живопись. Федотов начал посещать вечерние классы Академии художеств, каждую свободную минуту отдавал рисованию. Под острым карандашом Федотова оживали сцены бессмысленной и изнурительной муштры, маневры и смотры, полковые учения и лагерная служба.

Чем больше времени и сил отдавал он любимому искусству, тем больше понимал, что необходимо сделать выбор между живописью и военной карьерой. А тут еще Федотов получил письмо от известного баснописца И. А. Крылова, который увидел его работы и настоятельно советовал ему бросить военную службу и отдаться своему настоящему призванию — изображению народного быта. Письмо заставило молодого художника глубоко задуматься. Он и раньше помышлял об отставке. Теперь же эта мысль не давала ему покоя. Но решиться бросить военную службу, отказаться от обеспеченного офицерского положения, обречь себя на полуголодное существование художника — для этого надо было обладать большим мужеством и, главное, уверенностью в своем таланте. И Федотов решает принести свои работы на суд художнику, слава которого гремела по всей Европе, К. П. Брюллову. Внимательно

просмотрев рисунки Федотова, Брюллов благословил художника, сказав ему на прощание: «Попытайтесь, пожалуй, чего не может твердая воля, постоянство и труд».

Еще на несколько лет остался Федотов в полку. С удвоенной энергией он принялся за работу, наверстывая упущенное. И вот в 1843 году Федотов в чине капитана ушел в отставку. Он набрал трудный путь бескорыстного служения искусству. Его не остановили на этом пути ни бедность, ни лишения, ни одиночество.

Поселившись в Петербурге на Васильевском острове в маленьких холодных комнатах вместе со своим верным слугой денщиком Коршуновым, Федотов начал упорно работать, не давая себе ни снисхождения, ни отдыха. Рисунки, рисунки, рисунки... Федотов рисовал везде: на базарах и в гостиных дворах, в департаментах и на улицах. Рисовал жадно, самозабвенно. Рисунки Федотова — это своеобразный дневник художника. Карандаш послушен ему; рисунки папоминают легкие быстрые наброски, удивительно точно передающие предметы и фигуры.

Простота и жизненная непосредственность композиционного решения отличают рисунки «Набережная Васильевского острова зимой». Сатирической остротой отмечены рисунки «Начальник и подчиненные», «Озябшие и продрогшие», «Как люди садятся» и другие (ГРМ). От разрозненных наблюдений и зарисовок, которые в большом количестве накопились в альбомах художника, Федотов перешел к созданию законченных целостных произведений. Так родился замысел создания среди нравственно-критических картин, выполненных сепией: «Первое утро обманутого молодого» (1842—1844), «Житие на чужой счет» (1844—1845), «Старость художника, женившегося без приданого в надежде на свой талант» (1846—1847), «Модный магазин» (1844—1846), «Мышеловка» (1846), «Болезнь и смерть Фидельки» (1844), «Крестины» (1848, все находятся в ГТГ).

Разнообразие тематики, острота критической мысли, широта охвата русской действительности, рисовальное мастерство дают основание считать эту серию одной из значительных работ в творческом развитии художника. Естественно, эти сени не были лишены недостатков — чрезмерной перегруженности фигурами и предметами, излишней многословности. Действие в сепиях подчас так сложно, что художник, боясь быть непонятым, сопровождает их пояснительным текстом.

В сепии «Модный магазин» Федотов обличает мелкие страстишки, ничтожные интересы светской жизни. Какой калейдоскоп лиц проходит перед зрителем и с какой сатирической насмешкой изобразил их Федотов! Праздная жизнь напоказ, пустота и ничтожество промотавшего состояние офицера переданы в сепии «Житие на чужой счет». Повествовательность, желание как можно больше рассказать зрителю составляют их отличительную черту. Иногда вторая сепия продолжала развитие сюжета первой.

Так были созданы сепии «Болезнь Фидельки» и «Последствия смерти Фидельки». Переполох в доме богатой барыни вызван болезнью, а затем смертью одной из многочисленных собачонок. Бессмысленная и ничтожная жизнь, низменные интересы, барские прихоти раскрываются художником в этих работах. В связи со смертью Фидельки созван консилиум врачей. Для увековечения ее памяти приглашены архитектор и художник. Перед зрителем раскрываются два мира. С одной стороны — богатство, сытая, праздная, паразитическая жизнь, с другой — бедность, незащищенность перед жизнью художника, вынужденного продавать свой талант, заниматься профанацией искусства.

Вся серия федотовских сепий полна этими контрастами. Во многих из них он рассказывает о трагедии человека, обреченного на нищету. «Старость художника, женившегося без приданого, в надежде на свой талант» — так образно назвал художник свою сепию, повествующую о горестной судьбе живописца, лишённого средств к существованию и творчеству. Крушение всех надежд, гибель семьи — вот содержание этой сепии.

Росло мастерство художника, более простыми и четкими становились его композиции. Постепенно он избавлялся от перегруженности первых работ, добываясь большего лаконизма и точности деталей. Сепия «Бедной девушке краса — смертная коса» представляет собой следующий шаг на пути творческих исканий художника.

Работа над сепиями чрезвычайно много дала художнику. Обогатился его жизненный и художественный опыт, накопился материал для создания картин. В этих работах впервые перед зрителем предстала горькая правда о современности, о людях, о законах, которые повелевают этими людьми. Сепии стали поворотным пунктом в истории федотовского творчества. Вслед за ними начали появляться картины, написанные маслом.

Первой картиной Федотова была «Свежий кавалер» или «Утро чиновника, получившего первый орден» (1846, ГТГ). Художник избирает простой и обыденный сюжет. Утро после пирушки новопеченного кавалера. Чиновник нацепил орден на грудь и с горделивым видом указывает на него служанке, но та в ответ на его хвастливый жест протягивает ему старые стоптанные башмаки. Федотов рисует не просто смешную или забавную в своем комизме сцену. Сатира художника бьет много дальше изображения пошлого хвастуна и его сметливой кухарки. Он создает типический образ чиновника с его заносчивостью и пустотой, чванством и пошлостью. Комический случай приобретал в трактовке Федотова большой обобщающий смысл. Умение Федотова в единичном, как бы случайном выразить общее, типическое было высоко оценено современниками. Так, Д. Писарев писал о природе творчества Федотова:

«Федотов не делал сюжетом своей картины первой уличной сцены, попавшейся ему на глаза, как ни казалась она уродлива и

забавна: нужно было, чтобы эта сцена была проникнута духом времени, чтобы в ней отражалась какая-нибудь сторона народной жизни и народного характера»⁵⁶.

В 1847 году Федотов пишет свою вторую картину — «Разборчивая невеста» (ГТГ) на сюжет басни Крылова того же названия. С беспощадной сатирической силой характеризует художник героев картины: перезрелую старую деву, ее жениха — фантовато одетого горбуна, взволнованных родителей. Это тоже сатира. В этой картине особенно ярко проявилось живописное мастерство Федотова: годы напряженного труда не пропали даром. Он научился виртуозно передавать материальность предметов — блеск красного дерева и переливы шелкового платья невесты, позолоту рам и мягкую ворсистость ковров. Предельно выразительной становится и композиция в картинах Федотова. Она служит выявлению основного смысла, концентрирует внимание на главных персонажах. Так, в картине «Завтрак аристократа» (1849, ГТГ) напряженная поза светского хлыща, показанного в центре, торопливый жест его рук, прячущих кусок хлеба от неожиданного гостя, раскрывают пустоту и ничтожество аристократа, промотавшего свое состояние.

Картины Федотова были показаны большому Брюллову. Знаменитый художник восторженно их принял. «Поздравляю Вас, — сказал он Федотову, — Вы меня обогнали». В этих словах было заключено признание заслуг Федотова.

Этапной картиной в творчестве Федотова, принесшей ему славу и известность, было «Сватовство майора» (1848, основной экземпляр в ГТГ, вариант в ГРМ).

«СВАТОВСТВО МАЙОРА»

Вы подошли к картине П. А. Федотова «Сватовство майора». Прочли ее название. Посмотрели на изображенное художником событие. И невольно улыбнулись. Но это только самое первое впечатление. Не торопитесь отойти от картины, не спешите к другим полотнам. Всмотритесь внимательно, постарайтесь проникнуть в замысел этого замечательного произведения.

В 1847 году Федотов написал поэму «Поправка обстоятельств, или Женитьба майора» о майоре, который, промотав все свое состояние, решил жениться на богатой купеческой дочке.

Хоть толкуют, что она
Ничему не учена,
Что коса, что краснорука,
Что ряба, что с нею скука, —
Ничего!.. Всяк черта б взял,
Коль такой с ним капитал⁵⁷.

Уже в этих словах звучала злая издевка художника над моральными основами общества, обличение темных сторон русской действительности. Картина Федотова была своеобразным продол-

жением его литературного произведения. Художник вводит нас в гостиную купеческого дома. Столы приготовлены для гостей: стоит закуска, бутылка шампанского. Служанка вносит кулебяку. Сваха докладывает о приезде жениха. Отец в волнении пытается застегнуть скюртук. Смущенная невеста спешит покинуть комнату, мать грубо удерживает дочь, ухватившись за ее платье. Прибывшего жениха еще в комнате нет. Он находится в передней. Его фигура темным силуэтом выделяется на светло-зеленом фоне стены. И то, что художник вывел майора за пределы комнаты, имело глубокий смысл. Это давало ему возможность показать семейство купца в его истинном виде, вскрыть те черты, которые через минуту с приходом гостя скроются под покровом радушия и благообразия.

Чем больше мы вглядываемся в картину, тем явственней замечаем, что приход майора не был неожиданным, как это могло показаться с первого взгляда. К визиту жениха в доме тщательно готовились. Об этом свидетельствует не только накрытый к ужину стол, но и дорогие наряды женщин, обилие домочадцев, занятых приготовлением к приему.

Изображая, казалось бы, частный эпизод, Федотов поднимается до создания обобщенной типической картины жизни. Если вдуматься в то, что происходит в картине «Сватовство майора», то нетрудно понять, что на наших глазах совершается страшная в своем цинизме сцена торговли человеком. Смешная и безобидная на первый взгляд сцена оказывается далеко не веселой. В юморе Федотова тот же, что и у Гоголя, «видимый миру смех, и незримые, неведомые ему слезы». «Это... трагедия, — писал В. В. Стасов, — грозно выглядывающая из-за веселой и потешной наружной ширмы»⁵⁸.

Об этом же писал и другой современник Федотова, его друг А. Жемчужников. «Прочтя со вниманием стихи и вглядевшись в картину, иной зритель с головой и сердцем не ограничится одним смехом; и за смехом увидит слезы автора»... «Вникните в каждую фигуру, изображенную Федотовым, и вы поймете, какое глухое и тяжелое было время. Глядя на его работы, читая со вниманием «Майора» и его басни, полные юмора, вы поймете глубокую горечь, наполнявшую душу автора, негодование и сдерживаемые рыдания»⁵⁹.

Страшное выступало в картине Федотова не прямолинейно и открыто и открывалось не каждому. Только проницательный и внимательный зритель мог почувствовать в картине истинное и глубокое содержание. Активную роль в создании художественного образа играет у Федотова цвет. Цветом и светом художник выделяет главных героев, расставляет смысловые акценты.

Мастерство Федотова в передаче материальности предметов совершенно. Посмотрите, как передана прозрачность легкого кисейного наряда невесты, тяжесть атласного шелкового платья купчихи со сверкающими на нем световыми бликами и золотистыми реф-

лексами от блестящего пола, блеск позолоченных рам на стенах и хрупкость хрустальных рюмок на столе. Звучание, глубокие краски картины составляют единую светло-коричневую цветовую гамму. Удивительно живо, естественно и просто построена композиция картины. Фигуры в картине тесно связаны друг с другом. Переходя от одной к другой, мы словно читаем повествование о жизни, обычаях и нравах купеческой семьи. Очень выразителен язык жестов, который дополняет характеристики героев. Властный жест матери говорит о ее грубости, жест рук невесты отличается жеманством, заносчив майор, молодцевато покручивающий ус, подобострастен купец, застегивающий скюртук. Персонажи ведут оживленный диалог; говорят не только люди — каждый предмет рассказывает зрителю что-то свое, важное, заставляет задуматься. Эта особенность делает картину глубокой и многоплановой, полотно можно долго и увлеченно рассматривать, каждый раз находя в нем что-то новое.

Работая над картиной, Федотов прежде всего изучал жизнь. Нет ни одной фигуры в его произведениях, ни одного предмета, которые не были найдены в самой действительности. «Моего труда в мастерской, — писал Федотов, — только десятая доля: главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью. Я тружусь, глядя в оба глаза». Сохранившиеся многочисленные наброски, натурные зарисовки, живописные этюды Федотова подтверждают правоту этих слов. Он искал прообразы героя в жизни, искал долго и настойчиво. Каждый персонаж в картине стоил художнику многих месяцев, а иногда и нескольких лет работы.

«...Могут быть такие счастливцы, которым воображение сейчас же дает нужный тип, — говорил Федотов. — Я не принадлежу к их числу, а может быть, и слишком добросовестен, чтобы игру фантазии выдавать за возможное. Когда мне понадобился тип купца для моего «Майора», я часто ходил по Гостиному и Апраксиному двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки... Наконец, однажды, у Аничкина моста, я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное рандеву, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху... Я проводил мою находку до дому, потом нашел случай с ним познакомиться... изучил его характер... и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал я одно лицо, а чего мне стоили другие!»⁶⁰

Под разными предлогами Федотов входил во многие купеческие дома. То обстановка не годилась, то комната оказывалась очень светлой. Однажды, проходя мимо трактира у Гостиного двора, он заметил в окнах люстру, которая «так и лезла сама в его картину». Зашел и ахнул от изумления: комната с желто-бурыми стенами, разукрашенный потолок, пожелтевшие двери — все было именно так, как подсказывало его воображение. Однако не следует думать,

что Федотов документально точно воссоздавал в своих картинах действительный мир. Для художника главным была не мелочная тщательность наблюдения, а поиски выразительного. В его картине нет «живых» портретов купца или майора, невесты или матери. Его образы — это результат вдумчивого отбора, синтеза характерных черт, присущих тому или иному социальному типу.

В Русском музее находится авторское повторение картины, которая хранится в Третьяковской галерее. В картине Русского музея Федотов отказался от многих деталей и подробностей, перегружавших первый вариант. Исчезли люстра и росписи потолка, которые отвлекали внимание от главных персонажей, менее детально проработаны портреты и гравюры, висящие на стене. Произошли и более существенные изменения, затрагивающие идейный смысл картины. Если в первом варианте невеста отличалась излишней манерностью, жеманством, то теперь ее образ стал более привлекательным. В ней появилась мягкая женственность, изящество; майор же, напротив, стал более смешным, его поза — претенциозной. Благодаря такому изменению в решении образов изменилось и понимание конфликта. Если в картине Третьяковской галереи майор и невеста вызвали у зрителя равно проницательное отношение, то здесь образ невесты возбуждает сочувствие зрителя, ее судьба волнует его. Сцена из карикатурной превратилась в исполненную драматического сарказма.

В 1849 году на выставке в императорской Академии художеств были показаны три работы Федотова: «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста» и «Сватовство майора». Возле них всегда было многолюдно. Зрители проходили мимо больших полотен на темы античного эпоса и задерживались у небольших скромных холстов Федотова, с любопытством рассматривая сцены из современной жизни. Народ звонко смеялся, глядя на изображенных Федотовым персонажей. Это были не академические натурщики в античных одеждах, а живые люди в их обычной повседневной жизни. Нравы купеческой, чиновничьей среды ожили на полотнах художника.

Федотов поднял искусство жанра на уровень большого, социального, значительного искусства. В рамках бытовой картины он впервые начал решать важнейшие проблемы времени. В лице Федотова русская живопись вышла, наконец, на тот путь, который был уже отмечен многочисленными достижениями передовой русской литературы. Всем своим творчеством Федотов утверждал новую поэзию жизни.

Успех картин был необычайный. Изображенные сцены были настолько жизненно правдивы, что были понятны каждому, а глубина мысли, свежесть чувства, искренность и смелость, с которыми художник поднимал самые животрепещущие вопросы современности, увеличивали интерес к ним.

«Причина почти всеобщего восторга, производимого картинами г. Федотова, главнейшим образом заключается в том, что содержа-

ние для них он выбрал из русского быта и из сферы, нам более или менее знакомой», — писал тогда в журнале «Современник» критик А. Майков.

Часто на выставку приходил художник, он с трудом пробивался сквозь огромную толпу и, подходя к своим полотнам, начинал читать сочиненные им стихи-рацею, в которых раскрывался сюжет картин.

Честные господа,
Пожалуйте сюда!
Милости просим,
Денег не спросим:
Даром смотри,
Только очки хорошенько протри...
Вот купецкий дом,
Всего вдоволь в нем,
Только толку нет ни в чем:
Одно пахнет деревней,
Другое харчевней.
Тут зато одни толк,
Что все взято не в долг,
Как у вас иногда,
Честные господа!..
А вот извольте посмотреть:
Как хозяин купец,
Невестин отец,
Не сладит с сюртуком...
А вот извольте посмотреть:
Как ваша невеста
Не найдет сдуру места...
Как в другой горнице
Грохот ястреб горлице,
Как майор толстый, бравый,
Карман дырявый,
Крутит свой ус:
«А, дескать, до денежек доберусь!»

«Федотов, — справедливо писал В. В. Стасов, — в первый раз затронул глубоко и сильно то самое страшное «темное царство», которое через несколько лет спустя со всей силой таланта вывел на сцену Островский»⁶².

Картина Федотова «Сватовство майора» и по сей день не утратила своего обаяния. Она дорога нам как яркое свидетельство таланта и мастерства замечательного художника XIX века, как первое проявление критического реализма в русской живописи. После этой картины Федотова признала публика. О нем много писала критика. В 1848 году Академия художеств присвоила Федотову звание академика. Когда в 1850 году Федотов приезжает в Москву, чтобы повидаться с родными и помочь им в устройстве семейных дел, радости художника нет предела: устроенная им выставка картин и здесь пользуется огромным успехом.

«Мои картинки производят фурор, — писал он в письме Дружинину. — Новым знакомствам и самым радостным, теплым беседам нет конца»⁶³.

В Петербург художник возвратился бодрый, отдохнувший, с большими планами и надеждами. Но очень скоро его постигло страшное разочарование. Одна за другой на Федотова обрушились беды и неприятности. Первый удар нанес журнал «Москвитянин», опубликовав статью критика П. Леонтьева «Эстетическое кое-что по поводу картин и эскизов господина Федотова», в которой были подвергнуты критике произведения художника. «Сатире нет места в христианском обществе», — писал он. Появление такой статьи в России было закономерным. Федотов прекрасно понимал причины тех перемен, которые произошли в эти годы по отношению к нему. В письме к Ю. Д. Тарновской он писал: «Мой оплеванный судьбой фурор, который я произвел выставкой своих произведений, оказался не громом, а жужжанием комара, потому что в это время самым сильным действительно был гром на Западе [когда в Европе] трещали троны»⁶⁴.

Революционные события на Западе усилили внутренний кризис в России. Начиналось время мрачного николаевского произвола, жестокого цензурного террора. Всякое проявление критической мысли преследовалось, запрещалось цензурным уставом. «Многому бы народ поучил, — писал художник в это время, — да цензура мешает». Закрыт был журнал «Современник», в котором участвовал Федотов. Цензура запретила издание «Иллюстрированного альманаха». Не увидели свет и рисунки Федотова из «Нравственно-критической серии». Запрещены были литографии с картин Федотова. Нужда, всю жизнь преследовавшая художника, стапавилась все невыносимей. Родители его вынуждены были за долги продать дом. Во имя искусства Федотов отказался от многого — от военной службы, от богатства, от любви. Он отказал себе в праве на личное счастье. «Меня не станет на две жизни, на две задачи, на две любви», — говорил он. Он твердо, без колебаний шел по избранному им пути. Несмотря на все трудности, он продолжал неутомимо работать. Замыслы будущих картин возникали один за другим, но не всем им суждено было осуществиться.

Наступал последний, самый тяжелый период в жизни художника. Федотов с горечью сознавал, что выступать с открытым разоблачением существующих порядков невозможно. В его творчестве начинают звучать новые ноты. Художник мучительно ищет положительные образы; они нужны ему, чтобы почерпнуть новые душевные силы, чтобы укрепить свою веру в человека, в доброту и чистоту его устремлений. Так появляются изумительные по обаянию и внутреннему благородству женские портреты. Лучший из них — портрет Н. П. Жданович (1850, ГРМ), отличающийся простотой и изяществом, тонким лирическим настроением. Девушка сидит за клавесином, повернув к зрителю умпое серьезное лицо с пронизательным задумчивым взглядом. Она вся во власти музыки. Федотов прекрасно передал эту обещанную свежесть, чистоту и ясность, которые так свойственны юности.

В этой работе Федотов проявил себя как блестящий мастер композиции — срезая нижней рамой картины ножки стула, подол платья девушки и нижнюю часть клавесина, художник тем самым приближает к зрителю девушку, придавая портрету интимный, задушевный характер. Выразительны плавные, певучие линии контура, обрисовывающие стройную фигуру девушки и находящие себе повторение в линиях спинки стула. Этот ритмический повтор линий сообщает особую музыкальность произведению. Красочная гамма проста, но выбрана так, что помогает оттенить некоторую строгость девического образа, полного поэзии и внутренней красоты.

Голубое платье с белым передником в сочетании со светло-коричневым клавесином и темно-коричневым стулом создают мягкую благородную гармонию тонов, подчеркивающую поэтичность образа. Кроме портретных работ, Федотов создает в последние годы картины, проникнутые глубоко драматическим содержанием.

Картина «Вдовушка» (1851, первый вариант в Ивановском областном краеведческом музее, остальные в ГТГ и ГРМ) — первое драматическое произведение художника.

...В полутемной спальне, освещенной слабым светом петербургского утра, стоит, прислонившись к комоду, молодая женщина в трауре. Печально опущена ее голова, и во всей ее слабой поникшей фигуре чувствуется безмолвное отчаяние и глубокая безнадежность одинокой женщины, потерявшей мужа и ожидающей ребенка. Внимательно глядяваясь в картину, мы замечаем, что почти все вещи вдовы опечатаны за долги мужа. Опись еще не закончена. На стуле — треуголка полицейского чиновника и картуз полицейского служителя. Полиция еще ходит в комнатах, высматривая вещи. Картина Федотова возвращала зрителя к мыслям о губительной власти денег и расчетов, против чего с такой силой негодования восставал еще в ранних произведениях. Лирическая на первый взгляд картина оказывалась социально острой не менее, чем предыдущие полотна. И здесь Федотов выступал с обличением мира насилия и несправедливости, в котором возможна гибель маленького одинокого человека.

В отличие от предшествующих картин Федотов показывал здесь не самих носителей социального зла, а их жертву. Поэтому художник стремился создать пленительный поэтический образ вдовушки. Он долго, настойчиво искал натуру для образа и однажды в Павловске увидел девушку с грустным, бледным личиком и, по его словам, с «любящими глазами».

Поиски натуры сочетаются у Федотова с рисунками античных статуй, в которых он ищет грации и изящества. Образ вдовушки привлекателен в своей скорби, это большая удача художника. Стараюсь ярче раскрыть замысел, создать настроение печали, безысходности, Федотов погружает комнату в легкий зеленоватый полумрак. Цветом и светом выделяется только самое главное — печаль-

по склоненное личико, очень выразительная в своей слабости и хрупкости маленькая рука...

В этой картине еще собранней и глубже стал колорит, построенный на сочетании черного, зеленого и красного. Федотов богато и тонко разрабатывает градации каждого цвета. Двойное освещение — естественное, холодное, проникающее в окно справа, и теплое от горящей свечи у кровати вносит в картину тревожное, печальное настроение. Интерес к освещению, так ярко проявившийся уже в этом полотне, с особой силой раскроется в последующих работах художника.

Картина покорила простотой и продуманностью композиционного решения, тщательной переработкой деталей, виртуозной передачей материальности предметов. Мастерство, с которым художник выявляет фактуру красного дерева, серебра подсвечника, бархата платья, восхищало современников. Такого совершенства художник достиг упорной и настойчивой работой.

Друг Федотова Дружинин вспоминает, что однажды, посетив художника, он застал его сидящим в мастерской перед пустым холстом. «Не стану ничего делать до тех пор, — сказал он Дружинину, — пока не выучусь писать красное дерево». И когда кто-то, глядя на картины Федотова, произнес: «Как хорошо и как просто!», художник, услышав это, ответил: «...Да, будет просто, коль напишешь раз со сто!..»

Последние годы жизни Федотова были особенно тяжелые. Академия художеств не принимала на выставку его картин. Нужда становилась все сильнее... В мастерской было так холодно, что даже замерзала краска. Федотов работал, обматывая голову шарфом, накинув на плечи старую армейскую шинель. А тут еще новая беда — опять стали болеть глаза... Художник прикладывал к ним ледяные примочки. «Ты простудишь так голову», — говорили ему друзья. — «Да я так делаю уже целые годы». Федотов не жаловался, не просил помощи. Только иногда в стихах выражал свое настроение... В басне «Пчела и цветок» он писал:

Я жажду солнца, но оно
В мое не жалуется окно!
Талант, молись, чтоб счастья солнце
В твое оконце взглянуло иногда!
Иначе, как цветку, в теки — тебе беда!..»

В дневнике появлялись такие записи: «Я боюсь всего на свете, даже воробья, и он, пролетев мимо носа, может опарануть его, а я не хочу ходить с расцарапанным носом... Я боюсь всего, остерегаюсь всего, никому не доверяю...»

Подлинным трагизмом веет от последних работ Федотова. В Государственной Третьяковской галерее хранится один из величайших шедевров русского искусства, картина «Анкор, еще анкор!» (1850—1851).

«АНКОР, ЕЩЕ АНКОР!»

...Тесная, темная деревенская изба. За окном — снежная зимняя ночь. Слабый мерцающий свет свечи освещает стол, офицера, лежащего ничком на широкой скамье, и маленькую фигурку пуделя, прыгающего через налку... Собака измучена, но офицер, путая русские и французские слова, кричит: «Анкор, еще анкор...» И собака носится по комнате. Безысходной тоской и отчаянием веет от этой картины. Незначительный, казалось бы, эпизод забавы офицера с собакой воспринимается как трагедия придавленного, духовно опустошенного человека. Художник развернул перед зрителем удручающую картину николаевской казармы, способной лишить жизнь человека всякого смысла. Художник попытался привлечь внимание к самому страшному преступлению николаевского режима — уничтожению в человеке человеческого.

Характерно, что Федотов показывает своего героя в новседневности его существования, понимая, что именно в этой однообразной будничности раскрывалась вся бессмысленность его жизни. Сюжет картины прост предельно. Ничего лишнего. Поэтому художник прибегает к усилению эмоциональной выразительности каждого элемента композиции. Никакий потолок, пересеченный тяжелой балкой, сдавливает пространство, усиливает ощущение духоты, тесноты и неподвижности этого маленького мирка. Крохотное по размерам оконце в глубине комнаты еще больше подчеркивает тесноту и убогость комнаты. Зимний ночной пейзаж, где едва различим занесенный снегом домишко с красным глазком окна, создает ощущение одиночества и оторванности от мира, повествует о тоскливой провинциальной глуши. В комнате находятся двое людей — лежащий на тахте офицер и денщик, уныло курящий трубку. Но если офицера мы видим ясно, то фигура денщика, сливаясь с окружающими предметами, словно растворяется в комнате. Денщик и офицер никак не связаны между собой. И в этом композиционном решении есть свой смысл. Офицер и денщик как бы заключены вместе в этой тесной комнате, и тем не менее они разобщены друг с другом — от этого еще сильнее ощущается духовное одиночество, опустошенность героя картины. Такой сложной системы сопоставления действующих лиц русская живопись до Федотова не знала.

Характером замысла продиктована и новая живописная манера, в которой выполнил художник это произведение. Картина написана широко, темпераментно. Федотов отошел от прежней выписанности деталей и пришел к эскизной, свободной живописи. Если раньше он уделял основное внимание выразительности контура, точности линий, тщательности передачи деталей, то теперь основное в картине — светотень. Светом выделяется главное, расставляются смысловые акценты. Резкие контрасты света и тени сообщают произведению исключительную напряженность, внутрен-

ную динамичность. Тревожная цветовая гамма — сочетание горячих красновато-коричневых тонов интерьера и холодного синего квадрата неба в окне — также усиливает эмоциональное звучание картины.

Картина «Анкор, еще анкор!» стала вершиной федотовского творчества позднего периода. Она открывала новые перспективы и перед самим художником, который, к сожалению, не успел в полной мере реализовать эти возможности.

«ИГРОКИ»

Последней картиной Федотова были «Игроки» (1852, Киевский музей русского искусства). Сюжет ее несложен. Раннее петербургское утро. Мутный зеленоватый рассвет вползает в окно. Свечи догорели, заспанный слуга вносит новые, только что зажженные. У стола игроки. Они играли всю ночь и теперь встают, потягиваются, зевают... Проигравший хозяин продолжает сидеть за столом. Лицо его бледно, в зубах зажата папироса.

Обычная, казалось бы, сценка из быта петербургских чиновников. Однако содержание картины глубже и трагичнее ее сюжета. Ее образы содержат метафору, рождают сложную цепь ассоциаций; в этой картине за внешним фактом встает вторая жизнь, но жизнь более истинная, чем та, которая предстает перед взором поверхностного зрителя.

Чем больше мы всматриваемся в картину «Игроки», тем сильнее овладевает нами тревожное щемящее чувство. При всей внешней карикатурности и нелепости поз игроков зрителю не хочется смеяться. Юмор Федотова становится грубо трагическим. И эта картина рассказывает о страшном душевном опустошении, которое нес николаевский режим. Обыденная сцена превращается под кистью Федотова в страшное зрелище духовной смерти людей.

Художник отказался от детального рассказа, для него главное — создать образ, событие, передать состояние. Отсюда и иной принцип композиционного построения — зритель с первого взгляда охватывает все происходящее.

Трешетный свет свечей вносит волнение в картину. Длинные, темные тени заполняют весь передний план — они играют на стенах, приобретая самостоятельную роль.

Художник очень долго работал над этим произведением, создав к нему огромное количество эскизов и этюдов. В них он добывается наибольшей остроты характеристики каждого из действующих лиц, работает над композицией листа в целом, над сопоставлением света и тени.

«Анкор» и «Игроки» явились самым сильным приговором Федотова окружающей его действительности. Но эта же действительность приговорила и художника. Он оказался не в состоянии жить

в условиях николаевской России, в мире несправедливости и насилия. Постоянная нужда, лишения, забота о семье, преследования царской цензуры пагубно отразились на его здоровье. Начались головные боли, к ним присоединилось сильнейшее нервное расстройство. После пяти месяцев мучений, 14 ноября 1852 года Павел Андреевич Федотов умер в частной психиатрической больнице. Ни в одной из петербургских газет не было напечатано ни строчки о смерти художника. За гробом Федотова шло всего несколько человек. Он умер еще молодым, едва достигнув 37 лет, в самом расцвете творческих сил.

Федотов «умер, — писал В. В. Стасов, — произведя на свет едва лишь маленькую крупичку из того богатства, каким одарена была его натура. Но эта крупичка была чистое золото и принесла потом великие плоды»⁶⁶.

Значение творчества П. А. Федотова чрезвычайно велико. Он один из первых в русской живописи сделал бытовой жанр большим искусством, насыщенным глубоким жизненным содержанием. В рамках бытового жанра Федотов решал важнейшие, актуальные вопросы своего времени.

Произведения Федотова силой художественной выразительности и новаторством творческого метода открывают новую страницу в истории изобразительного искусства. Федотов явился родоначальником искусства критического реализма, подлинный расцвет которого начинается во второй половине XIX века.

- ¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. VII. М., Изд-во АН СССР, 1958, стр. 28.
- ² «Письма русских государей и других особ царского семейства». М., 1861, стр. 44.
- ³ ЦГАДА. Кабинет Петра I, отд. II, д. 59, л. 1212—1219 об.
- ⁴ «Сборник Императорского Русского исторического общества», т. 108. Юрьев, 1900, стр. 244.
- ⁵ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений, т. 9. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 169.
- ⁶ «Мастера искусства об искусстве», т. 3. М., «Искусство», 1967, стр. 346.
- ⁷ «Oeuvres d'Etienne Falconet, statuaire...» Lausanne, 1781.
- ⁸ «Мастера искусства об искусстве», т. 3. М., «Искусство», 1967, стр. 362.
- ⁹ «Мастера искусства об искусстве», т. 11. М., Извогва, 1936, стр. 37.
- ¹⁰ Цит. по кн.: «История русского искусства», т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1961, стр. 381.
- ¹¹ «Диалоги об искусстве», т. I, стр. 78.
- ¹² «Собеседник любителей российского слова», ч. VI, 1783, стр. 18—19.
- ¹³ В. И. Мухоморова. Литературно-критическое наследие, т. I. М., «Искусство», стр. 52.
- ¹⁴ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 72, 1774, л. 9.
- ¹⁵ Н. И. Новиков. Избранные сочинения. М., Гослитиздат, 1951, стр. 292.
- ¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 72, 1774, л. 12.
- ¹⁷ «Смесь», 1769, № 28, стр. 221—222.
- ¹⁸ Н. И. Новиков. Избранные сочинения, стр. 380.
- ¹⁹ «Сборник Императорского Русского исторического общества», т. XVIII. СПб., 1876, стр. 23.
- ²⁰ А. Писарев. Предметы для художников, 1807, стр. 289.
- ²¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 315.
- ²² К. Н. Батюшков. Сочинения. М., Гослитиздат, 1955, стр. 330.
- ²³ «И. Н. Крамской. Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи». СПб., 1888, стр. 648.
- ²⁴ Н. Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., Гослитиздат, 1953, стр. 17.
- ²⁵ М. Горький. Собрание сочинений, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 184.
- ²⁶ «Архив Брюлловых». СПб., 1900, стр. 38.
- ²⁷ Там же, стр. 62.
- ²⁸ Там же, стр. 85.
- ²⁹ Там же, стр. 103.
- ³⁰ «Письма Плиния Младшего». М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 181.

- ³¹ Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6. М., Гослитиздат, 1959, стр. 81.
- ³² «Архив Брюлловых».
- ³³ В. В. Стасов. Полное собрание сочинений, т. 11, отд. 4. СПб., 1894, стр. 41.
- ³⁴ См.: Э. Ацаркина. Орест Кипренский. «Новый мир», 1935, № 7, стр. 256.
- ³⁵ А. В. Никитенко. Дневник, т. 1. М., Гослитиздат, 1955, стр. 56.
- ³⁶ «А. А. Иванов Его жизнь и переписка». СПб., 1880, стр. 99.
- ³⁷ Цит. по кн.: К. Г. Паустовский. Книга о художниках. М., «Искусство», 1966, стр. 7.
- ³⁸ С. Щедрин. Письма из Италии. М.—Л., Academia, 1932, стр. 90.
- ³⁹ Там же, стр. 95.
- ⁴⁰ Цит. по кн.: Н. Коваленская. История русского искусства первой половины XIX века. М., «Искусство», 1951, стр. 106.
- ⁴¹ С. Щедрин. Письма из Италии, стр. 233.
- ⁴² Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1950, стр. 51.
- ⁴³ ЦГИАЛ, ф. 733, оп. 16, д. 83, л. 3.
- ⁴⁴ Ф. Толстой.
- ⁴⁵ Ф. Толстой.
- ⁴⁶ Цит. по кн.: М. В. Алпатов. А. А. Иванов. Жизнь и творчество, т. 1. М., «Искусство», 1956, стр. 205.
- ⁴⁷ «А. А. Иванов. Его жизнь и переписка», стр. XXIII и 237.
- ⁴⁸ Там же, стр. XXXIV.
- ⁴⁹ Там же, стр. 289.
- ⁵⁰ А. И. Герцен. Сочинения, т. 7. М., Гослитиздат, 1958, стр. 168.
- ⁵¹ «Мастера искусства об искусстве», т. 6. М., «Искусство», 1969, стр. 187.
- ⁵² «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников». М.—Л., Academia, 1931, стр. 82—83.
- ⁵³ А. И. Герцен. Сочинения, т. 3. М., Гослитиздат, 1956, стр. 477.
- ⁵⁴ Я. Д. Лещинский. Павел Андреевич Федотов. Л.—М., «Искусство», 1946, стр. 100.
- ⁵⁵ Там же, стр. 102.
- ⁵⁶ «Рассвет», 1859, т. 4, № 10, стр. 21.
- ⁵⁷ Я. Д. Лещинский. Павел Андреевич Федотов, стр. 39.
- ⁵⁸ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2. М., «Искусство», 1952, стр. 396.
- ⁵⁹ Л. М. Жемчужников. Мои воспоминания из прошлого, вып. 1. От кадетского корпуса до Академии художеств. М., 1926, стр. 130 и 145.
- ⁶⁰ Я. Д. Лещинский. Павел Андреевич Федотов, стр. 201.
- ⁶¹ Там же, стр. 183—184.
- ⁶² В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2, стр. 396.
- ⁶³ Я. Д. Лещинский. Павел Андреевич Федотов, стр. 199.
- ⁶⁴ Там же, стр. 132.
- ⁶⁵ Там же, стр. 172—173.
- ⁶⁶ В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2, стр. 397.

Эра Васильевна Кузнецова

Беседы о русском искусстве
XVIII — начала XIX века

Пособие для учителей

Редакторы *А. В. Щербаков* и *И. Н. Тюкавин*

Художник *Л. М. Чернышев*

Художественный редактор *М. К. Шевцов*

Технический редактор *И. В. Кеасницкая*

Корректор *М. И. Миримская*

Издательство «Просвещение» Комитета по печати
при Совете Министров РСФСР.

Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Сдано в набор 12/V 1971 г. Подписано к печати
28/I 1972 г. 60×90^{1/16}. Бумага тип. № 2. Печ. л.
11,5+вкл. 5 л. Уч.-изд. л. 11,37+вкл. 4,66. Тираж
40 тыс. экз. (План 1972 № 127—71). А 07119.

Заказ 424.

Ярославский полиграфкомбинат Главполиграфпро-
ма Комитета по печати при Совете Министров СССР,
Ярославль, ул. Свободы, 97.

Цена без переплета 68 коп, переплет 20 коп.



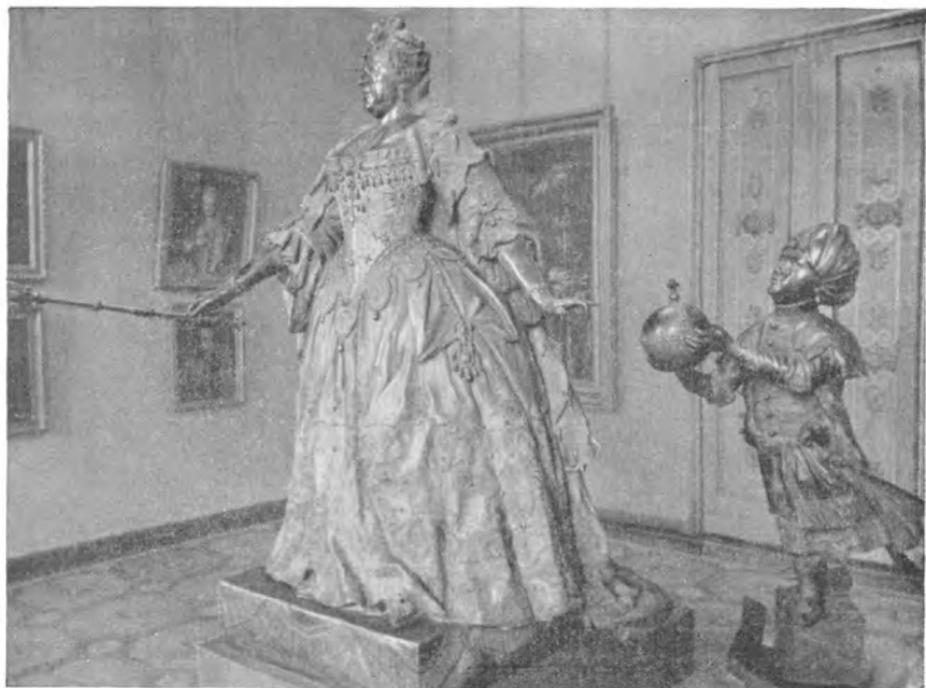
И. НИКИТИН. *Напольный гетман*



К. РАСТРЕЛЛИ. Портрет Петра I



К. РАСТРЕЛЛИ. Памятник Петру I



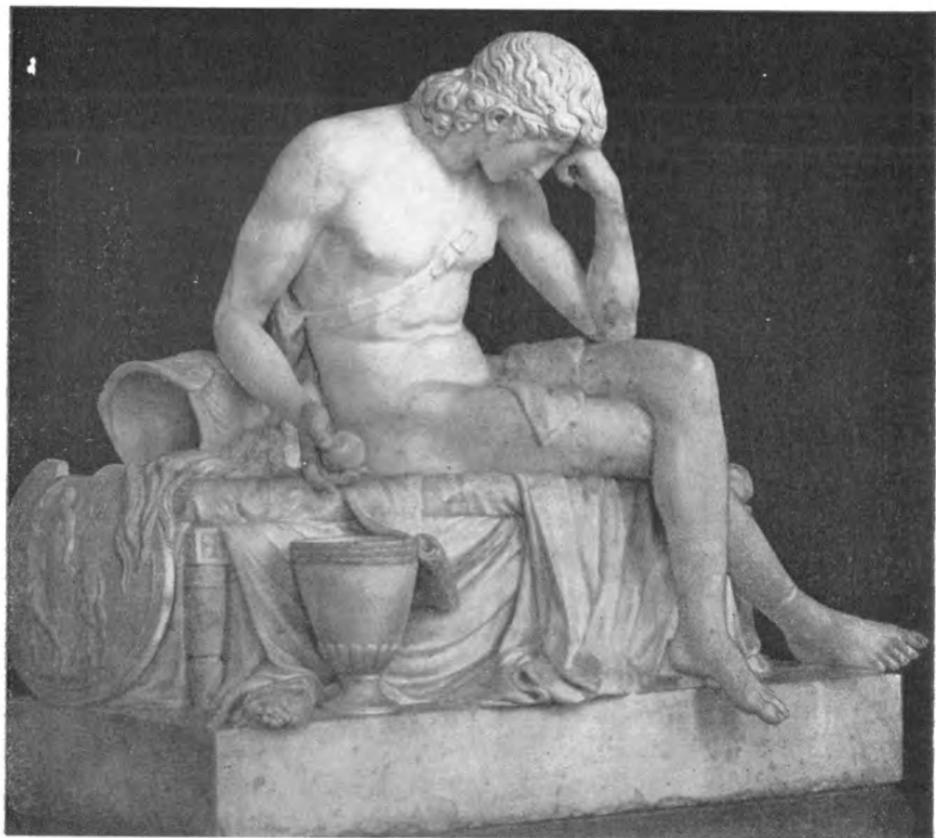
К. РАСТРЕЛЛИ. *Анна Иоанновна с арапчиком*



Э. ФАЛЬКОНЕ. Памятник Петру I в Петербурге



Э. ФАЛЬКОНЕ. Памятник Петру I



М. КОЗЛОВСКИЙ. *Бдение Александра Македонского*



М. КОЗЛОВСКИЙ. *Поликрат*



М. КОЗЛОВСКИЙ.
Памятник А. Суворову



М. КОЗЛОВСКИЙ, *Самсон*



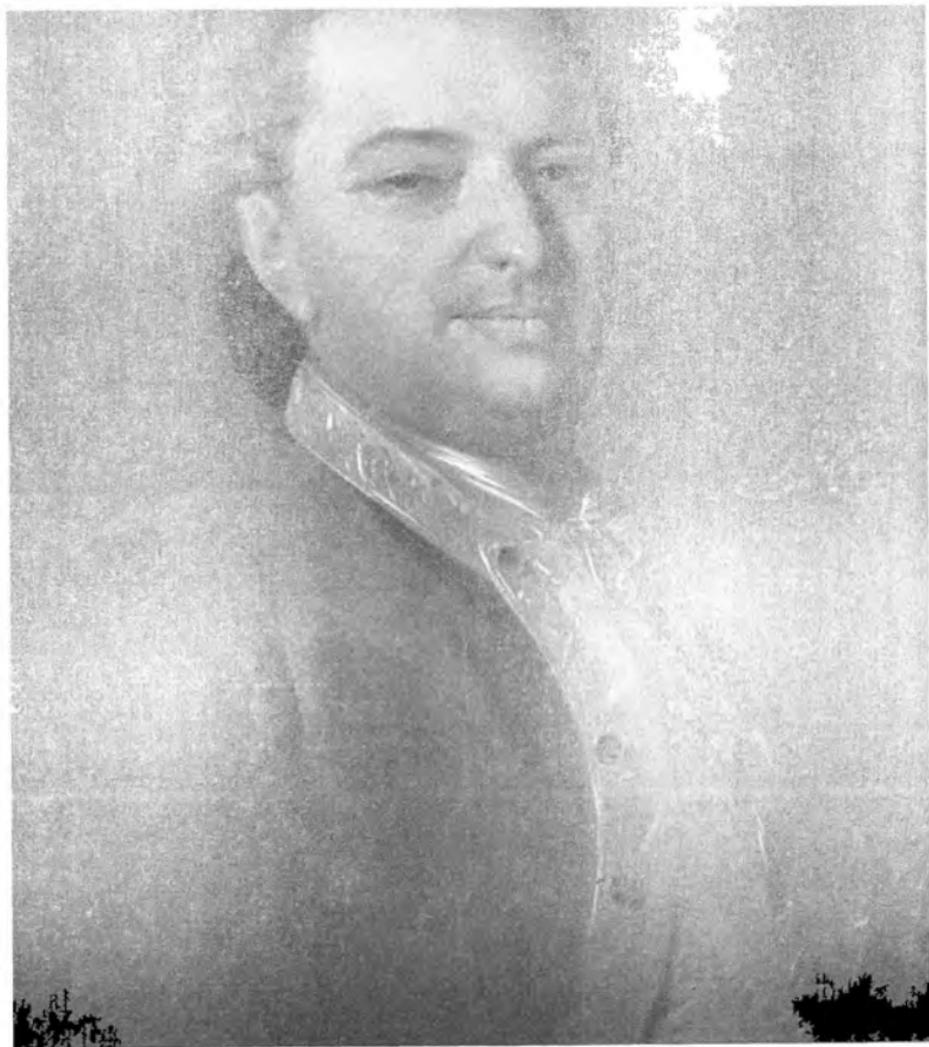
А. АНТРОПОВ. *Портрет Ф. Краснощекова*



А. АНТРОПОВ. *Портрет М. А. Румянцевой*



А. АНТРОПОВ. Портрет А. Измайловой



Ф. РОКОВОВ. *Портрет В. Майкова*



Ф. РОКОТОВ. *Портрет В. Новосильцевой*



Ф. РОКOTOB. *Портрет В. Н. Суровцевой*



Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет архитектора Кокорина*



Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет П. Демидова*



Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет Е. Хованской и Е. Хруцовой*



Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет Е. И. Нелидовой*



Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет Дени Дидро*



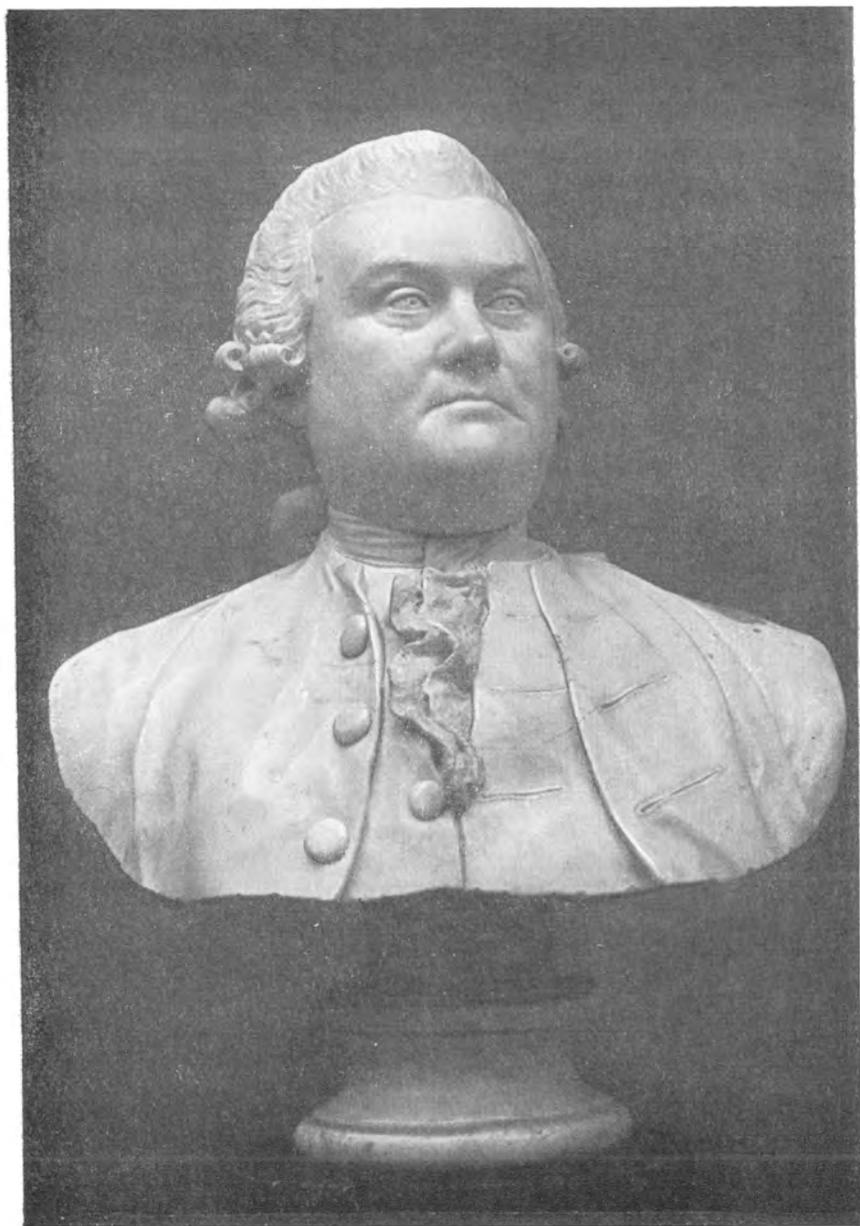
Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет Урсулы Мнишек*



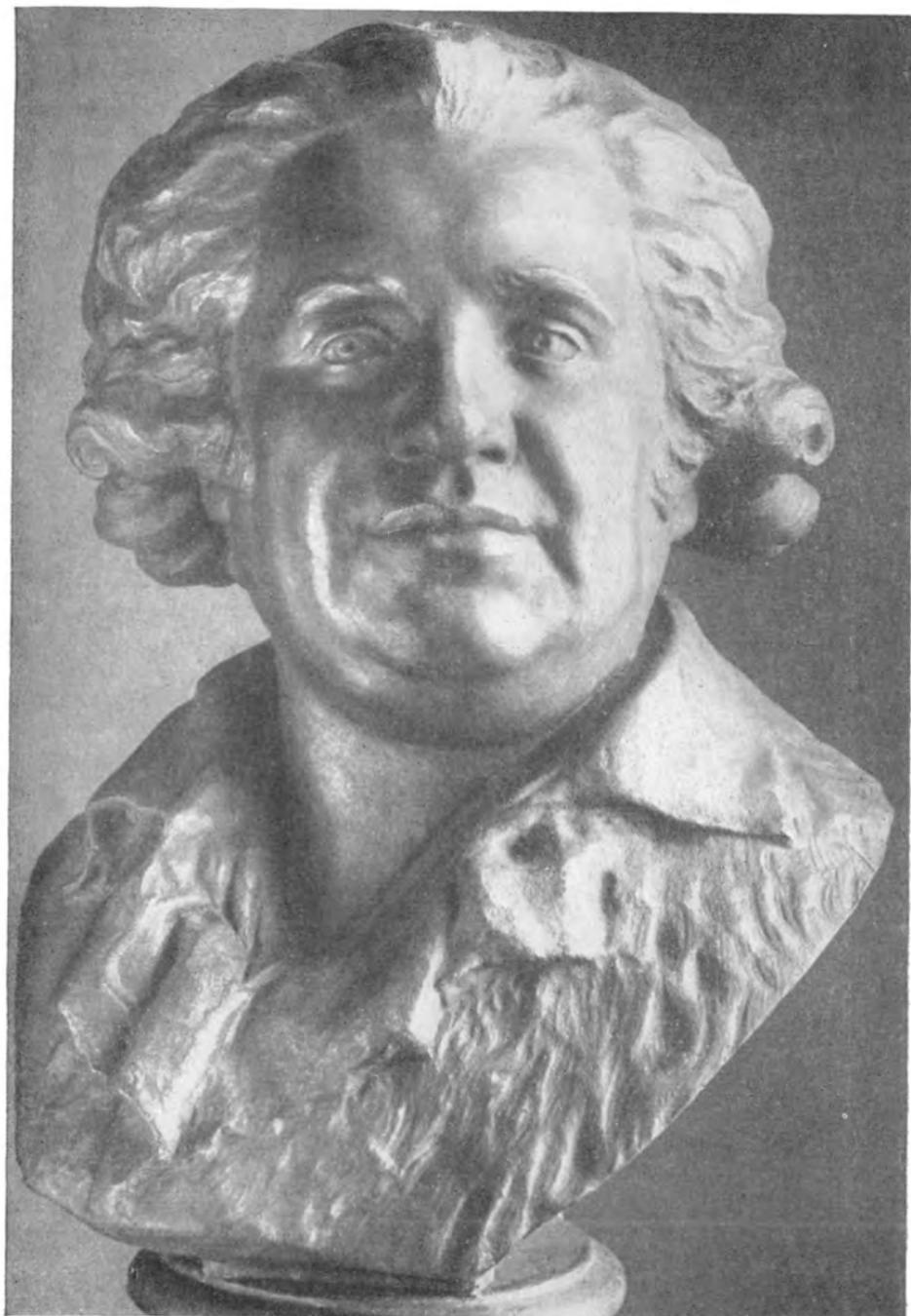
Д. ЛЕВИЦКИЙ. *Портрет певицы Анны Давиа*



Ф. ШУБИН. Портрет А. Голицына



Ф. ШУБИН. *Портрет А. А. Безбородько*



Ф. ШУБИН. *Портрет И. Барышникова*



Ф. ШУБИН. *Портрет Павла I*



Ф. ШУБИН. Портрет М. В. Ломоносова



В. БОРОВИКОВСКИЙ. *Портрет О. Филипповой*



В. БОРОВИКОВСКИЙ. *Портрет В. И. Арсеньевой*



В. БОРОВИКОВСКИЙ. *Портрет М. Лопухиной*



В. БОРОВИКОВСКИЙ. *Портрет А. Куракина*



А. ЛОСЕНКО. *Портрет Ф. Г. Волкова*



А. ЛОСЕНКО. *Владимир и Рогнеда*



А. ИОСАДКО. *Прощание Гектора с Андромахой*



Ф. ГОРДЕЕВ. *Прометей*



Г. УГРЮМОВ. *Испытание силы Яна Усмаря*



М. ШИБАНОВ. *Крестьянский обед*



И. ФИРСОВ. *Юный живописец*

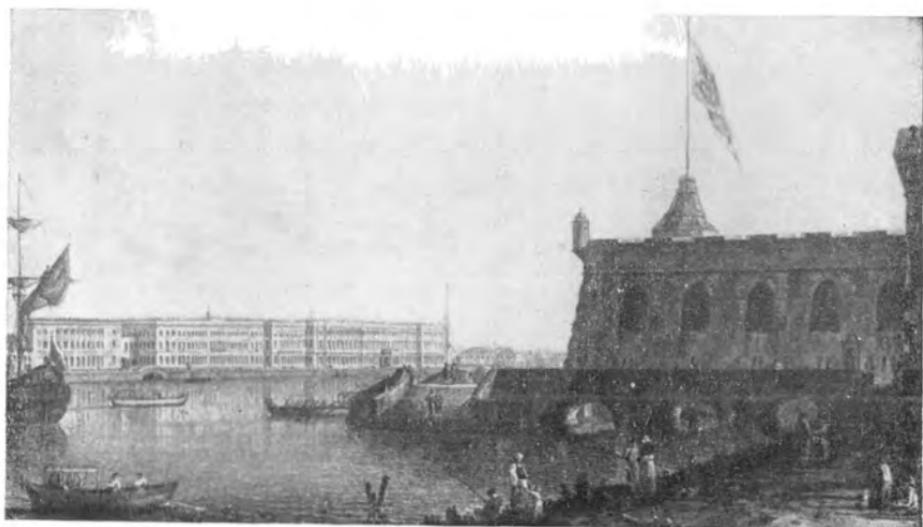




И. ЕРМЕНЕВ. *Нищие*



СЕМ. ЩЕДРИН. Вид на Каменноостровский дворец



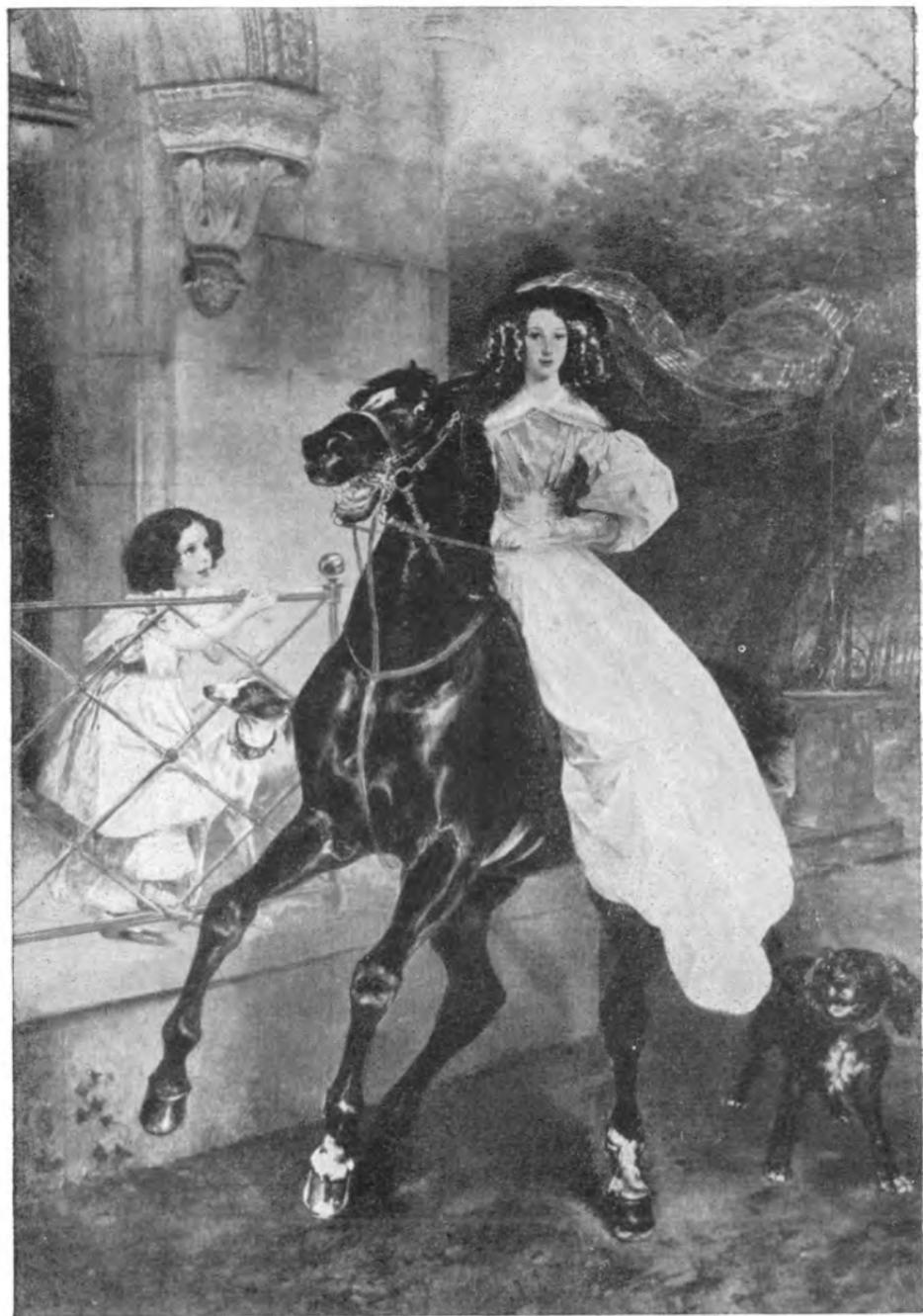
Ф. АЛЕКСЕЕВ. Вид на Петропавловской крепости и Дворцовой набережной



Ф. АЛЕКСЕЕВ. *Вид Казанского собора*



К. БРЮЛЛОВ. *Последний день Помпеи*



К. БРЮЛЛОВ. *Всадница*



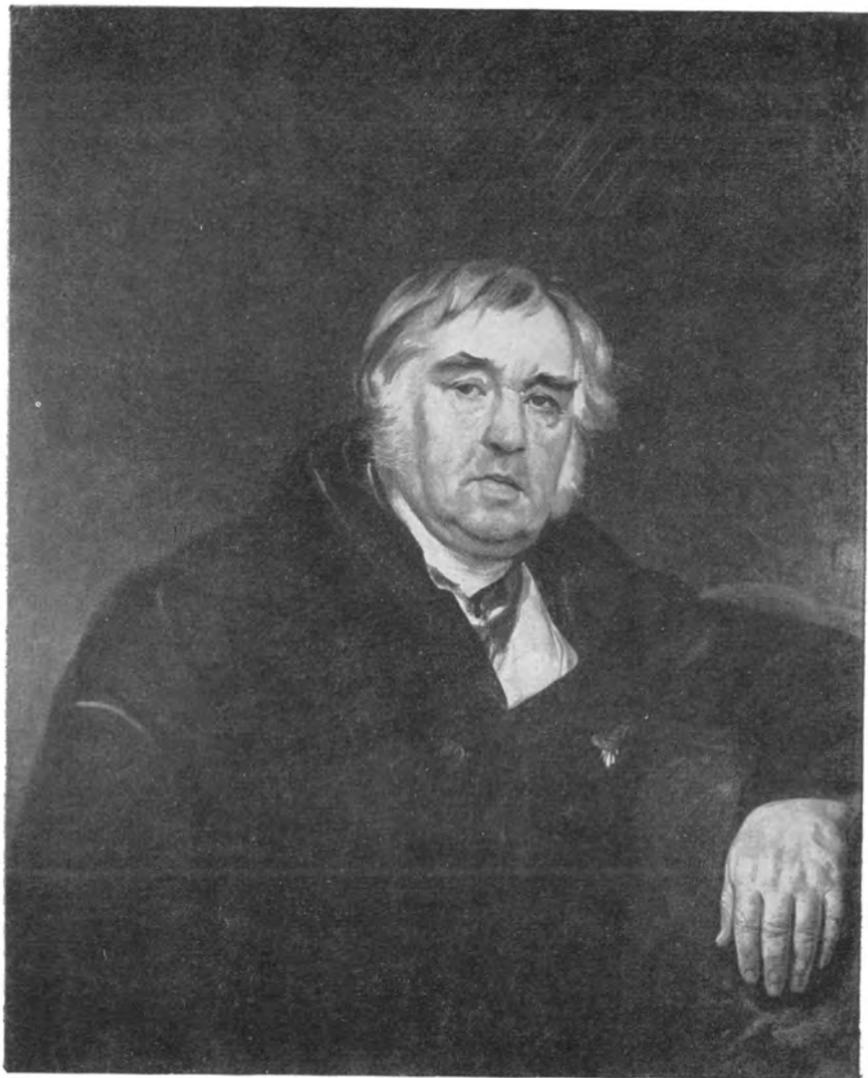
К. БРЮЛЛОВ. *Итальянский полдень*



К. БРЮЛЛОВ. *Портрет археолога Ланчи*



К. БРЮЛЛОВ. Автопортрет



К. БРЮЛЛОВ. *Портрет И. А. Крылова*



О. КИПРЕНСКИЙ, *Портрет мальчика Челицева*



О. КИПРЕНСКИЙ. Автопортрет



О. КИПРЕНСКИЙ. *Портрет Е. П. Ростопчиной*



О. КИПРЕНСКИЙ. *Портрет А. С. Пушкина*



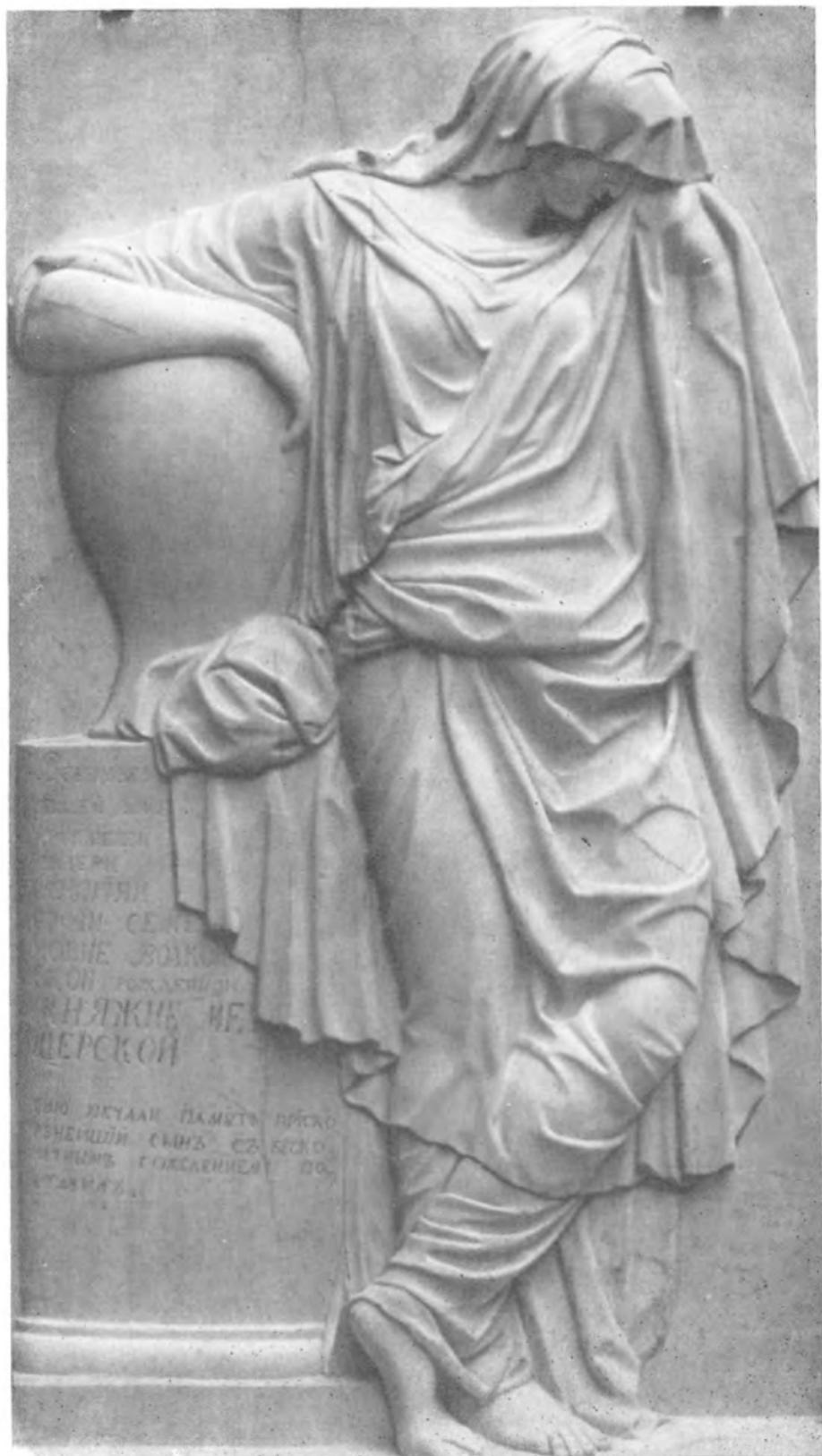
О. КИПРЕНСКИЙ. Портрет Е. Давыдова



С. ЩЕДРИН. *Новый Рим*



С. ЩЕДРИН. *Вид Сорренто*



И. МАРТОС. Надгробие С. Волконской



И. МАРТОС. *Надгробие*



Ф. ТОЛСТОЙ. *Силуэт*



И. МАРТОС. Памятник Минину и Пожарскому



С. ПИМЕНОВ. *Геркулес и Андрей*

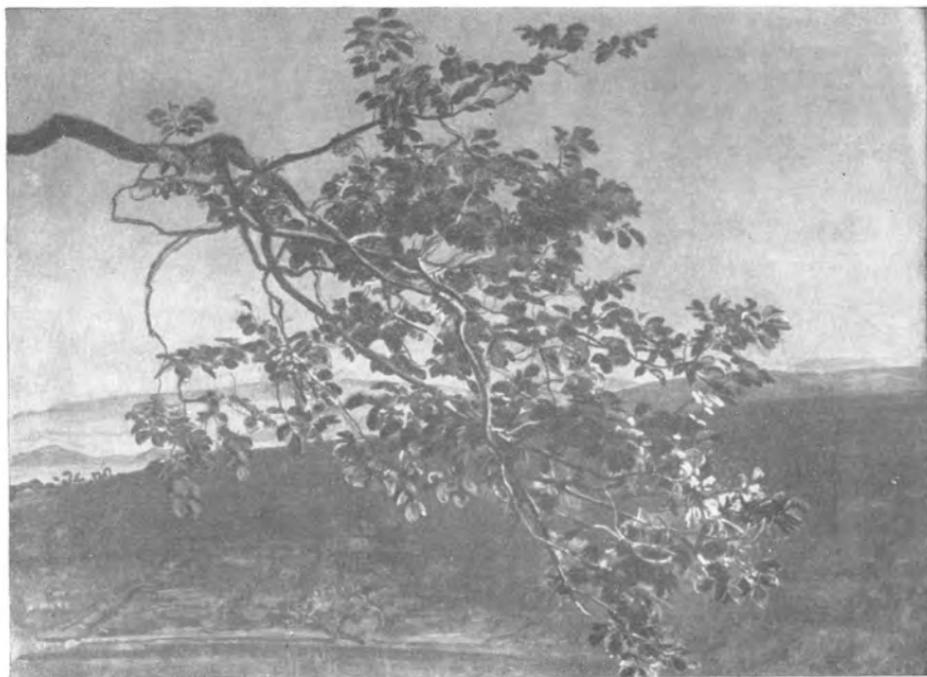
Ф. ТОЛСТОЙ. *Народное ополчение*
1812 года



Ф. ТОЛСТОЙ. *Бой при Арсиэ-сюр-Об*



Ф. ТОЛСТОЙ. Автопортрет с женой и дочерью



А. ИВАНОВ. *Ветка*



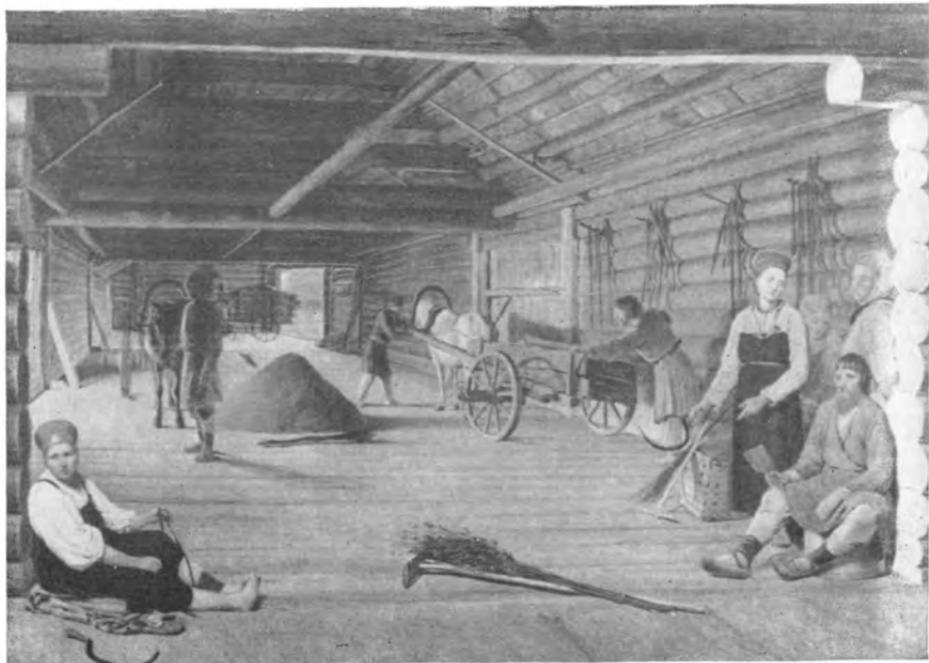
А. ИВАНОВ. *Аполлон, Гиацинт и Кипарис*



А. ИВАНОВ. *Явление Мессии народу*



А. ИВАНОВ. *Благовещение. Эскиз*



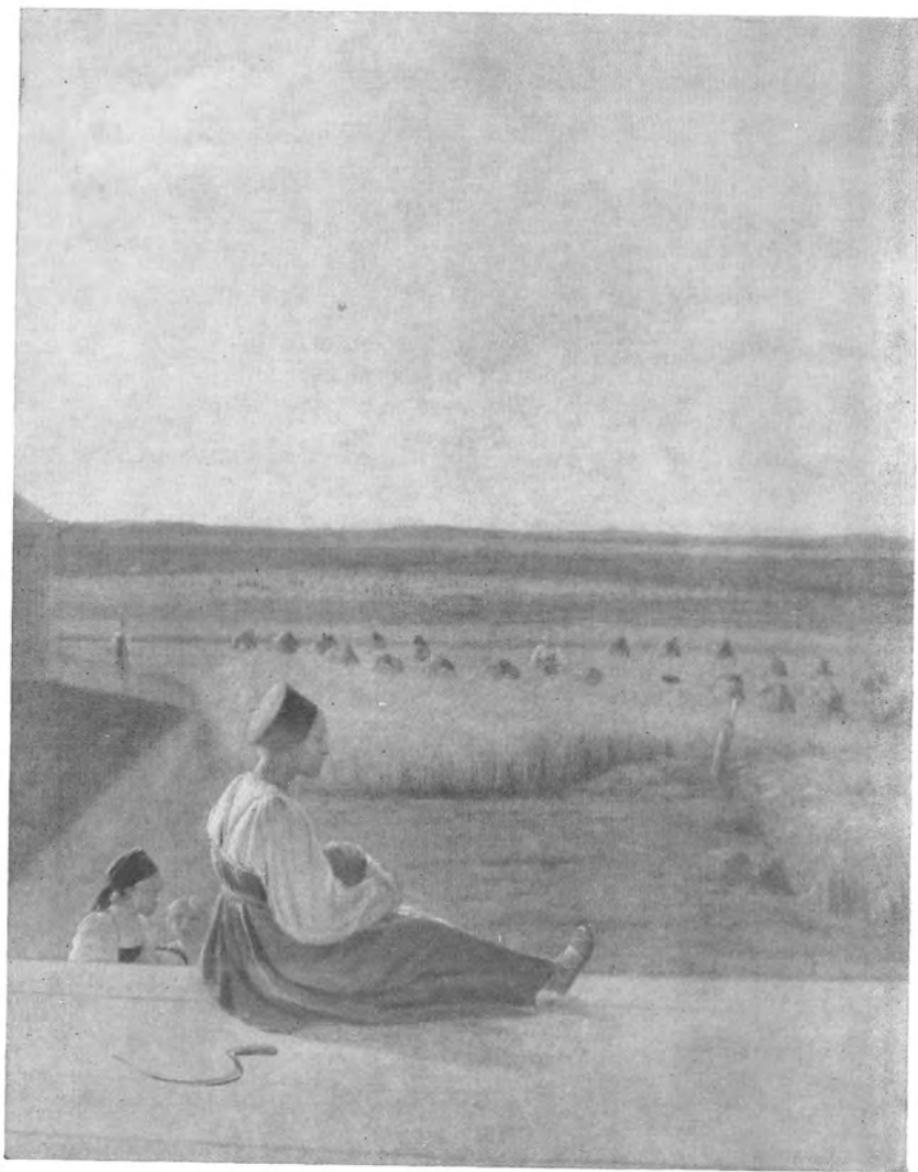
А. ВЕНЕЦИАНОВ. *Гулно*



А. ВЕНЕЦИАНОВ. *Спящий пастушок*



А. ВЕНЕЦИАНОВ. *Захарка*



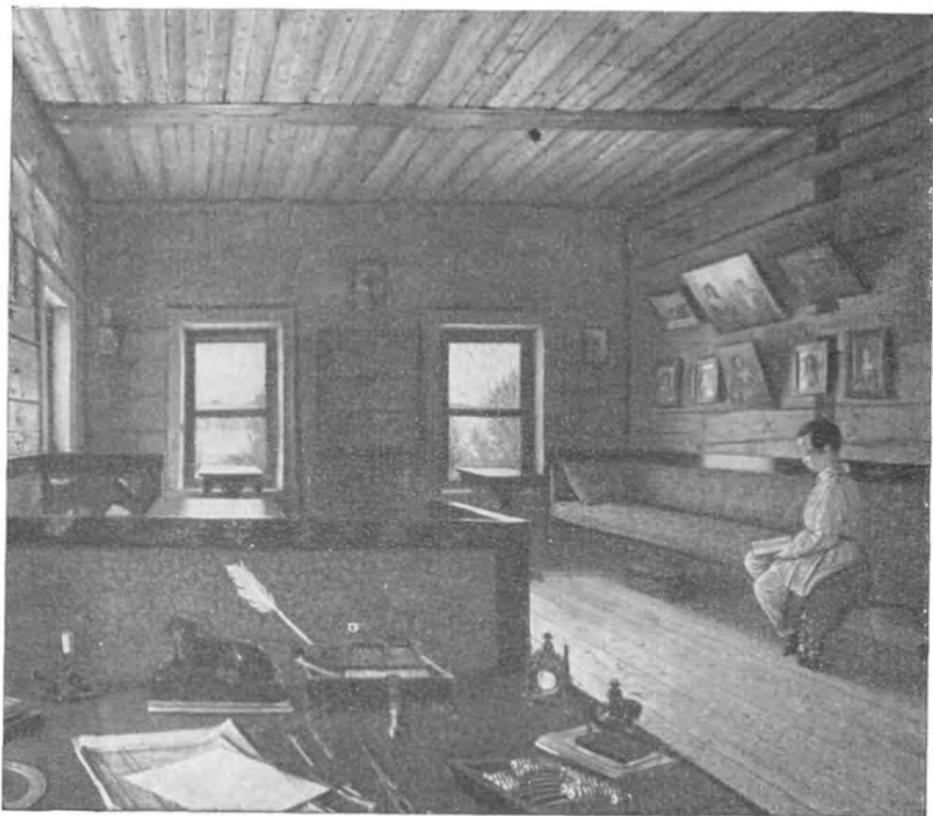
А. ВЕНЕЦИАНОВ. *Лето. Жатва*



А. ВЕНЕЦИАНОВ. Автопортрет



А. ТЫРАНОВ. *Мастерская братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых*



Г. СОРОКА. Кабинет в Островках



В. ТРОПИНИН. *Портрет сына*



В. ТРОПИНИН. *Кружевница*



В. ТРОПИНИН. *Портрет матери*



А. АГИН. Чичиков у Плюшкина. Рис. к поэме Гоголя «Мертвые души»



А. АГИН. Ноздрев. Илл. к поэме Гоголя «Мертвые души»

Мертвые души гл. 2.

стр. 211.

Улыбка



Александр Пушкин

«Кавалер Уланович! Ах! Выходит, кавалер Уланович!
Кавалер Уланович! Кавалер Уланович! Кавалер Уланович!»

А. АГИИ. Чичиков на балу у губернатора. Рис. к поэме Гоголя «Мертвые души»



П. ФЕДOTOB. *Смерть Фидельки*



П. ФЕДOTOB. *Последствия смерти Фидельки*

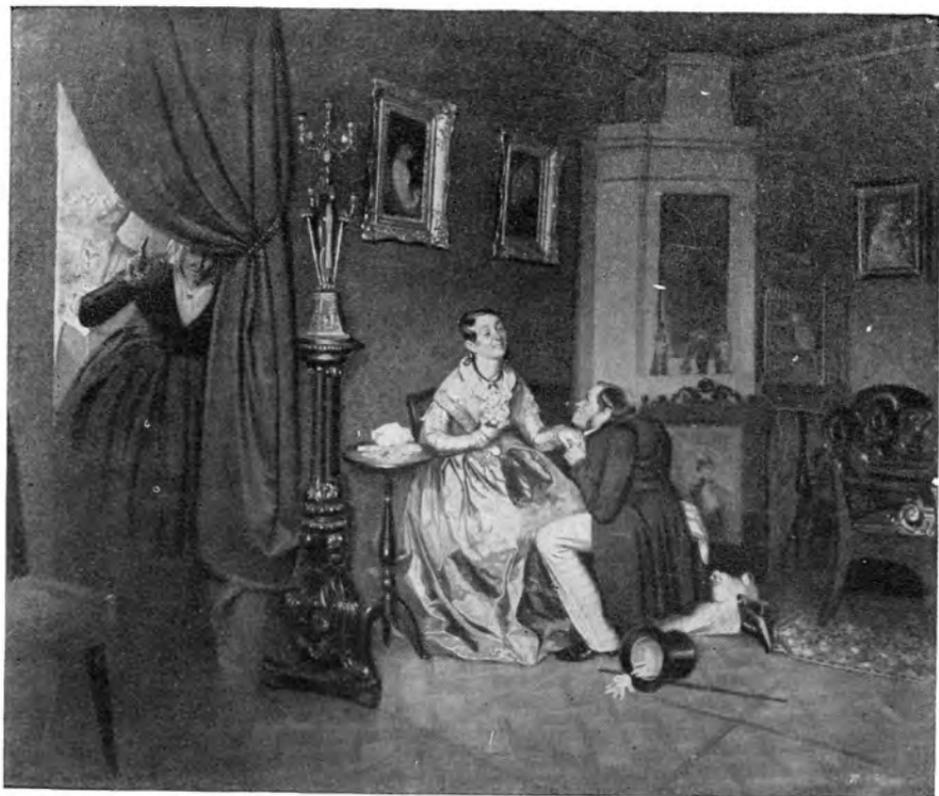


И. ФЕДOTOV, *Сважий кавалер*





П. ФЕДОВ. *Завтрак аристократа*



П. ФЕДОТОВ. *Разборчивая невеста*



П. ФЕДОТОВ. *Свадьба майора*



П. ФЕДОТОВ. *Портрет Н. Жданович*



П. ФЕДЮТОВ. *Вдова* (вариант)



П. ФЕДОТОВ. *Анкор, еще анкор!*



П. ФЕДОТОВ. *Игроки*

AL 1011

WW