



Г. Г. Пospelов



Поэт считал свой «арапский профиль» едва не уродливым. Но сколько красоты и свободы в этом и зорком, и чутком лице, набросанном стремительными штрихами взволнованного, словно летящего пера!

ЖИВОПИСЬ И РИСУНОК



Итальянский пейзаж – мечта «эпохи бурь и тревог». Легко представить, как за окном какого-нибудь русского дома сгущались зимние сумерки, а на стене рисовалась терраса над морем с простолюдниками, пережидаящими полуденный зной



Картинка из жизни А. Г. Венецианова, ставшего в 1820-е гг. помещиком: не разрушать нажитых веками нравственных отношений между крестьянами и их владельцами, но придавать им семейную теплоту

Живопись и рисунок в первой трети столетия вышли на высочайший художественный уровень. Появились прославленные портреты Кипренского, среди которых «А. А. Челищев», «Е. П. Ростопчина», «А. С. Пушкин», шедевры в сфере бытового жанра и пейзажа – «На жатве. Лето» Венецианова, «Малая гавань в Сорренто» Щедрина.

Рисунок впервые определялся как независимый вид искусства. Достаточно вспомнить карандашные портреты Кипренского, составившие одно из олицетворений «золотого века» русской культуры.

С начала XIX в. полотна приобретали большую самостоятельность. Мода на живописные ансамбли, и прежде всего на парные портреты, сходила на нет. Рамы картин не растворялись в декоративном убранстве залов, скорее ограничивали их поле на определенном участке стены. По картине Зеленцова «В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях» видно, насколько рассчитанными могли быть размеры этих полей, насколько согласованными были пропорции картин и простенков.

Если в предыдущую пору оформление дома предназначалось для сонма гостей, то теперь интерьер ориентирован на отдельную личность – скорее на владельца комнаты, чем на его визитеров; развешанные по стенам излюбленные полотна могли отражать не только общераспространенные вкусы или моду, но и персональный выбор хозяина, составляя поэтический мир его самого и его семьи. Вперед выходило индивидуальное восприятие картин и рисунков. Зритель теперь теснее приближен к картине. Если в XVIII в. его внимание было направлено на то, чтобы оценить ее положение в декоративном целом, то теперь оно сосредоточено на смысле ее подробностей. Росло значение изображенных предметов – не только человеческих лиц, но и деталей пейзажей.

Отсюда и новый интерес к различиям жанров. В XVIII в., пожалуй, только портреты уже обособились в самостоятельную жанровую традицию. В городских домах и поместьях возникали портретные галереи, ядром которых были портреты предков владельцев усадьбы. В первой трети XIX в. как о совершенно особенном ряде можно говорить уже и о поясных или погрудных портретах. Только теперь такие изображения заслужили название «камерных» – в качестве картин, свободных от декоративной функции, более сдержанных по цветовому решению, рассчитанных на стену приватного помещения. Камерные варианты станут важнейшим типом портрета, включившим центральные вещи Кипренского, Тропинина, Брюллова и произнесшим основные слова романтизма о человеческой личности.

Особую роль получают портреты небольшого размера. Этот вид зародился в работах маслом Боровиковского 1790-х годов, развивался в пастелях Венецианова 1800–1810-х и достигал расцвета в рисунках и акварелях 1810–1840-х. Последние – в своей массе – выполняли ту роль, какую позднее получат фотографические портреты, их посылали в подарок родным, отцы семейств во время долгих отлучек возили их с собой в дорожных портфелях.

Портретные наброски в альбомах были и у мастеров XVIII в., однако, не становясь предметом зрительского внимания, лишь редко достигали художественного совершенства. Теперь наиболее удавшиеся рисовальщик извлекал из альбома, помечал монограммой и датой, помещал в особую папку и охотно показывал знакомым, причем просвещенная публика ценила как раз свободу их исполнения.

С 1820-х гг. набирает силу так называемый *итальянский пейзаж*. Полотна работавшего в Италии Сильвестра Щедрина переживались тогдашними русскими как воплощение далекой гармонии, воспринимаемой глазами людей, привыкших к более суровым местам. Легко представить, как за окном какого-нибудь русского дома сгустились зимние сумерки, в то время как на стене рисовался южный пейзаж с залитой солнцем светлой лагуной.

Уже и в начале столетия (как и в XVIII в.) существовали изображения простолюдинов и крестьян (Орловский), однако с 1820-х гг. и они выстраивались в особую линию живописи, полагая начало так называемым *tableaux de genre*. Если в XVIII в. картины и рисунки на бытовые сюжеты были в России скорее исключением, как «Юный живописец» И. Фирсова или «Нищие» И. А. Ерменева, то в 1820–1830 гг. уже и они успели разделиться на несколько типов, из которых наиболее важны изображения сцен или фигур в пейзаже, принадлежащие кисти Венецианова («Спящий пастушок», «На пашне. Весна»). Возникали и небольшие картины, называвшиеся «в комнатах» и культивировавшиеся в основном живописцами венециановской школы.

В первой трети столетия ощутимо менялась сама природа художественных жанров (и в живописи и рисунке). Известно, что в развитии каждого из жанров можно различить, с одной стороны, специфичные для него подходы к натуре, его поэтику, одному

На с. 442–443:

О. А. Кипренский. Портрет
А. А. Челищева. 1808–1809.
Холст, масло. ГТГ
А. С. Пушкин. Автопортрет.
Конец 1820-х гг. Бумага,
перо, чернила. ОР ИРЛИ РАН
С. Ф. Щедрин. Терраса на
берегу моря. 1828. Холст,
масло. ГТГ
А. Г. Венецианов. Утро поме-
щицы. 1823. Холст, масло.
ГРМ

ему присущий канон (без которого жанр не мог бы оставаться собой), а с другой – череду все новых жизненных наблюдений (без которых всякий канон омертвляет). Соотношение этих сторон не всегда было одинаковым. Во второй половине XVIII в. слои канонически-идеальных и реальных изображений зачастую сосуществовали друг с другом (вспомним о наиболее жизнеподобных или, наоборот, самых идеализированных портретах Левицкого).

В интересующий нас период эти грани находились в пленительном равновесии. Сильвестр Щедрин, казалось, не только вбирал живые подробности итальянских видов, окружавших его в Неаполе или Риме, но и варьировал счастливо найденные им разновидности пейзажных идиллий («лагуны», «гrotты», «террасы»), у Тропинина и Венецианова вслед за первыми «Кружевницей» или «Девушкой с васильками» немедленно возникли каноны таких сюжетов. Да и у Кипренского работа над рисованными портретами была, как кажется, не столько охватом все новых лиц современников (как будет позднее у Репина), сколько любовной шлифовкой приемов портретного рисунка (хотя в пределах этого вида возникали и разные варианты).

Стремление к устойчивости жанра определялось все тем же усилившимся переживанием *течения времени*, о чем шла речь во вступлении к тому. Повторим, что искусство начала века стремилось, с одной стороны, увлечься этим потоком (что больше всего ощущалось в созданиях романтизма), а с другой – противопоставить ему необходимую «меру» (на чем основывались требования ампира). Но такого же равновесия искали и в пределах каждого жанра: текущая жизнь неудержимо входила в произведения и живописцев и рисовальщиков, однако жанровые каноны давали этому необходимый предел, внося ощущение гармонии между новизной и традицией.

* * *

Особенности портрета начала столетия раньше, чем у живописцев младшего поколения, сказались у мастеров, пришедших из предыдущей эпохи. В поздних работах Н. И. Аргунова (1771 – после 1829 г.), В. Л. Боровиковского (1757–1825), С. С. Щукина (1762–1828) акцент переносился с живописно-чувственной стороны изображений на характерный облик изображенных, а в самом этом облике – со сложившейся физиономической «мины», выразившей их сословную роль (как чаще всего было в XVIII в.), на черты их не менее устойчивого *морального склада*.

У Аргунова [1] эти свойства проявились уже в 1800-е гг. За портретом П. С. Сапожникова (1802, Музей-усадьба «Останкино») последовала вереница вещей, где внимание концентрировалось на одном лице портретируемых. Главное в портретах Б. В. и В. В. Варгиных (оба 1814, ГРМ), Е. С. Жукова (1815, Минск), Е. И. Бантыш-Каменской (1815, Ярославль), неизвестной (1810–1820-е гг., Новгород) – утверждение той «нравственной почвы», на которой (по ощущению художника) росли поколения людей традиционного русского типа. Аргунов изображает своих героев с симпатией. Осанка юноши Б. В. Варгина – особенность не его личности, но породившего его сословного слоя. Персонажи этих портретов просто и прямо обращаются к зрителю (как Бантыш-Каменская), нередко с уместной (как тот же Варгин, Жуков или неизвестная), однако в этой общительности ощутимый предел: они повернуты к нам «вполоборота», в них нота известного недоверия к распространяющимся в жизни новым обычаям.

Но были и более сложные характеристики. Интересны посмертные портреты П. И. Шереметевой (оба около 1803 г., Музей-усадьба «Кусково») [2]. Для обоих был использован ее пастельный портрет, принадлежавший неизвестному портретисту («Останкино»). В портрете Шереметевой в рост, беременной, в полосатом халате, перед Аргуновым стояла задача парадного изображения, однако ему удалось сохранить не только сходство, но и человеческую характеристику пастельного оригинала – лицо страдающей женщины, ушедшей в себя, одновременно и нервной и чуткой.

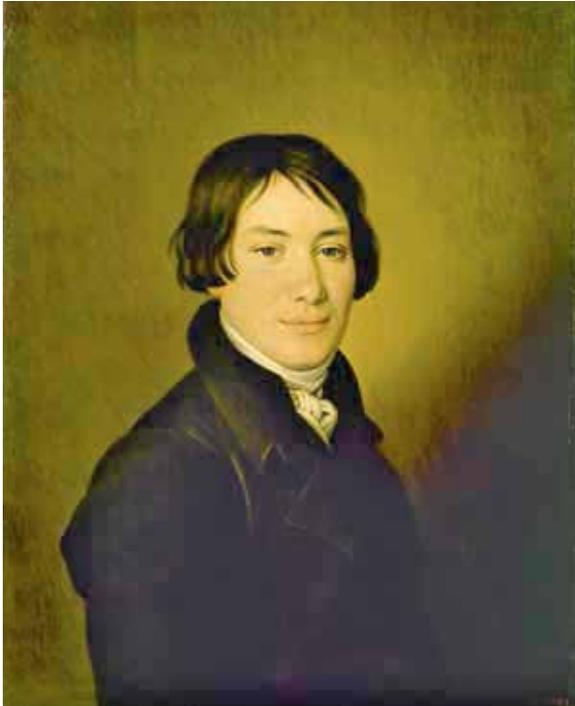
В полотнах Боровиковского и Щукина героини поднимались на своеобразные нравственные пьедесталы [3]. В женских портретах Боровиковского [4] на смену сентиментальных «дриад» 1790-х гг. пришли многоопытные матроны во всеоружии семейственных добродетелей. Две дочери в «Портрете А. И. Безбородко с дочерьми» (1803, ГРМ) – не знающие себе цену прелестницы предыдущего века, но льнущие к матери юные существа, нуждающиеся в твердой опеке. Фигура матери уподоблена замковому камню, несущему своды семейного, а тем самым и гражданского долга. В качестве надежной опоры среди грозного потока времен почиталась прочность семейственных связей. Известно, что мастер обращался к семейному портрету уже и в 1790-е гг., однако в то время его образцы составляли лишь боковую линию творчества. Теперь они выходили на передние планы – не только «А. И. Безбородко с дочерьми», но и «А. Е. Лабзина с воспитанницей С. А. Мудровой» (1803,

[1] См.: Ракина 2004; Аргуновы 2005.

[2] Ракина 2004. С. 87.

[3] Традиция возводить персонажей на духовные пьедесталы продержится в русском портрете на протяжении всего XIX – начала XX в., пройдя через работы Кипренского и Брюллова, Крамского и Ге, Врубеля и Серова, а рядом будет идти линия портретов без пьедесталов, включившая Тропинина и Перова, во многом Репина и др.

[4] Алексеева 1975.



536



537

536 Н. И. Аргунов. Портрет
Б. В. Варгина. 1814. ГРМ
537 С. С. Щукин. Автопортрет.
1790-е гг. ГРМ

ГТГ), «Г. Г. Кушелев с детьми» (Новгород), «Л. И. Кушелева с детьми» (частное собрание за рубежом, оба – середина 1800-х гг.) и др. Утверждались важнейшие для классицизма XIX в. понятия о единении поколений как залого устойчивости человеческого рода.

В этих новых портретах ни оттенка мечтательности, скорее вызов мечтам с позиций благоприобретенного опыта. На месте бывшей меланхолии – энергия назидательных интонаций, печать сложившегося ума, расположения к мысли, читающаяся на лицах М. И. Долгорукой (1811, ГТГ) или Неизвестной в тюрбане, предполагаемой А.-Л.-Ж. де Сталь (1812, там же).

У Щукина можно было бы сравнить необычайно живой «Автопортрет» 1790-х гг. с «Портретом А. Д. Захарова», написанным после 1804 г. (оба в ГРМ). Щукин в «Автопортрете» – мастер павловского *fin de siècle*, обострявшего иные из альтернативных граней мироощущения XVIII столетия. По наблюдениям Г. В. Вдовина, Щукин 1790-х гг. опирался скорее на Ф. С. Рокотова, «стремившегося... не столь фиксировать, как угадывать» [5]. Характеристика «Автопортрета» и в самом деле на грани угадываний, да и лицо персонажа не то выступает из неопределенно-колеблемой мглы, не то уходит в нее [6]. Портрет же А. Д. Захарова основан как раз на фиксации. На месте былых вопрошаний – прямая резкость характера. В «Автопортрете» фон воспринимался как дышащая среда, в «А. Д. Захарове» – скорее

как ровная плоскость, там воротник рубашки светился валерными переходами, здесь во многом похож на алебастровый слепок.

Прямота идеалов толкала к классицистическим формам. Такие формы возникали и в XVIII в.: во Франции – в портретах Давида (не говоря уже об образцах из отдаленного прошлого, как луврский «Автопортрет» Пуссена и пр.), в России – в полубарочном, полуклассицистическом портрете Федора Волкова (кисти А. П. Лосенко, 1763, ГРМ), изображенного с короной, кинжалом и маской – атрибутами трагического актера. Боровиковский очистит такие формы от элементов барокко, переходя к канонам ампирного портрета (укоренившимся еще в работах Давида). Композиция «А. И. Безбородко с дочерьми» построена по законам скульптурного барельефа. Пейзажный фон сменился картиной в раме; ее линии прорисованы строго отвесно, уподобляясь каннелорам колонн [7].

Мы помним, что в том же 1803 г., когда создавался портрет семьи Безбородко, возводились и романтически-мрачный мавзолей Павла I Тома де Томона, и чуть фантастичный Казанский собор Воронихина. В портрете Боровиковского – ни грана романтики. На ее месте тяжеловатая, навсегда обретенная статика. На месте перламутровой многоцветности полотен 1790-х гг. характерная задымленность палитры. До еще большей последовательности художник доведет такие приемы в более позднем «Портрете Д. П. Троицкого»

[5] Вдовин Г. В. Русское искусство XVIII в. (рукопись).

[6] В сходных тонах охарактеризован у Г. В. Вдовина портрет Павла I работы Щукина середины 1790-х гг. Вдовин 1999. С. 14.

[7] В формах ампирного портрета работал в начале 1800-х гг. И.-Л. Монье (1743–1808), недолгое время преподававший в Петербургской Академии художеств.



538

(1819, ГТГ), где тоже будут и отвесные линии рамы, и воротнички рубашки, словно вырезанные из металла (подобно орденским звездам на груди отставного министра).

Почти одновременно (но без назидательного напора старших художников) внимание к нравственной стороне человека укреплялось и у портретистов младшего поколения – Венецианова, начинающего Кипренского. А. Г. Венецианов (1780–1847) [8] теснее связан с предыдущей порой, исходя то от небольших портретов Боровиковского 1790-х гг. («Портрет В. С. Путятиной», 1810-е гг., ГТГ), то от широко распространенных в XVIII в. пастельных портретов [9], однако уже и в его

ранних вещах можно отметить черты легко уловимого *морального кредо*, которые, прежде всего, и связали его с умонастроениями новой эпохи.

Поначалу художник рассматривал пастельные портреты как возможное средство для заработка: в 1802 г. он помещал в «Санкт-Петербургских ведомостях» объявления о приеме заказов на портреты пастелью. Подобные объявления он, возможно, давал и позднее: один из его персонажей (на портрете 1807 г., ГРМ) изображен с газетой в руках, причем повернутой так, чтобы ее заголовок – «Санкт-Петербургские ведомости» – мог быть с удобством прочитан зрите-

[8] Венецианов 1983.

[9] В 1780–1790-е гг. в России был известен Иоганн Барду – мастер светских пастельных портретов.



539 В. Л. Боровиковский.
 Портрет А. И. Безбородко
 с дочерьми. 1803. ГРМ
 540 В. Л. Боровиковский.
 Портрет М. И. Долгорукой.
 1811. ГТГ
 541 В. Л. Боровиковский.
 Портрет неизвестной в тюр-
 бане (А.-Л.-Ж. де Сталь?).
 1812. ГТГ

539

лями. Надежды, вероятно, оказались напрасными. Оставшиеся после Венецианова вещи совершенно не выглядят «предметами», спикантными «с натуры пастеллем в три часа», как обещал он в своих объявлениях. В реальности мастером заказного портрета пастелью явился в 1810–1820-е гг. Карл Барду [10],

превративший свои работы в род стереотипных, хотя и мастеровитых изображений на потребу публики.

Ранний Венецианов, напротив, – один из основателей интимного портрета начала столетия. Его модели – не читатели объявлений, явившиеся по указанному адресу с газетой

[10] Карл Вильгельм Барду, художник швейцарского происхождения, появился в России не позднее 1806 г., и в 1810–1830-е гг. работал в разных городах, в том числе в Казани и Москве.



540



541

подмышкой, но люди из близких знакомых художника – семьи Стромиловых, Бибиковых, Балкашиных... Атмосфера этих вещей – внимательная приязнь со стороны портретиста, способного откликаться не на внешность и позу, но на нравственную твердость изображенных людей. Вместо задорных поворотов красавиц на портретах Барду, их пуговок глаз или элегантно развившихся локонов, у Венецианова персонажи, словно бы прячущиеся среди «пастельных притирок», на месте ломких штрихов Барду, наложенных «по косой» – колеблющиеся мягкие тени, на фоне которых застенчиво выступают светлые лица. Из XVIII в. Венецианову близок не только Боровиковский (его учеником он стал в Петербурге), но отчасти и Рокотов. В чуть более поздних вещах оттенки архаичной фронды по отношению ко всему показному во внешности человека (характерные в свое время и для Рокотова) примут вполне отчетливый вид. Светски одетые А. И. Бибиков (1807–1809, ГРМ) или М. А. Фонвизин (1812, ГЭ) получают у Венецианова облик людей, сторонящихся света, серьезных, если не строгих, способных опереться на собственные нравственные основы.

Подобные смысловые оттенки можно было бы сблизить с распространенными в тогдашней поэзии мотивами «смирненных приютов», враждебных свету и суете. Однако налицо и отличия: в интонациях раннего Венецианова – взгляд простолюдина, чуждого самому духу дворянской поэзии. Основа венециановского мироощущения – еще не стремления обособленной личности, уже осознавшей свои интересы (как было у Батюшкова или Жуковского), но сдержанная оппозиция патриархальных культурных слоев все расширяющейся «нравственной порче».

Пожалуй, только в «Автопортрете» 1811 г. (ГТГ, увеличенное повторение в ГРМ) подобная сдержанность его на время оставила. Его герой вступает на общественную авансцену, заставляющую и здесь говорить о некоем нравственном пьедестале. Вид автора на этом холсте – вид требовательного плебея, напоминающего представителей третьего сословия на французских портретах той же поры, живописец с кистью в руке, однако в крахмальных воротничках (сравним с самоощущением живописца «с кистями за ухом» на одном из романтических портретов



542

Кипренского [11]), обличие строгого моралиста, а одновременно и честного мастера-вого, с завидной добротностью исполняющего свое полотно (за него в 1811 г. Академия художеств удостоила Венецианова звания «назначенного»).

И еще ближе к новому пониманию человека подходили ранние работы О. А. Кипренского (1782–1836) [12]. Начальный этап его эволюции труден для определения. В 1800-е гг. (до 1808–1809 гг.) он еще не установился как портретист, осознавая себя в первую очередь мастером исторических композиций – в 1805-м получил золотую медаль за картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (ГРМ), а в 1809-м назначен помощником к Мартосу в его работе над памятником Минину и Пожарскому, то есть и тут вращался в кругу сюжетов из русской истории.

Иные его портретные работы ранней поры – еще почти не портреты. «Адам Швальбе» (1804, ГРМ) – не столько изображение определенной индивидуальности, сколько этюд к какой-нибудь исторической сцене. Об этом говорят и сила внутреннего движения персонажа, показанного в состоянии сдерживаемого аффекта, и по-барочному жаркие краски, напоминающие о мифологических картинах старинных художников. Уже современники усматривали в этой работе влияние Рембрандта, а в наши дни указан и его конкретный аналог – «Портрет неизвестного в польском костюме», находившийся во времена Кипренского в Эрмитаже [13].

Художник интересовался Рембрандтом и позднее, перерисовывая в альбоме на синей бумаге (1807, ГРМ) известный эрмитажный «Портрет старика в красном». В работах портретиста XVII столетия влечет интерес к богатству возможностей человеческой природы как таковой (сказавшийся не только у Рембрандта, но и у других старинных мастеров). Что-то от этого и в облике Швальбе – в импульсивности его движения на зрителя (сравним с небольшими портретами Венецианова с неизменным уходом их персонажей в колеблющуюся пастельную мглу). Зрачки старика недвижно прикованы к какому-то внутреннему впечатлению, однако его лицо – объемы носа, подбородка и губ – словно образовано барочными «извивами плоти», еще дальше по направлению к нам выступает «фламандский кулак», плотно охватывающий навершие посоха. Кипренский взывает к масштабам более широким, нежели мерки отдельной индивидуальности. В те годы его интересуют учения о темпераментах. На одной из страниц в рабочем альбоме (ГРМ) он выписал из Сенеки описание гнева у сангвиника, в чем-то ассоциирующееся с потемневшими от волнения зрачками или надутыми губами старого Швальбе.

Интерес к обобщенным характеристикам выступал у Кипренского и в его ранних рисунках, подобным зарисовкам голов из альбомов 1807 г. (ГРМ и ГМИИ им. А. С. Пушкина) или фигуре слепого флейтиста на рисунке 1809 г. («Музыкант», ГРМ). В нем есть отзвук величия старых художников (из русских можно вспомнить о И. Ерменеве с его суровыми фигурами нищих), какого уже не будет в карандашных портретах 1810–1820-х гг. С фигурой Швальбе сближает внимание не столь к идеальной, сколь к «натуральной» природе персонажа [14]. Кипренский воспроизвел сюртук простолодина, соломку волос, одутловатые массы лица, контраст к которым – тонкие и чуткие пальцы слепого.

* * *

Поворот к человеческой личности, характерный для поэзии начала столетия, мы сможем связать с *живописными* вещами Кипренского 1808–1809 гг. – с «Е. В. Давыдовым» (ГРМ), «А. А. Челищевым», «Ф. В. Ростопчиным», «Е. П. Ростопчиной» (все три – ГТГ). В отличие от Венецианова, переселившегося из Москвы в Петербург, Кипренский в 1809 г. ненадолго перебрался в Москву, сыгравшую в его развитии огромную роль. В то время как Венецианов долгое время оставался культурным фрондером, Кипренский сумел натурализоваться в молодой дворянской среде, приблизиться

542 А. Г. Венецианов. Автопортрет. 1811. ГТГ

[11] О. А. Алленова считает моделью этого портрета художника П. Е. Заболотского и относит его к позднему периоду творчества Кипренского. См. Алленова 1993.

[12] За годы, прошедшие после выхода VIII тома Истории русского искусства (ИРИ 1963), о Кипренском опубликовано много ценных работ. Среди них: Турчин 1975; Кипренский 1988; Кипренский 1990; статьи Я. В. Брука и Е. Н. Петровой в издании Кипренский 1994; О. А. Алленовой, Б. А. Косолапова, И. В. Линник, Е. Н. Петровой, В. П. Старка и др. в издании Кипренский 1993 и ряд других.

[13] Линник 1993.

[14] Павлова 1998. С. 69.



543

к настроениям работавших в Москве В. А. Жуковского и К. Н. Батюшкова [15].

По существу, лишь с этих работ мы можем говорить и о формировании романтического портрета. Перелом – в ощущении *роста души* человека, еще неизвестном не только XVIII в., но даже и началу XIX в. Если портреты поздних Боровиковского и Щукина (подобно фасадам Адмиралтейства и Биржи) вставляли наперекор течению жизни, то романтический портрет прикован

прежде всего к человеческой личности и очертаниям ее жизненного пути.

Мы ненадолго задержимся на понимании этого пути, характерном для 1800–1810-х гг. На страницах введения говорилось, что становление личности воспринималось в ту пору в качестве череды, вернее, «круга» жизненных фаз от детства до угасания [16]. Течение жизни воспринимали как круговое и до начала XIX в., однако теперь оно принимало иное истолкование. Мы увидим (в разделе

[15] Особое значение приобретала поэзия К. Н. Батюшкова; см. введение с. 13.

[16] Подробнее: *Поспелов* 1967/2.



544

о пейзаже), что постепенно представления о «жизненных кругах» будут захватывать все более широкие сферы, касаясь не только личности, но и природы [17]. Но основное – акценты будут переноситься с ощущения устойчивости «круга времен», на переживание самого движения времени.

О том, как понимали чередование возрастов во второй половине XVIII столетия, красноречиво говорили «Смольнянки» Левицкого (1770-е гг.). Художник исходил из мысли о череде человеческих поколений. Когда маленькие смольнянки – Давыдова и Ржевская – достигнут среднего возраста, на смену им будут приняты новые девочки, а старшие покинут монастырские стены: воспитанницы приходят и уходят, однако институт неизменно оглашают детские голоса, подобно тому, как сад или роща постоянно одеты сменяющимися друг друга зелеными листьями.

Начало XIX в. сделает предметом внимания «круг» *отдельной человеческой личности*. Если жизнь природы постоянно воспроизводится, то этого нельзя сказать о жизни каждого человека, минуты и дни которого невозвратимы. Один из распространенных жанров в поэзии начала столетия – элегия, с ее неумолчными жалобами на утраченную юность и свежесть. Поэзия Батюшкова и Жуковского наполнилась мыслями о неизбежности личного угасания, которые у зрелого Пушкина получают классически точные формулировки: «Или с природой обновленной / Сближаем думою смущенной / Мы

увяданье наших лет, / Которым возрождения нет».

Менялось содержание проходимых человеком жизненных фаз. В «Смольнянках» от детства или невинного отрочества девушки прямо переходили к поре пленительного юношеского расцвета. В пределах «жизненного круга» начала века на смену отроческому неведению страстей придет пора мятежного чувства («И страсти пылкие проснутся, / И буря жизни закипит» – прочтем позднее у Н. В. Кукольника). За фазой бурь и тревог следует полдень души – зенит той линии жизни, какую описывает человеческая судьба, и, наконец, – скольжение вниз, пора послеполуденного охлаждения.

Но основное (как только что сказано) – в движении по жизненной траектории, в постепенном возмужании личности. В 1809 г. Кипренского увлекут наиболее переходные, словно проскальзывающие фазы этого роста – период «бурь и тревог» («А. А. Челищев», «Е. В. Давыдов») или скольжение к послеполуденному состоянию («Е. П. Ростопчина», «Ф. В. Ростопчин»). Человеческая душа словно впервые стронется с места, и мы увидим, как в каждом из персонажей будут предвосхищения того, что ему предстоит в его душевном развитии, равно как и следы того, что им пережито.

В портрете мальчика Челищева это особенно впечатляет: перед нами открытость, детская простота и вместе готовность к вызовам жизни. Портрет показывает, что для Кипренского был важен не столько возраст конкретной модели, сколько избранная им идея портрета. Несколькими годами позднее он будет интерпретировать в духе идеи утренней неразбуженности души даже и облик П. А. Оленина, взрослого офицера, уже находившегося в действующей армии. Наоборот, лицо ребенка А. А. Челищева (в 1808–1809 гг. ему было 11–12 лет) отвечает идее юношеского пробуждения, причем обаяние портрета – как раз в переходе от первоначального неведения бурь к предчувствиям их благотворных порывов. Такая же переходность – в портрете Е. В. Давыдова. Если состояние Челищева только выходило из утренней неразбуженности, то здесь предвидится последующая пора – те внутренняя мягкость и ясность, каких человеческая душа достигнет в зените, по миновании бурь и тревог.

«А. А. Челищев» и «Е. В. Давыдов» – наиболее яркие проявления романтизма начала столетия. Его своеобразие – не в увлечении грозами жизни, но в состоянии героев, приподнятых над всем повседневным и тем самым устремленным в какую-то даль. Художник будет находить его позднее и в людях на стадии «жизненного утра» или спокойного «полдня», когда бури утихнут.

544 О. А. Кипренский.
Портрет А. К. Швальбе. 1804.
ГРМ

[17] См. с. 19.



545

Специфика романтизма – в присутствии многообещающей тайны, влекущей за собой воображение зрителя, в намеке на освобождающее движение, заложенное в душевном тоне героев.

Понятно, что в движении души, переходящей от младенчества к ожиданиям жизни,

романтическая приподнятость по-особому впечатляет. Каким значительным предстает перед нами облик Челищева – в сравнении, скажем, с обликом Б. В. Варгина у Николая Аргунова. Глядя на лицо ребенка Челищева, мы думаем о его повзрослении, о серьезности его человеческого пути. Поэтому так



546

важны контрасты по-детски простодушного рта и не по-детски глубокого взгляда. В состоянии мальчика – предощущения будущего. Его необычность – в контрасте света и тени, в сиянии белого в его детском воротничке, и здесь же вспышка красного цвета, как будто инкрустированного в темные краски, сообщающего им необходимые возбужденность, взволнованный тонус.

Но достаточно вятно это внутреннее движение и в «Ростопчиных». В лице

Ф. В. Ростопчина такая же мечтательность, как и в лице Евграфа Давыдова, но словно устремленная не в будущее, а в прошлое. Его состояние – переход от спокойствия полдня к послеполуденной меланхолии, тона которой – уже не горение красного, как в «Челищеве» или «Давыдове», но сгущающиеся краски аскезы. В то время как лицо Челищева выступало на свет, лицо Ростопчина уходит во мрак. Его фигура поглощена этим мраком, и среди сгустившегося серого (ней-

трального) фона выделяется светлое лицо с блеснувшей слезой. В «Е. П. Ростопчиной» – почти молитвенная сосредоточенность. Как и в «А. А. Челищеве», важно сопоставление красноречивых деталей: еще неистраченных красок лица (поддержанных мерцанием красного в спинке кресла) и монашески-серых одежд, сливающихся с тьмой холодного фона, – вид человека, отрешившегося от чувственных радостей, молодое лицо, обрамленное кружевами, как саваном: заметим, как на живые извивы кудрей надо лбом наложены безжизненные изгибы кружев чепца.

В «Ростопчиных» по-настоящему отольются признаки камерного портрета. Перед нами уже не парные изображения в традиции XVIII в. (то есть полотна, соотношенные друг с другом в пределах декоративного целого). Герои их предполагают общение не между собой, но скорее с художником или со стоящим перед картиной зрителем. «Кипренский пишет не просто семейную чету, любящих людей, за долгую совместную жизнь как бы уподобившихся друг другу, ...но две души, сосредоточенные каждая на своей внутренней жизни. У каждого свой путь к духовной истине, и потому каждый создает вокруг себя атмосферу одиночества» [18].

Углублялись (как и у Венецианова) черты интимной характеристики. В «Челищеве» дистанция между персонажем и зрителем была, пожалуй, недостаточна велика, чтобы приподнять героя на пьедестал, необходимый для романтического портрета, в «Е. В. Давыдове» размер парадного полотна, напротив, не подпускает на расстояние, необходимое для близкого общения с героем. В «Ростопчиных» расстояние оптимально, позволяя мастеру и отозваться на самое сокровенное в душе человека, и вместе оградить ее от той повседневности, в какой поневоле пребывают и живописец и зритель.

Портреты, исполненные Кипренским по возвращении в Петербург из Москвы (и Твери, где он также работал известное время [19]) отражали более устойчивые фазы человеческого «круга» – состояния «жизненного утра» (с еще незнанием гроз и страстей) и просветленного «полдня» (когда эти грозы уже позади). Чем объяснялся подобный сдвиг? Давала ли о себе знать обстановка войны, заставившая по-новому оценить достоинства покоя и мира? Кипренский рисовал в Петербурге знакомых военных то перед их отбытием в армию (как Е. И. Чаплица [20]), то после возвращения, с контузией или раной (как П. А. Оленина или А. Р. Томилова). «Чу! на пороге слышен шум! / Враги пришли, стучатся в двери! / Страдания и потери, / Рой страшных грез и горьких дум!» (Н. В. Кукольник). То



547

«идиллически-грозовое» мироощущение, в понятиях которого осмыслились события уже и в портретах 1809 г., по существу оставалось прежним: на одном полюсе военные грозы, на другом – домашний покой, дающий простор душевному сосредоточению.

В 1812–1814 гг. мы застаем у Кипренского вспышку идиллических настроений. Портреты идиллического оттенка возникали от случая к случаю, не объединяясь в отдельные группы. Тем не менее их можно расположить в единую линию, характерную не только особенным смыслом, но и особыми приемами построения. Это домашняя, точнее, усадебная идиллия (возможно, более всего связанная с именем Томиловых Успенское, где неоднократно бывал или подолгу жила художник). На одном из листов карандашом и пастелью (около 1813 г., ГТГ) хозяйка имения В. А. Томилова изображена в домашнем платье на фоне голубого летнего неба, и этим же идиллическим духом овеяны зарисовки крестьянских мальчиков (1814, ГРМ), возможно, тоже из томиловской двора, или даже калмычки Баяусты (около 1813, ГТГ) – дворовой девочки в другом знакомом семействе – Олениных.

В портретах крестьянских детей, как и в зарисовках 1807–1809 гг., – не столько портретная, сколько жанровая задача. Повсюду трогательная характерность – армяки не по росту, льняные волосы, подстриженные «под горшок». Наиболее выразителен «Мальчик Моська». Если в «Музыканте» 1809 г. присутствовал оттенок трагичности, то здесь –

[18] Брук 1994. С. 82

[19] Кипренский работал в Твери при дворе вел. кн. Екатерины Павловны и ее мужа принца Георгия Ольденбургского с апреля 1811-го по март 1812 г.

[20] По мнению В. П. Старка, портрет был нарисован Кипренским в 1812 г., ибо в 1813 г. Е. И. Чаплиц не появлялся в Петербурге, участвуя в военных действиях (Кипренский 1993).



548

не менее идиллическая задача, чем будет позднее в «крестьянах» Венецианова, отчетливо обрисованный тип деревенского мальчика – курносый профиль, соломка волос и палка, зажатая в протянутых кулаках. Не менее жанровая окраска в портрете калмычки Баяусты – халат и колпачок домашней шутихи (на обороте рисунка запись о том, что А. С. Оленина в свое время брала эту девочку в церковь «для того, чтобы класть земные поклоны вместо себя»). Если

Петрушка-меланхолик, Андрюшка и Моська – типы крестьянских детей-созерцателей, то Баяуста – девочка резвого нрава, подчеркнутую энергичной (как на одновременных рисунках А. О. Орловского) карандашной штриховкой (с. 528).

И все же основу идиллической линии в рисунках начала 1810-х гг. составляли не жанровые зарисовки, но портреты, посвященные утру человеческой личности. Их ряд открывался уже упоминавшимся портретом

П. А. Оленина (1813, ГТГ). Как говорилось выше, Кипренскому был важен не возраст модели, но принятая им идея портрета. В лице офицера Петра Оленина, опасно раненного в бородинском сражении, – выражение жертвы, противоречащее «невинному возрасту», – чуть заведенные под веки глаза, темные фон и одежды, призванные акцентировать бледность лица.

Иные оттенки – в «Портрете мальчика» (1812, ГТГ), в «Н. М. Муравьеве» (1813, Гос. литературный музей, Москва), и в особенности в таких шедеврах, как «А. П. Бакунин» (1813, ГТГ) и «Н. В. Кочубей» (1813, ВМП). Голубые краски этих листов как будто перекочевали из летнего неба на портрете Томиловой. Однако перед нами черты уже не сельской, но домашней идиллии, тонко подчеркнутой деталями обстановки.

Ее герои еще не покидали домашнего гнезда, поэтому в рисунках столь живо ощущение дома. Вводя в портрет Бакунина спинку старинного дедовского, голубого с белым, кресла XVIII в., художник усилил впечатление не просто домашнего, но и родового гнезда. Привлекает контраст между хрупкостью мальчика и основательностью массивного кресла. Такая же домашность в портрете Кочубей. В выражениях лиц – оттенки невинности, неведения бурь. В состояниях утренней неразбуженности – предвестия пробуждения: в глазах «неизвестного мальчика», как и в подростке Бакунине, выражение недетской серьезности, в живом повороте головы Кочубей – обещания глубокой натуры. Тем не менее основное – ничем не возмущенная тишина. Необычайно бережными прикосновениями карандаша прорисованы очертания губ и глаз Кочубей, колеблющиеся контуры кружевного воротника или изогнутые линии волос, фоны укладываются рядами штрихов: художник преграждает дорогу в портреты всему порывистому и тревожному, накапливая в округлых очертаниях ощущения плавности и покоя.

Чем отличались эти портреты от портретов Ростопчиных и Челищева? Там состояние героев определялось особостью, редкостью выбранного для рисунка момента (в другие минуты отрок Челищев будет обыкновенным резвым ребенком), настроение людей – посетившее их внутреннее осенение, озарение серьезным предчувствием, внезапной отгадкой судьбы. В «Бакунине» и «Кочубей» настроение ровнее и сдержанней. Акцент не на душевном волнении, но на предвещающем его невинном покое: человеческая душа еще не тронулась с места, она вся – в предощущении движения.

Лучшие из этих листов (в отличие от «Музыканта») построены на тонкой идеализации. В лице «неизвестного мальчика», как



549

и в светлом кружеве воротника – особая фарфоровость формы и линий. Оттенки фарфоровости – словно светимости изнутри – и в лицах Бакунина и Кочубей. Кипренский подцвечивает рисунки пастелью, и это опять «фарфоровая» подцветка, тихая, как будто сама по себе производящая впечатление чистоты и покоя. Оценивая этот оттенок, надо иметь в виду необычайное распространение в тогдашнем быту фарфоровых статуэток, имевшихся в каждом культурном доме. Уже с XVIII в. они олицетворяли идиллическую сторону жизни. В 1820-е гг. увлечение ими только усилится, и мы еще столкнемся с этими веяниями, сопоставляя венецианские сюжеты с раскрашенными легкими красками фигурками гарднеровских крестьянок [21]. Другие нити идеализации вели к привычным с XVIII в. формам небольших овальных портретов. У Боровиковского 1790-х гг. они сосредоточивали настроения если не сельских, то семейных идиллий. Кипренский, помещая лица своих персонажей на темных заштрихованных фонах, нарочно придавал этим фонам овальные очертания, то лишь намекая на этот прием («Н. М. Муравьев»), то открыто его усиливая («В. А. Томилова», «А. П. Бакунин», «Н. В. Кочубей»).

И все же основная масса портретов 1812–1814 гг. посвящалась полуденной фазе человеческой жизни – более быстрые зарисовки, сделанные одним карандашом, без цвета. Некоторые из них («М. П. Мордвинов»,

[21] См. с. 489.



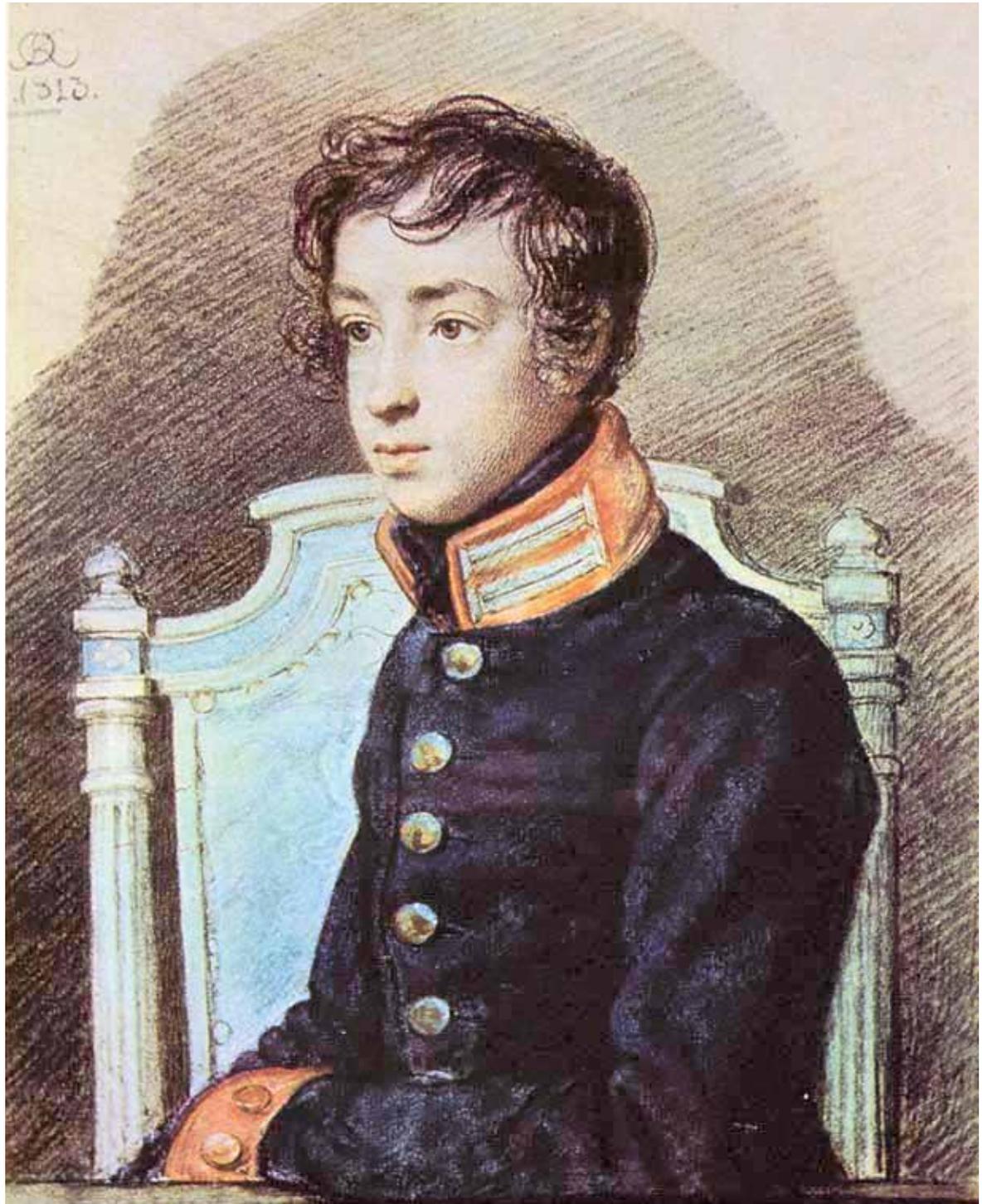
550 О. А. Кипренский. Портрет Н. В. Кочубей. 1813. Бумага, угольный и итальянский карандаш, пастель, сангина, мел. ВМП

550

«Н. И. Уткин») могли быть итогом импровизации, изображая на дружеских вечерах людей, которые и не подозревали, что их рисуют. Такие листы – альбомного происхождения, составлявшие (несмотря на наличие промежуточных вариантов), особую разновидность не только малоформатного портрета, но и портретного рисунка. Покидая альбом и получая независимое существование, они сохраняли живые черты зарисовки в альбоме [22].

На портретах Е. И. Чаплица (1812, ГТГ), Алексея и Михаила Ланских (1813), А. Р. Томилова (1813), Н. И. Уткина (около 1813), М. П. Мордвинова (1814, все – в ГРМ) – уже не дети или отроковицы, но взрослые люди из близкого художнику круга. В некоторых «неизвестных» угадываются представители того же слоя людей, что и на рисунках с известных лиц – возможно, из окружения А. Н. Оленина, будущие старшие знакомые Пушкина. Такие портреты отчетливо

[22] Несомненное свидетельство альбомного происхождения листов – отсутствие на них авторской подписи (рисунки в альбоме, естественно, не подписывались автором). Однако из альбомов, бесспорно, происходили и многие подписанные листы, ибо, извлекая их из альбома с тем, чтобы окантовать под стекло или подарить портретируемому, художник обычно ставил на них свою подпись и дату. Можно предположить, что портреты, на которых помечена точная дата исполнения, например, 11 января или 13 февраля 1813 г., вынимались из альбома непосредственно вслед за исполнением наброска, листы, содержащие только пометку года или одну монограмму «ОК», покидали альбом спустя какое-то время, когда конкретный день или даже год их исполнения уже изглаживались в памяти автора. Те же рисунки, которые так и остались без подписи, извлекались из альбомов уже не самим художником, но другими лицами.



551

[23] В. А. Жуковский писал в стихотворении «К родным, при посылке портрета», написанном по поводу его собственного портрета, нарисованного в Москве итальянским художником А. Маньяни: «Вот вам стихи, и с ними мой портрет, / О милые, сей бедный дар примите / В залог любви. Меня уж с вами нет; / Но вы мой путь, друзья, благословите. / Вы скажете: печален образ мой; / Увы! друзья, в то самое мгновение, / Как в пламенном Маньяни вдохновенье / Преобразал искусною рукой / Веленый листок в лицо поэта, / Я мыслю печальной был при вас, Я проходил мечтами прежни лета / И предо мной мелькал разлуки час...»

[24] РГИА. Ф. 1086. Оп. 1. Ед. хр. 203.

ностальгичны. Герои их представлены так, как будто живут в воспоминаниях близких, не встречаются взглядом со зрителем, отделены от него незримой чертой. Таковы, в особенности, лица на иных портретах военных, например, на уже упоминавшихся портретах братьев Ланских [23].

Состояние полдня – уже не начальная (как в детстве) точка покоя, но (прежде всего) следы тревог и одновременно их равновесие со зрелым самообладанием. В пор-

третах военных – приметы пройденных ими грозных волнений. Интересно сблизать их с тем, что мы знаем об изображенных людях: кое-какие детали в переписке родственников – Томиловых, Ланских, Философовых (Кипренский знал о них из родственных разговоров). В одном из писем В. А. Томилова сообщает о тяжелых сражениях, в которых под Алексеем Ланским «были убиты три лошади» [24], – но на рисунке Ланской – спокойный воин, при ордене и в плаще,



552 О. А. Кипренский.
Портрет Е. И. Чаплица. 1812.
Бумага, итальянский карандаш. ГРМ

552

с рукой, охватившей рукоятку сабли. В другом рассказывает о бурке, спасшей ее мужа от холодов и дождей во время осеннего похода под Полоцком, – и на рисунке А. Р. Томилов при орденах и в мундире, с наброшенной сверху мохнатой буркой, ее, как пишет Томилова, «пугались фронтовые лошади» [25].

Воспоминания о тревогах – в густых и запутанных, главным образом темных кольцах волос-кудрей, передаваемых густыми

штрихами. В портрете Томилова на тех же ролях и пряди кавказской бурки – тоже густо-мохнатой и черной. И, однако, волнения «полдня» – скорее память о прошлом. В облике генерала Е. И. Чаплица – одного из ярких героев военных событий – спокойная простота, отличающая всю серию портретов военной поры, величавая ясность духа, вытекающая из сознания общего единения.

Склоненное лицо генерала мягко светится в окружении темных кудрей. Подвиж-

[25] Там же.



553

ная, зыблемая стихия бархатистых штрихов везде затихает перед светом лица, переданного более объемно и вместе с тем более краткими прикосновениями карандаша, везде как бы уступающими дорогу свету. Покой и свет неотделимы здесь друг от друга. Подвижное темное начало вторгается в области, занятые светом, в то время как свет, в свою очередь, проникает в промежутки между штрихами. В отличие от портретов идиллической линии, здесь нет каких-

либо обстановок. Жизненный фон для человеческой личности, уже вылетевшей из гнезда, – просторы мира, которые в портрете Е. В. Давыдова принимали вид взволнованной ночи, а в большинстве рисунков «полуденной» группы обозначались светом незаштрихованного бумажного поля.

К состоянию послеполуденного покоя рисунки начала 1810-х гг. проявляли меньше внимания. Можно указать на превосходный «Портрет Вилло» (1813, ГТГ), на двух «неиз-

вестных», помеченных 19 февраля 1813 г. (ГРМ) или 8 сентября 1814 г. (Сумской художественный музей). Обращаясь к послеполюденной фазе, Кипренский вернется от рисунка к живописным портретам. К 1814 г. принадлежали портреты Д. Н. и В. С. Хвостовых (ГТГ), посвященные человеческой личности, уже прошедшей точку зенита.

В «Хвостовых» – те же, но еще более сгущенные, элегические оттенки, что были и в «Ростопчиных». Различия – в необычайной активизации мрака: тени на портретах приходят в движение, словно охватывая фигуры изображенных. Лицо Хвостовой залито светом, однако светом пассивным, словно падающим с каких-то высот. Еще усилено (по сравнению с «П. А. Олениным») выражение жертвы (знакомое тогда живописцам по мифологическим картинам западноевропейских художников) – с чуть заведенными под веки зрачками и скорбно сомкнутым ртом. Присутствие мрака – в «шевелиющихся» локонах, извивах шали на первом плане, в сгущениях фона, который в «Ростопчиных» еще был устойчиво-ровным.

* * *

Во второй половине 1810-х – первой половине 1830-х гг. романтическая и внеромантическая портретные линии все сильнее расходились между собой. В пределах романтического портрета это была полоса известного спада. Многие поздние портреты Кипренского писались в Италии (куда он впервые уехал в 1816 г.), уже оторванные от духовной атмосферы России. Его искусство теснее примкнуло к общеевропейскому портретному опыту, во многом отличному от российского. Не исключено, что он мог познакомиться с написанными в Италии портретами Энгра, подобными портрету Ф. Гране 1807 г. (Музей Гране в Экс-ан-Провансе, Франция).

В портрете А. М. Голицына (1816, ГТГ) мы, пожалуй, впервые (в русском искусстве) сможем почувствовать, что окружающий человека пейзаж способен жить отдельной от него, независимой жизнью и что его одушевленность может не совпадать с состоянием персонажа. Этого еще не было в ранний период Кипренского. В портрете Е. В. Давыдова взволнованная лунная ночь – всего лишь метафора его собственного настроения, только перенесенного на пейзаж.

Теперь возникает ощущение «другой» – нередко чуждой – одушевленности природной среды, очень скоро расширившееся до переживания «чуждой витальности» едва ли не всей окружающей жизни. Отношения героя и окружения чаще всего контрастны:



554

чем ощутимей становилась для человека противостоящая ему «другая одушевленность», тем более застывала в какой-то истоме его собственная душа. В пейзаже Рима на портрете Голицына сгущение чего-то обволакивающего, напряженного, повергающего в холодное оцепенение, как это было отчасти и в одновременных образах Энгра [26].

Ощущая вокруг себя недобрую тайну, люди уходят в себя, фигуры их замкнуты в собственном силуэте, приобретают безжизненность, кукольность. Перемену можно было почувствовать уже в портрете С. С. Уварова (1815–1816, ГТГ), показанного в безвольной позе, с остановившимся взглядом, с очертаниями силуэта, отчетливо вырезанными на фоне тусклой стены [27]. В портрете Е. С. Авдулиной (1822–1823, ГРМ) – картина наползающей бури, уже осевшей мглой пейзаж за окном, опадающий перед ее дыханием цветок и женская фигура, вполне пассивная, неподвижная, склонившаяся как стебель цветка в стакане.

[26] Возможно, Кипренский мог видеть и энгровский портрет путешествовавшего по Италии Шарля Кордые (1811, Лувр). Его композиционная схема предвосхищала схему «А. М. Голицына» – изображение одинокой, внутренне скованной личности на фоне помрачневшей природы.

[27] Иное прочтение этого портрета у Я. В. Брука (Брук 1994. С. 94).

554 О. А. Кипренский.
Портрет С. С. Уварова.
1815–1816. ГТГ
555 О. А. Кипренский.
Портрет А. М. Голицына.
1816. ГТГ



555

Во всех вещах очевидны воздействия новой атмосферы культурной Европы, в том числе и России, ступающей после окончания наполеоновских войн. Сужалась сочувствующая людская среда, необычайно важная для интимного портрета предыдущей поры. В то время как «Е. И. Чаплиц» казался

укорененным в атмосфере общего единения, «А. М. Голицын» – в гораздо более узком кругу. Появился своеобразный «знающий взгляд», обращенный к кругу людей, способных постичь и ночную изнанку природы, и бессилие перед ней души человека – призыв к пониманию, доступный только немно-



556

556 О. А. Кипренский.
Портрет А. С. Пушкина. 1827.
ГТГ
557 О. А. Кипренский
Портрет Е. С. Авдулиной.
1822–1823. ГРМ

гим. В своеобразные «знаки для посвященных» (способные переходить из портрета в портрет) превращались признаки оцепенения (в портретах Хвостовых они еще воспринимались как непосредственное впечатление от изображенных людей). От «А. М. Голицына» Кипренского шел мотив бессильно сплетенных пальцев (перешедший и в искусство второй половины столетия) – «шевелиющийся» над головой человека «хаос» словно лишал его возможности действовать [28].

Начиная с «С. С. Уварова» и «А. М. Голицына» повышалось значение больших портретов-картин. Рос интерес не столько к общению персонажа со зрителем, сколько к положению человека в одушевленной среде. Соотношение грозовой и идиллической граней мировосприятия ощутимо менялось: в некоторых портретах 1820-х гг. Кипренский, как кажется, начинает с картин усадебно-сельской идиллии, однако приходит к более широкому, тревожному ощущению природного целого (портреты А. Ф. Шишмарева, ГТГ, и К. И. Альбрехта, ГРМ). У Альбрехта – знакомый нам «знающий взгляд», ищущий взора сочувствующего зрителя. Отношение личности к мирозданию – проблема, полная глубокого смысла: Кипренский монументализирует формы портретов, укрупняет размеры полотен, в портретах Голицына и Шишмарева вводит круглое завершение, что должно было сблизить их с картинами ренессансных художников или – еще отчетливей – мастеров маньеризма.

Но как раз в подобных портретах картинах раньше, чем где-либо, давало себя ощутить и возникновение ходовых романтических схем. Нередко идеал не столько прозревался в человеческой личности, сколько накладывался на нее. С 1820-х гг. в России начинали формироваться течения салонного портретирования, приметы которого сказались и у Кипренского, и у других мастеров. Усилиями английского портретиста Д. Доу и его помощников в 1820-е гг. создавалась так называемая «галерея 1812 года». Портреты военных писались с натуры или с оригиналов других художников, приводя к созданию романтических стереотипов, пышным цветом расцветших в искусстве 1830-х и 1840-х гг. [29].

Начало их можно было отметить уже и в итальянском «Автопортрете» (1805–1806, ГТГ) А. Г. Варнека (1782–1843), уже и тогда отзывавшегося на соответствующие тенденции западноевропейского романтизма (отчасти сказавшиеся и у «итальянского» Энгра): сгущающиеся облака, которые десятилетием позже (на портрете Кипренского) будут тревожить А. М. Голицына, еще не тревожат живописца у Варнека – лицо его высоко-



557

мерно и холодно: то, что может грозить обыкновенному смертному, совсем не смутит творца, стоящего вровень с природной стихией. Аналогичным оттенком эгоцентризма отмечен и более поздний варнековский «Автопортрет в бархатном берете» (1810-е гг., ГТГ). Другую (более литературную по источкам) версию таких же «клише» найдем в «В. А. Жуковском» Кипренского (1816, ГТГ), где поэт представлен мечтающим, на фоне средневекового замка. Не исключено, что в ранней пушкинской эпиграмме («Послушай, бабушка, мне каждый раз, / Когда взгляну на этот замок Ретлер, / Приходит в мысль: что, если это проза, / Да и дурная?..») не только намекалось на особенности стихотворного ритма Жуковского, но и отказывалось в поэзии мотиву, уже в ту пору казавшемуся банальным. А далее на этой же линии (у Кипренского) будут «П.-Э.-Л. Дюмон» (1816, Женева), «Н. П. Трубецкой» (1826, ГТГ), «Ф. А. Голицын» (1833), «М. А. Потоцкая и С. А. Шувалова» (между 1834 и 1836 гг., музеи Саратова и Киева). Набившая оскомину портретная схема с изображением одинокого персонажа на фоне таинственного пейзажа не раз отзовется и у Тропинина («А. И. Барышников», 1829, ГТГ) и даже в некоторых ранних портретах Брюллова («П. П. Лопухин», 1833, частное собрание за рубежом) и др.

Более плодотворными будут камерные портретные версии – как в живописи, так и в рисунке. Те послеполуденные состояния личности, которые только и привлекали

[28] См.: Поспелов 2002.

[29] Д. Доу работал в России с 1819 по 1829 гг. Галерея была официально открыта в декабре 1826 г. в одном из залов Зимнего дворца.



558



559

558 О. А. Кипренский. Портрет С. П. Бутурлина. 1824. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГТГ
559 О. А. Кипренский. Портрет С. С. Щербатовой. 1819. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГТГ

теперь Кипренского, воспроизводились здесь человечней и ближе. Среди таких вещей «А. Р. Томилов» (1828, ГРМ), «Автопортрет» (1828, ГТГ), «Доктор Мазарони» (1829, ГТГ) и, прежде всего, «А. С. Пушкин» (1827, ГТГ) – бесспорно, центральная вещь 1820-х гг. [30]. Здесь перед нами – «послеполуденный» Пушкин, следы не только раздумья, но и страдания, всегда ощущаемого гнета жизни, не уваровская опустошенная кукольность, но выражение умного стоицизма, какое даст себя знать и в «А. Р. Томилове» и в «Докторе Мазарони». На месте сцепленных пальцев спокойно скрещенные руки (плюс «маньеристические» острые ногти!), на месте взгляда, обращенного к зрителю, взгляд в никуда – вид осмысленного одиночества.

Портрет ставил точку в развитии интимных вариантов начала столетия. На первом плане – ощущение замкнутости, очерченности личности, ее несообщаемости со зрителем, новый взгляд не изнутри, а извне. Если фигуры на портретах 1810-х погружались в пространство, то Пушкин изображен на коричневом ровном фоне. Статуэтка гения покажется нам барельефом: вместо нее над головою поэта было бы нетрудно представить и лаконичную латинскую надпись, подобную тем, какие попадались на портретах Боттичелли или Гольбейна.

Не менее остро отражалась эволюция искусства 1820–1830-х гг. и в очень важных для эпохи малоформатных портретах, среди которых рисунки не только Кипренского, но

и А. О. Орловского, акварели П. Ф. Соколова, раннего К. П. Брюллова и многих других [31]. Карандашные портреты Кипренского все прочнее входили в эту самостоятельную портретную сферу, до того тесно связанную с рисованием в альбомах. В них исчезали черты интимного портрета, на их место приходила атмосфера «ума холодных наблюдений», а позднее все более внешней идеализации моделей.

Достаточно раннее выражение новых тенденций – рисунок с итальянского астронома Ф. Скарпеллини (конец 1810-х – начало 1820-х гг., ГРМ). В нем ничего от близости между моделью и зрителем. Персонаж (как позднее и в «А. С. Пушкине») передается не изнутри, а извне. Если в портретах начала десятилетия преобладали погрудные варианты, то в «Ф. Скарпеллини» композиция поясная, со сложенными на груди руками, словно отдаляющая от нас фигуру аббата. А. Р. Томилов на рисунке 1813 г. открыт для дружеского участия, «Ф. Скарпеллини» – изображение человека, осознанного как суверенный субъект. В то время как в «Н. И. Уткине» порывистый рисунок был отражением общения с взволнованным собеседником, спокойная штриховка «Ф. Скарпеллини» по-своему ограждает от нас изображенную личность [32].

Еще решительней выводились из общения со зрителем герои портретов Е. Е. Комаровского (между 1823 и 1828 гг., ГТГ) и С. П. Бутурлина (1824, ГТГ). Они словно и не знают о нашем присутствии, причем

[30] Галушко 1994.

[31] Образцы акварельных портретов «второго ряда» удачно подобраны в альбоме: *Русский акварельный портрет 1983*.

[32] Близкие черты характеризовали уже и портрет И. А. Крылова, нарисованный Кипренским в России еще в 1816 г. (частн. собр. за рубежом).

560 О. А. Кипренский.
 Портрет Ф. Скарпеллини.
 Конец 1810-х – начало
 1820-х гг. Бумага, итальян-
 ский карандаш. ГРМ
 561 О. А. Кипренский.
 Портрет Е. Е. Комаровского.
 Между 1823 и 1828 гг. Бума-
 га, итальянский и цветной
 карандаш, сангина, аква-
 рель. ГТГ



560



561

важнейшая роль и здесь достается карандашной манере, превращающей изображения в «перлы творения». То, как итальянский карандаш и сангина «прочеканивают» в портрете Бутурлина пряди волос, воротник шинели или складки мундира, совершенно уводит наш взгляд от лица, и то же в портрете Комаровского, где к виртуозной прорисовке волос добавлены складки плаща, углы воротника или спинки стула.

Однако рядом рождалась идеализирующая струя. В портрете С. С. Щербатовой (1819, ГТГ) художник заплетает фигуру в орнаментальный рисунок складок. Движение молодой особы прочитывается как «язык цветов» в великосветском флирте: книга – закрыта, шаль – запахнута на груди, и только внимательные глаза одновременно и притягивают и отталкивают зрителя. В «Н. В. Кочубей» 1813 г. была и ясная тишина и вместе обещание глубокой натуры, в портретах 1820-х Кипренский нередко стремится к иному оттенку – к приобщению своих персонажей к своеобразной «ангельской вознесенности».

Черты подобного идеала можно было найти и у Пушкина. От переживаний своей собственной мятежной судьбы воображение нередко переносило его к мечтам об идиллических сферах, где он мысленно помещал своих близких: «Ангел кроткий, безмятежный, / Тихо молви мне „прости“» или «Сжать твою, мой ангел, руку / Я хочу в последний раз» и т. п. Замечательно, что поэты иной раз оспаривали таких красавиц

у неба ради земли и людей: «Она не ангел-небожитель, / И о любви ее моля, как помнить горною обитель, / Как знать, что небо, что земля?» (стихотворение Н. Павлова, положенное на музыку Глинкой).

Кипренский оставлял такие модели для неба. Лик «ангела-небожителя» не только в «С. С. Щербатовой» или «А. А. Олениной» (1828), но и в двух «неизвестных» – с косынкой и с мальтийским крестом, – нарисованных в 1829 г. в Неаполе (все в ГТГ). В «Неизвестной с мальтийским крестом» Кипренский, как и в портрете Н. В. Кочубей, прибегает к темному фону, однако назначение его совершенно иное. В «Н. В. Кочубей» штриховка темного фона, соседствуя с фарфоровой чистотой лица, говорила об ожидающих героиню волнениях чувства, здесь она лишь оттеняет формы светлой фигурки, как будто целиком отлитой из фарфоровой массы.

Однако в иных портретах такие оттенки граничили со стереотипом. На некоторых поздних листах Кипренского порой и пригожие юноши (как, например, подросток В. П. Орлов-Давыдов, 1828, ГТГ) отличались чуть приторным благообразием. В карандашном «Автопортрете» 1828 г. (ГТГ) мастер и самого себя представил с той степенью благовидности, какая могла претендовать на причисление к «ангельскому разряду». Тем более это касалось детей. Уславливаясь в 1824 г. с С. И. Гальбергом по поводу заказываемой ему И. А. Гагариным скульптурной группы, Кипренский писал ему в Рим, что «Зефилов желает Екатерина Семеновна



562

(Семенова. – Г. П.), чтобы вы постарались несколько сделать похожими на детей ее, которых я вам пришлю рисуночки (портреты)» [33]. Но тем самым и дети (на этих портретах) становились похожими на Зефириков, что и подтверждают сохранившиеся рисунки с детей Е. С. Семеновой («Н. И. Стародубская», 1823, ГТГ и др.).

П. Ф. Соколов (1791–1848) [34] начинал с простых карандашных, нередко альбомных, рисунков («Портрет неизвестной», 1813, частн. собр. в Петербурге) и шел на протяжении 1810-х гг. ко все более проработанным изображениям карандашом и сангиной, а главное, от обобщенных поэтических образов (как в той же «Неизвестной») эволюционировал (как и Кипренский) в сторону охлажденно-спокойных характеристик («Портрет А. Н. Верстовского», 1818, ВМП).

Лишь некоторые из моделей его ранних рисунков («А. В. Клодт», ГРМ) претендовали на место в «ангельском чине», а большинство увереннее опиралось на землю, как это можно видеть в совсем не идеализированной «Неизвестной» (ГРМ), с ее спокойным и твердым взглядом. Е. Т. Разумовскую (ГРМ) на портрете Соколова уместно сопоставить с Софьей Щербатовой на рисунке Кипренского. Там необходимая дистанция между героиней и зрителем зависела от орнаментального ритма шали, закруживавшего модель в графическом арабеске, здесь – от холодного, почти что жесткого взгляда, держащего на расстоянии любого смотрящего. Тем более это относилось к мужским портретах,

вроде «Н. А. Челищева» (1817) или «Неизвестного генерала» (1818, оба в ГРМ). В последнем – такой же отбрасывающий взгляд, прямой воротник мундира, поддерживающий волевой подбородок. Если в профиле С. П. Бутурлина у Кипренского еще сохранялись задумчивость, мягкость, то в «генерале» у Соколова – та мера бестрепетной жесткости, какую можно было найти в эту пору и в характеристиках Энгра. В лице Н. А. Челищева – ирония, скепсис, что еще не было результатом анализа душевных движений (как позднее у Брюллова), но вытекало из воспроизведения внешности человека, в которой как бы впечаталась и его нравственная физиономия. Эту внешность Соколов передавал с блестящей уверенностью. Самая четкость в передаче лица и прически словно входила в характеристику персонажа – человека холодного и собранного.

Приемы Соколова живописнее приемов Кипренского. Ни длинные линии в фонах, ни плавные их изгибы в очертаниях фигур не играли у Соколова серьезных ролей. Важнее сочетания светов и теней, передачи фактур и объемов, осуществляемой мелкой штриховкой. Тем органичнее был его переход к акварели, которой Кипренский почти не касался. Уже в 1820-е гг. Соколов сосредоточился на акварельном портрете, открыв его эпоху в русском малоформатном портрете, поддержанный Александром и Карлом Брюлловыми и множеством других мастеров. Среди них был и Н. А. Бестужев (1791–1855) с его портретами декабристов [35].

В качестве акварелиста Соколов исходил то от живописных портретов, то от традиционной миниатюры. В первом случае («Н. Н. Раевский», 1826, ВМП) изображение занимало весь лист, во втором («Е. Д. Долгорукая», начало 1820-х гг., ГТГ) – лишь центр бумажной поверхности. Фигуры, расположенные на белой бумаге и окруженные акварельными пятнами фона, нередко заключались в овал. Последний тип и возобладает у Соколова. В течение 1820-х (в особенности в женских изображениях) усиливались оттенки идеализации, однако углублялись и ноты прозаической трезвости, подхваченные позднее портретной фотографией. В 1830–1840-е гг. краски акварельных портретов Соколова темнели и гасли, характеристики становились скучнее и будничнее. Начав – одновременно с Кипренским – как мастер романтического портрета, художник под конец своей жизни все более выходил за пределы этой портретной струи.

* * *

Как складывалась судьба портретных течений, развивавшихся вне романтической

562 П. Ф. Соколов. Портрет неизвестного генерала. 1818. Бумага, итальянский карандаш, сангина. ГРМ

[33] Письмо от 19 мая 1824 г. (Кипренский 1994. С. 153; Глинка 1973).

[34] Турчин 2003/1.

[35] Зильберштейн 1988.



563

линии? В 1820–1830-е гг. полюс, противоположный романтическому портрету, представляли работы тех же Аргунова, Венецианова, позднего Варнека и Тропинина, а более всего многочисленных провинциальных художников. Значительную их долю составляли произведения портретистов, получивших образование в Петербурге или Москве, однако подвизавшихся в усадьбах или в провинциях. Мы уже имели случай сослаться на воспитанника Академии арзамасского живописца А. В. Ступина (1776–1861), портреты которого не уступали по уровню работам столичных художников [36].

И все же наиболее самобытными для провинции оказывались произведения *портретного примитива*, пришедшие еще из XVIII в. За последние десятилетия их изучение ушло намного вперед, всплыли многие новые вещи, как и новые имена – фамилии А. А. Колендаса, Н. Д. Мыльникова, И. В. Гарханова, Ф. А. Тулова [37], живописцев, работавших в глухих российских губерниях, откуда дошли портреты крестьянок в праздничных одеяниях, еще сохранявшие многое от традиционной парсуны [38].

Особенно самобытна та линия, которую мы называем *купеческим портретом*. Зародившаяся в предыдущем столетии, она приобрела в начале века особую актуальность. Эмансипации личности, присущей верховой, дворянской культуре, противостояла в ее образцах коллективистская психология более архаичных кругов. Мы уже находили ее оттенки в работах Венецианова, однако

его моральное кредо опиралось скорее на нравственные устои отдельных людей, тогда как купеческие портреты оберегали целый уклад, характерный для консервативных, в том числе и низовых, культурных слоев, и способный чуть ли не с вызовом относиться к возникающим новым стремлениям.

Н. А. Перевезенцева удачно писала о своеобразной семантике этих портретов, демонстрировавших «добродетели дониконовского православия». Некоторые детали на портретах мещан, купцов и крестьян (например, четки-лестовки и богослужебные тексты на свитках) указывали на принадлежность его персонажей к старообрядчеству, «оппозиционному по отношению к официальной церкви и государству» [39]. Пальцы священника-старовера А. Баркова, запечатленного ярославским мастером Н. Д. Мыльниковым (1826, ГИМ), соединены в дуперстом знамении, в другой его руке свиток с церковнославянским текстом, непосредственно обращенным к зрителю. Говоря о «каноне» подобных портретов, исследователь отмечает их обращение к парсунным традициям, ориентированным «на ценности горного мира», стремление своей «подчеркнутой архаичностью отделиться от современного ему ученого искусства... Создается значительное число полотен, исполненных... словно по готовой прориси: погрудное фронтальное изображение фигуры на темном фоне с четким контуром силуэта, компактные, почти не расчлененные светотенью, линейно замкнутые объемы, уплощенное декоративное письмо нарядов, переходящие из портрета в портрет» [40].

Работы Н. Д. Мыльникова (1797–1842) – наиболее заметного провинциального портретиста – могли (как уже говорилось во введении к тому) выходить за грани купеческого портрета (или даже и примитива вообще). Получая иной раз «дворянский» заказ, он ощущал себя свободным от их предписаний. Примеры – простые и строгие образы помещика Н. П. Милокова (1831, ГИМ) или «неизвестного мальчика» (А. И. Тихомирова? [41] 1827, Ярославский музей), где воспроизведены приемы изображений «без пьедесталов», какие мы уже находили в аргуновских портретах.

Но, обращаясь к купеческому канону, художник создавал его законченные образцы. Там налицо как раз «пьедесталы», о которых шла речь применительно к позднему Боровиковскому. Монументальные фигуры купчих П. И. Астаповой или М. Ф. Соболевой надежно «включены» в форматы холстов (оба в Ярославском музее), при этом персонажи не претендуют ни на какое сближение со зрителем, с уверенной важностью утверждая свое положение в мире. Работа в Ярославле или

[36] Поспелов 1964. С. 360–361.

[37] Ярославские портреты 1996.

[38] Перевезенцева 1995.

[39] Там же. С. 51.

[40] Там же. С. 54.

[41] Коновалова 1989.



564



565

Москве [42], Мыльников портретировал целые семьи купцов-староверов – Рахмановых, Соболевых, Хлудовых. В портрете М. З. Хлудовой (1833, ГИМ) приемы купеческих портретов приобрели монолитную упрощенность. Именно здесь и возникали те «фронтальные изображения», о которых писали искусствоведы.

Одним из истоков стиля могли служить произведения Н. И. Аргунова, работавшего в Москве и иной раз исполнявшего и портреты купцов. Различие в том, что у Аргунова больше внимания к своеобразию или даже к конкретному состоянию персонажей – вспомним и застенчивую мину «купеческого недоросля» Б. В. Варгина, и усмешку «неизвестного купца» (1818, ГРМ). Наиболее интересны (в качестве истоков «купеческого канона») портреты Ф. М. Соколова и его жены (1819–1820, несмотря на то что Ф. М. Соколов – никакой не купец, но московский архитектор, восстанавливавший кремлевские стены после пожара). Эти вещи ассимилировали и некоторые приемы ампирного портрета. Обе композиции (подобно «Портрету А. И. Безбородко с дочерью» Боровиковского) построены

как скульптурные барельефы, что наиболее очевидно в «Портрете М. И. Соколовой» (ГТГ), где первый план образован узорами шали, второй – объемами женской фигуры, а третий – нейтральным фоном, подчеркнуто ровным и плоским.

Но совершенно так же выстраивались и композиции Мыльникова. Портреты неизвестной купчихи (1834, Ярославский музей), где женская фигура располагалась между узорами кружев, распластанными вдоль первого плана, и не менее плоским серо-зеленым фоном, П. И. Астаповой или, особенно, М. Ф. Соболевой (около 1834 г.), – классические образцы купеческого портрета первой трети столетия. Дородная женская фигура (в портрете Соболевой) предстает подобием монумента, ее голова на статных плечах исполнена вельможного превосходства, широкие узоры на шали воспринимаешь как украшение постамента, а воротник, повязку на голове или серьги в ушах – почти как орденские знаки отличия.

Столичные же портреты внеромантической линии эволюционировали в сторону бытовых настроений. По этому пути шло развитие Венецианова. В начале 1810-х у него

[42] Там же.

564 Н. Д. Мыльников.
Портрет А. Баркова. 1826.
ГИМ

565 Н. Д. Мыльников.
Портрет М. Ф. Соболевой.
Около 1834 г. ЯХМ

566 Н. И. Аргунов. Портрет
М. И. Соколовой. 1820. ГТГ

(как уже говорилось) были очень сильны настроения архаической фронды против верхового дворянского слоя, выливавшиеся прежде всего в протесты против галломании. Позднее такие настроения смягчатся. К концу 1810-х в искусстве Венецианова возобладают и бытовые, и все те же идиллические



566

ские черты. Голубые небеса в портрете Е. А. Балкашиной (1820 или 1821, ГТГ) воспринимаешь как отзвук голубого неба в «В. А. Томиловой» (Кипренского), хотя и с более «опрошенным» оттенком. Во второй половине 1810-х гг. Венецианов превратится в помещика, переселится в усадьбу, и обличительно-требовательные оттенки его искусства постепенно сменятся мотивами сельской идиллии (к которым мы пристальней обратимся в разделе о жанре)

Среди венециановских портретов начала 1820-х гг. есть подлинные шедевры. Среди них «Л. А. Стромиллова» (1820–1821, ГТГ) с ее мерцающим желтым платьем на

матово-сером фоне. Ведь ранние портреты Венецианова чуть темноваты по освещению, включая даже и «А. И. Бибикова», и «М. А. Фонвизина» и маленькую «В. С. Путятину» (1810-е гг., ГТГ), с ее слабо освещенной фигуркой, сливающейся с сумеречным пейзажем. В «Л. А. Стромилловой» пастельные краски осветились и засияли. В то время как в ранних пастелях светлые лица передавались на темных фонах, здесь в центре светло-желтая блуза, оттененная синей шалью – своеобразное излучение покоя и мира, что вполне согласуется со спокойной посадкой модели. В дальнейшем художник уходил от портрета, сосредоточиваясь на усадебном жанре, однако удачные портреты встречались и позже. Среди них – изображение старшей из дочерей (в накидке и капоре – не позднее 1826, ГТГ) с его спокойной, чуть будничной простотой. С Венециановым происходило то же, что и с поздним Кипренским: одним произведениям отдавалась приторная идеализация, другим – обыденная прозаичность. У Венецианова этими полюсами становились «крестьянки с ребенком» («Первые шаги», начало 1830-х гг., ГТГ и ГРМ) и привлекательная по краскам, но чуть беспоэтичная «А. А. Венецианова».

Такая же обыденность торжествовала у А. Г. Варнека. Дети Томиловы (на трех портретах середины 1820-х гг., ГРМ) непосредственно обращены к портретисту – знакомому родителей и всегдагдаю в доме, совсем не дичатся его, как это бывает перед незнакомым, вовлекают его в свои игры: девочка показывает куклу, мальчик – ракетку для игр в воланы. Такие предметы – не атрибуты, но вещи из жанровой ситуации, возникшей не внутри изображений, но между детьми и зрителем. Дети наряжены, благонравны, однако их фигурки освещены все тем же обыденным светом, ассоциирующимся не с залом и даже не с кабинетом отца, но с комнатой матери или даже и детской.

Ведущим же мастером бытового портрета становился в рассматриваемый период В. А. Тропинин (1776–1857) – полупровинциал, полумосквич по своему положению в художественной среде. Москва в первой трети столетия (как это уже говорилось в главах об архитектуре) занимала в русской жизни двойное положение. В ее культуре был силен дворянско-интеллигентский слой (к нему тяготели не только Кипренский, но позднее и Петр Соколов), а рядом – и более архаический пласт, сближавший Москву с провинциальной Россией. Портреты Тропинина – в чем-то посередине между произведениями Венецианова и провинциальных портретистов. Они менее трезвы, чем вещи провинциалов, но еще более «обывовлены», чем образы позднего Венецианова.



567

Лучшие достижения тропининского искусства относились к 1800–1810-м гг. Это портрет жены художника (около 1809 г., ГТГ), рядом с которым думаешь о мастерах XVII в., воспринятых через век XVIII – ни малейшего «градуса идеальности» (столь высокого в «Ростопчиной» у Кипренского), взамен – непринужденная живость взгляда, благородные соотношения темно-зеленоватого фона, охры лица и серебра чепца и воротника. Одна из вершин конца 1810-х – «Портрет сына» (А. В. Тропинина, около 1818 г., ГТГ) – уже не была превзойдена в последующие времена. Нельзя не сравнить этот шедевр с «А. А. Челищевым», написанным на десятилетие раньше. К представлениям о человеческом «жизненном круге» тропининский этюд не имеет ни малейшего отношения. В отличие от мальчика Челищева Тропинина-младшего (на рассматриваемом этюде) не ожидают ни бурная юность, ни полдень: его фигура – не личность с ее цветением и угасанием, но часть окружающего жизненного обихода, где на смену подросткам детям (как было и в «смолянках» Левицкого) придут другие, еще не подростки. Здесь связь с наследством не только русской, но и французской школ, возможно, с манерой Греза, которого Тропинин копировал в Эрмитаже, – коричневатые охры стены за фигурой, сметанно-жидкие краски кафтана и чуть гедонистическое (в духе тех же французов) отношение к юности, к свежим губам и щекам над распахнутым воротом, живости глаз и рыжеватым кольцам волос.

В 1820-е гг. – в pendant к венециановской «домашней» «Л. А. Стромиловой» – придут у Тропинина образцы «халатного» портретного жанра, особенно внятного в хрестоматийных «П. А. Булахове» [43] или «К. Г. Равиче» (оба 1823 г., ГТГ). Их пафос – в утверждении неофициального способа жить. Известно, что в те годы половина России облачалась в казенный мундир, и, глядя на довольных собой, нескованных тропининских персонажей, еще раз припомнишь Д. П. Трошинского (на портрете Боровиковского), превращенного десятилетиями службы в иссохшую мумию. Груз подневольного существования испытал на своей шее и сам художник. Освободясь в 1823 г. от крепостного ярма, он «даже думать не хочет о службе в Академии: „Все я был под началом, да опять придется подчиняться то Оленину, то тому, то другому”» [44].

Известно, что идея «халатных» портретов существовала и в XVIII в. (например, «П. А. Демидов» Д. Г. Левицкого), но тогда это была позиция *независимой деятельности*: вдалеке от двора можно было благотворить обездоленным или «растить цветы просвещения». У Тропинина это была проповедь *независимой жизни*: он очень сочувственно передает румяные щеки Равича, обрамленные расчесанными бачками, благоволит усмешке певца Булахова, горло которого не стяннуто мундирным воротником (вспомним «неизвестного генерала» на портрете Петра Соколова).

С точки зрения зрителей, верных идеям «человеческого пути», такие люди Тропинина – тоже не личности, проходящие свой «жизненный круг», но, пожалуй, соседи, которых мы оставляем, устремляясь навстречу тревогам и бурям. Возвращаясь, мы застаем их такими же, какими оставили – в тех же халатах, подчас с гитарой в руках («Гитарист в косоворотке», ГИМ), с выражением привычного благодушия. Для самого Тропинина представления о жизненном круге были едва ли близки. В его «Булахове» или «Равиче» ни малейших намеков на «полдненный зенит» человеческого пути или его «послеполуденный спад». Глядя на эти портреты, думаешь не о душе человека, находящейся в движении, в росте (как у Кипренского), но о сложившейся человеческой *натуре* (как было и у портретистов XVIII в.).

К концу 1820-х гг. тропининское искусство начинало мельчать. Сопоставление с романтическим портретом (не только Кипренского, но уже и Брюллова) все чаще оборачивалось не в пользу Тропинина. Крупный «калибр» человеческой личности, какой по-прежнему отличал портреты романтиков, становился все менее доступен московскому мастеру.

567 А. Г. Варнек. Портрет Н. А. Томилова. 1825. ГРМ
568 А. Г. Венецианов. Портрет Л. А. Стромиловой. 1820–1821. Пастель. ГТГ

[43] Определение портрета как изображения певца П. А. Булахова принадлежит Н. Н. Коваленской (*Коваленская 1930*. С. 111, 134). До появления новых аргументов оно кажется нам наиболее убедительным.

[44] *Амшинская 1970*. С. 99.



568



569

Ни в чем так не выявилось различие интересующих нас романтической и внеромантической линий, как в двух портретах А. С. Пушкина, написанных в одном и том же 1827 г. Кипренским и Тропининым. Кипренский написал одновременно и человека и гения, Тропинин словно развел эти две ипостаси между этюдом и законченным вариантом (оба – в ВМП).

Небольшой натурный этюд, сделанный Тропининым в Москве по заказу самого Пушкина [45], – быть может, наиболее достоверный, но уж слишком обыденный образ поэта. Перед нами 27-летний молодой человек (у Кипренского он все же был романтическим поэтом «вне возраста»), с почти бесцветными голубыми глазами, с повадкой взъерошенной и беспокойной (вспомним, что в «Арзамасе» Пушкина прозвали Сверчком). При создании окончательного варианта Тропинину все же понадобились «идеальные начала», которых не хватало в его собственном творчестве, и он позаимствовал их из современных ему романтических схем. В окончательной версии «А. С. Пушкина» он одел своего персонажа в «вольно наброшенный широкий халат» (по словам современников, этот «дежурный халат» всегда находился в его мастерской), разгладил воротничок, привел в порядок бачки и прическу, придал значительность взору – как это сделали бы и мастера предшествующего столетия.

Связь Тропинина с традицией предыдущего века уже не раз привлекала искусство-

ведов. Об этом писали Н. Н. Коваленская [46], А. М. Амшинская [47], М. М. Ракова [48]. Привлекало внимание целостно-живописное отношение к натуре и к миру, какое было у портретистов XVIII столетия и странным образом сохранялось у московского мастера в течение первой половины XIX в. У позднего Боровиковского или Кипренского подобная целостность исчезала. Перенесение акцента на «идеальные» жизненные начала обостряло контрасты света и тени, а цвет сводило к эмоциональным вкраплениям, между которыми (как у Кипренского 1820-х гг.) располагались уныло-коричневые «маньеристические сфумато». У Тропинина (как и у мастеров XVIII в.) сохранялось увлекательное единство *лица и «должного»*. На месте мертвых «сфумато» у него живой и плавкий коричневый цвет, отдающей не менее живой «веронезовской» розовой. Глядя на головку Н. И. Морковой (между 1812 и 1815 гг., ГТГ) – этюд для группового портрета семейства Морковых (1815, там же), – невольно вспоминаешь о Рокотове, с его прозрачными розовыми красками, растворенными в тенях коричневатого фона.

Связь Тропинина с XVIII в. не только в подходе к человеку и к живописи, но и в составе его портретного творчества, в частности, в огромном месте в его наследии работ подготовительного назначения. Мы редко вспоминаем о том, что созданию живописных – в особенности крупных – портретов XVIII в. всегда предшествовали предварительные этюды [49], которые, как правило, не ценились художниками, и потому в своей массе не дошли до нашего времени.

С начала XIX в. подобные этюды начинали цениться, приобретали более законченный вид. У Кипренского – «Мальчик Челыщев», у Тропинина – лица молодежи из семейства Морковых, «Портрет сына», этюды для портретов Н. М. Карамзина или А. С. Пушкина. Соединив на одном холсте (как это делали и портретисты XVIII в.) два не связанные между собой этюда с мальчиков Морковых (1809–1811, ГТГ), Тропинин использовал их позднее в групповом семейном портрете, однако и самому холсту придал настолько самостоятельный облик, что мы воспринимаем его в качестве двойного портрета.

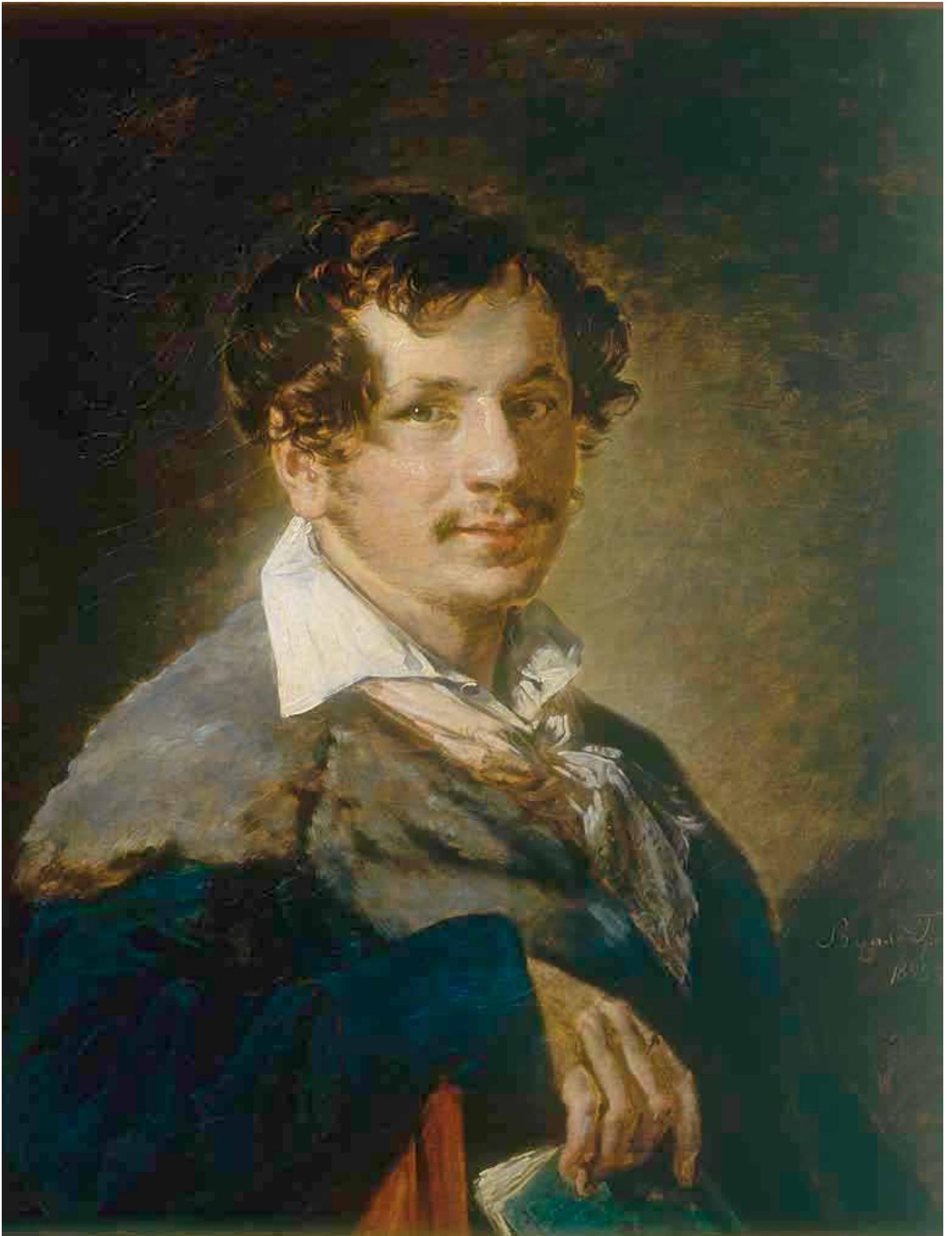
Подготовительные работы окружали законченные произведения Тропинина, служили истоком их живописного обогащения. Наиболее живые из них выглядят иной раз натурными этюдами, лишь доведенными до законченных портретных кондиций. Ведь романтические установки 1820-х гг. могли повышать значительность личности, а могли и превращаться в своеобразные шоры, ограничивая ее свободу. Если сравнить

569 В. А. Тропинин. Портрет А. И. Тропининой. Около 1809 г. ГТГ
570 В. А. Тропинин. Портрет А. В. Тропинина. Около 1818 г. ГТГ

[45] Павлова 1982.
[46] Коваленская 1930.
[47] Амшинская 1970.
[48] Ракова 1982.
[49] Таков был, возможно, «Портрет В. А. и М. А. Митрофановых» (1790-е гг., ГРМ) Д. Г. Левицкого, соединивший на одном холсте две не связанные между собою фигуры. Очевидно, это был не двойной портрет с неудачной (затиснутой) композицией, каким мы его обычно воспринимаем, но этюд для двух (не состоявшихся или не сохранившихся?) парных портретов. Заметим, что мужское лицо на этом этюде располагается слева от женского, как это и полагалось на парных портретах XVIII в. Poleмику по поводу этой вещи см. в издании: *Поспелов 1968. С. 253; Левицкий 1987. С. 105.*



570



571

476

«П. А. Булахова» Тропинина с одновременным ему «Автопортретом» Кипренского (из Музея Уффици), эта свобода падает на тропининскую чашу весов. На месте «романтической маски», способной схватить исключительный момент человека, здесь непринужденная «самость» человеческого существа, подтвержденная вольной позой и нескованно-сочными – серо-лиловыми и синими, коричневатыми и розовыми – тонами холста.

* * *

Бытовой жанр XIX в. начинался в России с работ А. О. Орловского (1777–1832) – польского мастера, еще в 1802 г. перебравшегося в Петербург [50]. В его жанровых вещах – черты западноевропейского романтизма. Если в идеалах раннего Кипренского вела гармоническая завершенность «круга жизни», то Орловского увлекают стороны мироздания, далекие от гармонии – ночная, таинственная изнанка природы, фигуры монстров, странности и резкости человеческой природы. У него продолжалась та линия изображений, какая за столетия началась в российских типах Ж. Б. Лепренса [51]. Однако его впечатления конкретнее и живее. В гравюрах (как и рисунках) Лепренса – статические фигуры, с оттенком грубоватого благообразия, в рисунках Орловского – фигуры в движении, вовлеченные в течение взволнованной жизни.

Россия представляла на этих листах страной, населенной дикими племенами, – причем тяготевшей к Востоку, всегда волновавшему европейских романтиков. В лучший период творчества, в 1800–1810-е гг., художник с увлечением изображал башкир и киргизов, калмыков или черкесов (это увлечение распространялось и на бытовой обиход, его слугами в дворце на Мильонной, где находилась его квартира, становились то негр, то калмык! [52]). Иногда это фигуры в национальных костюмах («Два киргиза», 1821, ГРМ), однако чаще – вооруженные всадники на горных дорогах. Воображение переносило и за пределы России: среди его наездников – арабы и персы. Орловского можно было бы назвать романтиком-этнографом. Его живо интересуют не только костюмы, но и вооружение разных племен (и это тоже перешло в обиход: с течением лет он накопил богатую коллекцию оружия, приобретенную под конец его жизни царем). Его в особенности увлекают черкесы. На нескольких крупных листах он изображает конного черкеса то с одного, то с другого бока с тем, чтобы лучше разглядеть его вооружение – колчан и лук, кинжал и кистень.



572

У Орловского учились романтизму не только Кипренский (портрет Е. В. Давыдова на фоне руины и ночи), но, вероятно, и Пушкин. Поэт осведомлен о работах Орловского. В ответ на фразу из «Сына отечества», что характеры «Руслана и Людмилы» написаны «смелой кистию Орловского», он возражал (со знанием дела), что Орловский «кисти в руки не берет, а рисует только почтовые тройки да киргизских лошадей» [53]. Можно предположить, что описание черкеса из «Кавказского пленника» («Черкес оружием обвешен; / Он им гордится, им утешен; / На нем броня, пицаль, колчан, / Кубанский лук, кинжал, аркан / И шашка, вечная подруга его трудов, его досуга») производилось отнюдь не с природы, но напрямик с рисунков Орловского, подобных гуаши «Всадник-черкес» (1818) из Третьяковской галереи.

Пушкин мог вдохновляться такими листами и в описании коня черкесского всадника («Гроза беспечных казаков, / Его богатство – конь ретивый, / Питомец горских табунов, / Товарищ верный, терпеливый»). Орловский рисовал не только киргизских лошадей, но и донских и арабских, – коней под наездниками или просто пасущихся около горных дорог. Для Орловского кони – наиболее живая и дикая часть стихийной природы, а одновременно и принадлежность не менее «диких» российских ландшафтов. У него были и безличностно-картинные изображения коней (от них произойдет позднее и конь из брюлловской «Всадницы»), но были и впечатления от

[50] Орловский проделал в России путь, в чем-то сходный с тем, который прошел в Польше его учитель француз Ж.-П. Норблен, и «сумел глубоко войти в русское искусство, так же как тот – в польское». Он оказался самым крупным из приехавших в Россию в начале XIX в. иностранных художников, оказав влияние и на отдельных мастеров, и на развитие жанров и видов русского искусства. *Свирида 1999. С. 151. См. также: Азаркина 1971.*

[51] *Брук 1990.*

[52] Покровителем Орловского в Петербурге стал вел. кн. Константин Павлович, во дворце которого на Мильонной была и квартира и студия мастера.

[53] Письмо Н. И. Гнедичу от 4 декабря 1820 г. Эфрос настаивал на поверхностном знакомстве Пушкина с искусством Орловского, указывая на то, что последний много занимался не только графикой, но и живописью, то есть, по выражению Пушкина, «брал в руки кисть» (см.: *Эфрос 1933*). Однако надо иметь в виду, что к широкому зрителю Орловский был повернут в те годы именно графикой (рисунком, гравюрой), а не картинами, как правило, не покидавшими частных коллекций.



573

встреч с реальной натурой. В живых рисунках с крестьянских одров он шел и от западноевропейского опыта в изображении пасущегося скота – с выступающими костями и лохматыми шкурами. В его лошадях что-то мрачно-брутальное, какова, например, пасущаяся лошадь на одной из картин, написанных маслом («Домашний скот на пастбище», 1810, ГРМ).

В 1800–1820-е гг. романтически-бурная и этнографическая линии в жанрах Орло-

вского шли бок о бок друг с другом. Художник (как когда-то Лепренс) смотрел на русскую жизнь глазами иностранца. Не только почтовые тройки или кареты, запряженные четверней, но и нищие по сторонам от этих карет или каторжники, просящие милостыню в сопровождении конвойных солдат («Каторжники под конвоем», 1815, ГРМ). По его рисункам постоялых дворов и обозов можно было бы с точностью восстановить наружность деревенских изб начала столе-

тия или устройство колесных и санных возков. Нота стороннего наблюдения в особенности усилится в 1820-е гг., когда он все чаще начнет рисовать российские типы, предназначенные для литографических серий. Иные из этих серий получали даже и французские наименования и подписи, призванные оттенить экзотику российского быта (серия *Droschki de ville et traîneau a deux cheveaux*, 1820).

Однако рядом шла тревожная романтическая линия, особенно впечатляющая в 1800–1810-е гг. Орловский привез в Петербург запасы сюжетов, давно известных в западноевропейском искусстве – кораблекрушения, нападения разбойников, биваки воинов, костры и руины. Однако теперь они получали романтическую окраску: если Кипренского увлекали приподнятые моменты в душевном состоянии человека, то Орловского – не менее таинственные ракурсы в жизни природы, выходящие из ряда поступки или вид изображенных людей.

Одинокое всадники передвигались у Орловского среди мрачной природы, в окружении скал или расщепленных молнией засохших деревьев. Ночные привалы польских повстанцев («Польские повстанцы в лесу ночью», 1810-е гг., ГТГ) ничем не отличались от привалов разбойников («Разбойники у костра», 1810-е гг., ГРМ) – угрюмые персонажи вблизи развалин, с обязательной темной фигурой, заслоняющей свет от костра. Возникали своеобразные «краски ночи»: черное – окружающий мрак, красное – одежды разбойников (или польских повстанцев), белое – отблески луны и костра. (Этим краскам отвечали и материалы лучших рисунков: уголь, сангина, белила, лежащие по коричневому бумажному полю). Некоторые из лиц на его портретах выглядят фрагментами каких-то динамичных (ночных) событий. В знаменитом «Автопортрете» 1809 г. (ГТГ с. 522) – не взгляд, а оглядка, направленная в сторону, противоположную потоку движения. Налицо и осязаемый ориентальный оттенок: спутанная грива волос похожа на черную меховую папаху (сравним с «Портретом перса» 1816 г., ГРМ). Если литографские серии мастер будет подписывать по-французски – причем каллиграфическим почерком, – то подпись вверх автопортрета, включающая дату 1809 и монограмму «АО», читаешь как темный восточный иероглиф.

И не меньшая динамичность в сценах из быта русских крестьян. В них Орловский (как иногда и Лепренс) опирался на линию европейского жанра, идущую от фламандских пирушек и драк в кабачках. В «Крестьянах за столом» (1800-е гг., ГТГ) такой же, как и там, брутальный налет, вполне оттеснявший интерес иностранца к своеобразию рос-

сийских одежд или лиц. И вместе с тем это и романтическая, тревожная сцена. Пирушка – в большей мере, чем когда-то у Броувера или Остаде, – походит на собрание уродливых монстров, стесненных в мрачном углу, где глухо контрастируют багрово-черные краски. Первый план – как

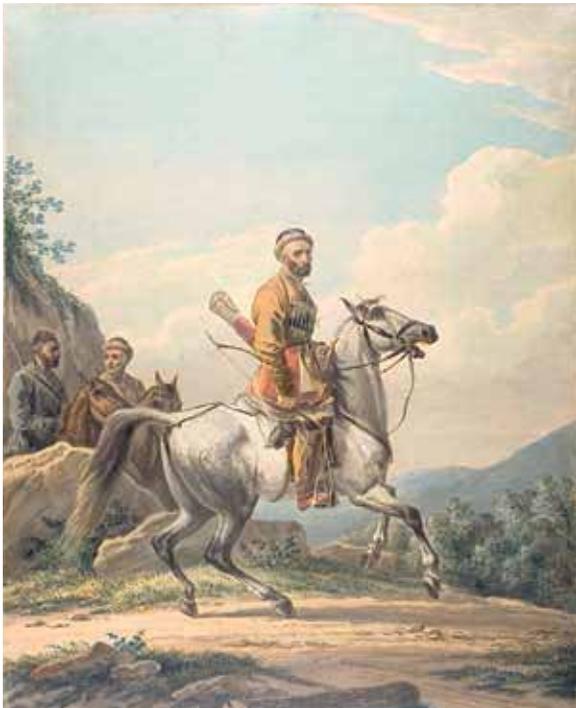


574

и обыкновенно в жанрах Орловского – завален какими-то темными предметами, преграждающими путь в пространство картины: художнику важно ощущение рампы, отделяющей «просвещенного зрителя» от орущего и пьющего сброда (к работам Орловского мы возвратимся в разделе о рисунке).

Что объединяло возникающие русские жанры с листами Орловского? Прежде всего интерес не к событиям, а к состояниям [54]. К передаче взаимоотношений между персо-

[54] Алленов 1984. С. 127–128.



575



576

575 А. О. Орловский. Черкес. 1818. Бумага, гуашь. ГТГ
 576 А. О. Орловский. Крестьяне за столом. 1800-е гг. Пастель. ГТГ
 577 А. О. Орловский. Каторжники под конвоем. 1815. Бумага, графитный карандаш. ГРМ

нажами русская жанровая живопись подойдет лишь в эпоху Федотова, да и то рядом с событийными «Сватовством майора» или «Свежим кавалером» сохранятся и традиционные «жанры состояний», подобные «Вдовушке» или «Анкор, еще анкор».

Однако еще больше различий. Если вернуться к определению мироощущения эпохи как «идиллически-грозового», то у Орловского реализовалась его *грозовая* природа, тогда как у русских жанристов – скорее *идиллическая* (никогда, впрочем, не забывавшая и о грозовой!). В пределах русского жанра сформировалась даже и особая его разновидность – идиллический интерьер, какого не было у польского мастера (вспомним о мрачном интерьере его «Крестьян за столом»).

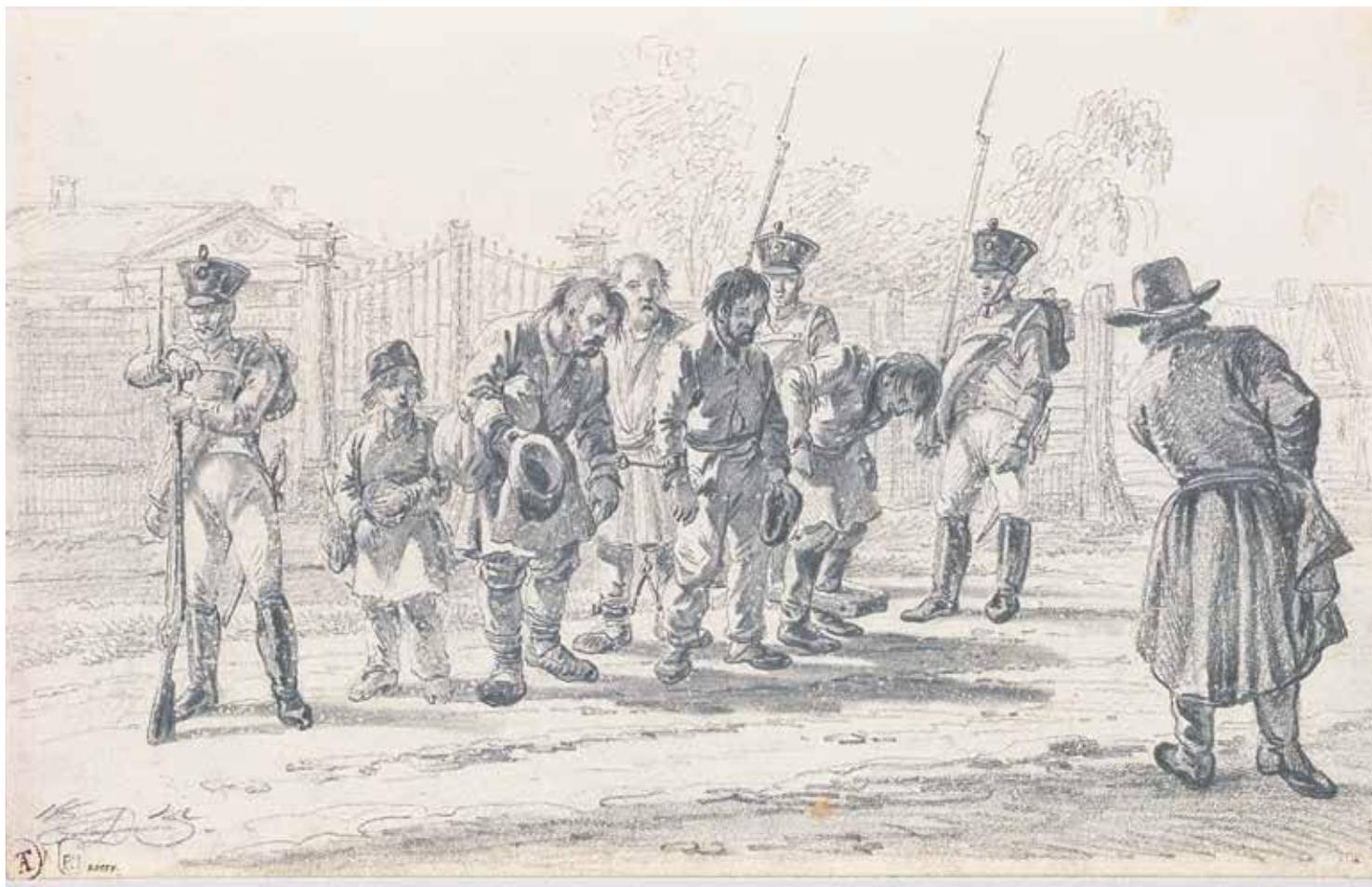
Еще важнее – нехарактерность для русских жанристов резко-остраняющих нот, неизменных в жанрах Орловского. Если его мрачные фигуры на фоне костров повернуты к нам спиной, а передние планы завалены камнями или стволами деревьев, не пропускающими в поле пейзажа, то в русских жанрах – ближайшее участие зрителя в самом пространстве картин, дававшее себя знать даже и в произведениях, какие в 1820-е гг. лишь подходили к жанру.

С самого начала в таких произведениях выявлялись две разные линии. Уже и «Молодой садовник» (1817, ГРМ) и «Цыганка с веткой мирта в руке» Кипренского или его же «Девочка в маковом венке» (обе – 1819, ГТГ) с ее рубашкой, приспущенной с детского плечика, станут началом салонной линии в рус-

ском жанре. Приехав в 1816 г. в Италию, художник займется «Анакреонтовой гробницей» (1821, не сохр.) – полотном идиллического сюжета, с фигурами вакханки, сатира, маленького фавна, играющего на свирели. Картина писалась в течение нескольких лет, и ее боковыми ответвлениями как раз и становились итальянские жанры (не являвшиеся ни этюдами для картины, ни ее увеличенными фрагментами). Кипренский увлечется в Италии маньеристами, Леонардо, Луини. В улыбке «цыганки» – леонардовская «звероватость», в темных фонах – сгущения мрака, предвосхищавшие у итальянцев XVI в. асфальтово-черный XVII, и почти всегда – маньеристский контраст этого мрака с обильными светом объемами, что было характерно и для портретов Кипренского этих же лет (например, для того же «Автопортрета» из галереи Уффици).

Но к тем же истокам салонной линии отчасти примкнут и «Кружевница» Тропинина, идущая скорее от «Крестьянки» Ивана Аргунова, многие из жанров Венецианова, нередко сдававшие в «пейзанскую» приторность («Вот-те и батюкин обед» и др.), «Итальянское утро» и «Итальянский полдень» Брюллова, положившие начало целому направлению итальянского жанра 1830–1840-х гг.

Однако рядом шла линия более глубоких портретов, переходящих в жанр. В лучших фигурах, подобных «Девушке с бураком» (около 1824, ГРМ) или «Крестьянке с васильками» (1820-е гг., ГТГ), Венецианов сохранял



577

простоту и достоинство интимных портретов, не выводя их одновременно и из мира крестьянской идиллии. Фигуры его крестьянок, начавшиеся с «Крестьянской девушки с серпом» (около 1820 г., ГТГ) стояли ближе к пастельным портретам, вроде «В. А. Томиловой» Кипренского. Исследователи уже обращали внимание на сходство «Крестьянской девушки» с венециановским портретом Е. А. Балкашиной (1820–1821, ГТГ): там те же мечтательные интонации и сероголубоватые тихие краски, нанесенные косыми штрихами пастели [55].

Объединяло эти две линии отсутствие рампы между фигурами и зрителем. Уже и тропининские мастерицы, и крестьянки Венецианова, как и итальянские дети Кипренского, ощутимо приближены к авансценам картин. Вспомним и уже упоминавшихся детей А. Р. Томилова кисти Варнека. В то время как пирующие крестьяне Орловского изображались по ту сторону рампы, дети Томиловы непосредственно обращались к зрителю: девочка указывала пальцем на куклу, мальчик – на волан и ракетку. Еще ближе тропининская «кружевница» (1823, ГТГ), прямо заглядывающая нам в глаза. Ее

рука и, особенно, пальцы буквально переступают за рампу. Кажется, что перед нами не только картина в золоченой раме, но и сама миловидная девушка, судя по ее ласковому взгляду, очень к нам расположенная. Ее лицо и рука пролеплены с почти скульптурной округлостью (сказались все те же ампирные реминисценции, какие мы уже отмечали в вещах Аргунова и Мыльниковых).

И уж тем более сближены пространство картины и пространство зрителя в венециановских пейзажах или интерьерах с фигурами. Фигуры и их окружение находились во взвешенном равновесии между собой, не превращаясь ни в изображения фигур на фоне интерьеров (к этому варианту относились некоторые одновременные вещи Сильвестра Щедрина с изображением итальянских простолюдинов), ни в обычные пейзажи с фигурным стаффажем (например, пейзажи Ф. Матвеева). Жанр «в комнатах» примыкал у венециановцев к традиции перспективной живописи, широко распространенной в русском искусстве, однако приемы перспективы осмыслялись в нем уже совершенно иначе. Если в многочисленных в то время изображениях внутренних

[55] Алексеева 1963/2. С. 562.

видов дворцов или храмов сходящиеся перспективные линии должны были воспроизводить реальное строение их пространств, то в интерьерах венециановцев – вовлечь стоящего перед картиной зрителя в опозитивированную среду анфилад. В отличие от жанров Орловского, где за рампой картины открывались *чужие* пространства, анфилады венециановцев были *интимно-своими*, доверчиво-дружественными. Мы увидим далее, что Венецианов и его ученики – используя завоевания предшествующих этапов не только русского, но и западноевропейского искусства – смогли открыть венециану приемов, способных непосред-

ственно вводить нас в изображенную картинную среду.

* * *

Говоря о Венецианове и его школе, начнем с отношений искусства учителя и его учеников. Венецианов начал принимать учеников с 1824 г. и продолжал это до конца своей жизни [56]. Однако его участие в их работах в разные периоды было неодинаковым, оказываясь особенно тесным в первые годы школы, то есть во второй половине 1820-х гг. Это время таких учеников, как Н. С. Крылов (1802–1831), А. А. Алексеев



[56] По словам З. И. Фомичевой, «школа Венецианова образовалась по примеру частных мастерских, которые существовали в России в конце XVIII – начале XIX вв. Венецианов сам учился в одной из таких мастерских – мастерской В. Л. Боровиковского, у которого в этот период было пять учеников, живших у него в доме на положении членов его семейства... Подобные мастерские, по-видимому, были в Москве, где жил Венецианов в ранние годы, у П. А. Паризо, у Ф. С. Рокотова... Ученики жили у Венецианова на его содержании, работая под руководством учителя в его мастерской» (Фомичева 1952. С. 9). Отличие венециановской школы от ее предшественниц заключалось в акценте на преподавании. Если у Боровиковского его подмастерья могли пособлять хозяину в выполнении портретных или церковных заказов, то Венецианов, напротив, помогал молодым художникам найти свой собственный путь. Школа Венецианова воспроизводила и некоторые черты арзамасской школы А. В. Ступина, открытой в 1802 г. Венецианов, как и Ступин, принимал на обучение в том числе и крепостных, прилагая много усилий к их освобождению. Средства, как и там, добывались в том числе и иконописанием, которым много занимались венециановцы. Некоторые из ступинских воспитанников переходили затем в ученики к Венецианову. А различия в том, что для самих учеников обучение у Венецианова было бесплатным, а его педагогическая система была более передовой. Так, Венецианов совершенно отказывался от копирования с «оригиналов», которое процветало и в Академии художеств и у Ступина. См. Алексеева 1982; также Поселов 1964.



579

(1806–1878) [57], А. Г. Денисов (1811–1834), А. В. Тыранов (1808–1859), как К. А. Зеленцов (1790–1845, не являвшийся прямым учеником Венецианова, однако испытывавший его сильное влияние). По отношению к этой группе живописцев участие Венецианова было больше чем педагогикой. В ряде лучших произведений оно становилось скорее соавторством: Венецианову принадлежали идеи картин, их композиция, расстановка фигур. По словам Т. В. Алексеевой, Венециа-

нов «сам помогал ученику размещать фигуры в картине... Любопытно... его наставление отъезжающему в Берлин (для обучения у Крюгера. – Г. П.) А. Г. Денисову. Предлагая ему по приезде в числе других картин написать какой-либо дворцовый зал, он делает указание, чтобы ученик „*фигуры в оном ставил не иначе, как под руководством Г. Крюгера*” (курс. мой. – Г. П.)» [58].

Само собой ясно, что ученики, оставшиеся дома – в Сафоновке или на петербург-

[57] Ружникова 2007.

[58] Алексеева 1982. С. 152.



580

580 А. Г. Венецианов. Утро помещицы. 1823. ГРМ
581 А. Г. Венецианов. Спящий пастушок. Между 1823 и 1826 гг. ГРМ



581

ской квартире учителя – проделывали то же под руководством Венецианова. Во время исполнения такой кардинальной вещи, как «Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге» (1827, ГРМ) ее автор А. А. Алексеев лишь второй год находился в обучении у своего педагога. Невозможно представить сочинителем этой сложной картины, отразившей едва ли не всю венециановскую философию творчества, начинающего крепостного ученика. Лучшие картины венециановцев первой волны были, по всей вероятности, сложным симбиозом замыслов зрелого мастера и восприимчивых глаз и рук исполнителей.

Развитие Венецианова-жанриста и его школы в 1820-е гг. можно (тем самым) разделить на два (условных) этапа. Первый это Венецианов первой половины 1820-х, *Венецианов без учеников*, автор многочисленных крестьянских типов, «Гумна», а также нескольких великолепных жанров как «Утро помещицы», «Спящий пастушок», «На пашне. Весна», «На жатве. Лето». Второй – Венецианов с конца 1820-х, *Венецианов в картинах учеников*, автор таких их совместных вещей, как лучшие вещи Алексеева, Крылова, Тыранова, во многом, возможно, и Зеленцова, и даже Сороки.

Главным событием, имевшим основополагающее значение в развитии русского

крестьянского жанра, явилась (по мнению ряда исследователей) военная эпопея 1812 г., обратившая взоры русских людей к победоносному народу, представшему в ореоле нравственного величия [59]. Надо, правда, опять подчеркнуть, что венециановские жанры стояли не на *грозовой*, но на *идиллической* стороне мироощущения времени. Персонажи этих картин – не возвратившиеся из похода крестьяне-ополченцы, но их жены, подростки и дети, воплощавшие идиллическую линию жизни. Фигуры мужчин у Венецианова – скорее исключение [60], а в основном это «жницы», «спящий пастушок», «девушка с бураком», «крестьянские дети в поле» и т. п. Мужскую роль попечителя всей женской и детской сельской колонии Венецианов, быть может и бессознательно, оставлял за собой, ощущая себя отцом и хозяином не только в семье, но и среди своих 48 крепостных. По отношению к крепостному состоянию российской деревни венециановская позиция была своеобразной «критикой справа»: не разрушать нажитых веками нравственных связей между крестьянами и их владельцами, но придавать им семейную теплоту. В картине «Утро помещицы» семья – не только хозяйка за утренним чаем, но и получающие дневное задание прахы – входящий в светлую комнату

[59] Алексеева 1963/1.

[60] Крестьян-мужиков Венецианов, как и Орловский, предпочитал изображать не в деревне, а в городе. Такова была «петербургская сюита» его карандашных рисунков 1823–1826 гг. Как и у Орловского, это крестьяне-отходники – извозчики, торговцы. Однако если Орловский изображал русских крестьян в качестве одного из населявших Россию «диких народов», то Венецианов, наоборот, подчеркивал их кроткое благообразие (ср., например, «На Сенном рынке» Венецианова, ГРМ, и литографию Орловского «Извозчики зимой», 1820).



582 А. Г. Венецианов.
На пашне. Весна. Первая
половина 1820-х гг. ГТГ
583 А. Г. Венецианов.
На жатве. Лето. Середина
1820-х гг. ГТГ

582

хозяйин-художник ощущает себя среди них совершенно своим.

Созданный художником образ реальности обладает магией «движения с возвратом вспять, заколдованного движения по кругу. Время кажется остановленным... Это не время перемен, это – внеисторическое время», отлитое во «вневременную пространственную протяженность» [61].

Таково и в самом деле ощущение времени в венециановских жанрах. Его «остановленность» и в сне пастушка, и в застывшем позировании крестьян из «Гумна». В картинке «Утро помещицы» жена Венецианова, как и пригожие пряжи, изображены в неподвижной позе, одна из пряж позирует, став на колено, другая стоя, оглядываясь на входящего барина. Картины «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето» воспринимаешь (как об этом неоднократно писалось) как части из цикла «времен года», то есть опять движения природы «по кругу», а в картине «На пашне. Весна» – и не менее «круговая» череда поколений: младенец играет на кромке поля под наблюдением юной матери, а молодая поросль зеленеет по соседству с отжившим пнем.

Каковы были истоки жанров Венецианова? Одна из традиций в становлении венециановских пейзажных жанров – традиция староевропейского идиллического пейзажа (как об этом уже говорилось на страницах введения). В пейзажном фоне венециановского «Спящего пастушка» (между 1823 и 1826, ГРМ) – отдаленные отзвуки подобных мотивов. Среди них и кроткие отдельные деревца, между которыми деревца-подростки (рядом с подростком-пастушком на переднем плане), и неподвижные листки на кустах, свидетельствующие о том, что в эти места не долетают ветры. И, наконец, важнейшая примета – неподвижная гладь воды, отражающей ровное небо (через полстолетия, в 1880–1890-е гг., черты идиллического пейзажа вновь оживут в картинах русских художников, например, в «Видении отроку Варфоломею» Нестерова, в «Золотой осени» Левитана и мн. др. [62]).

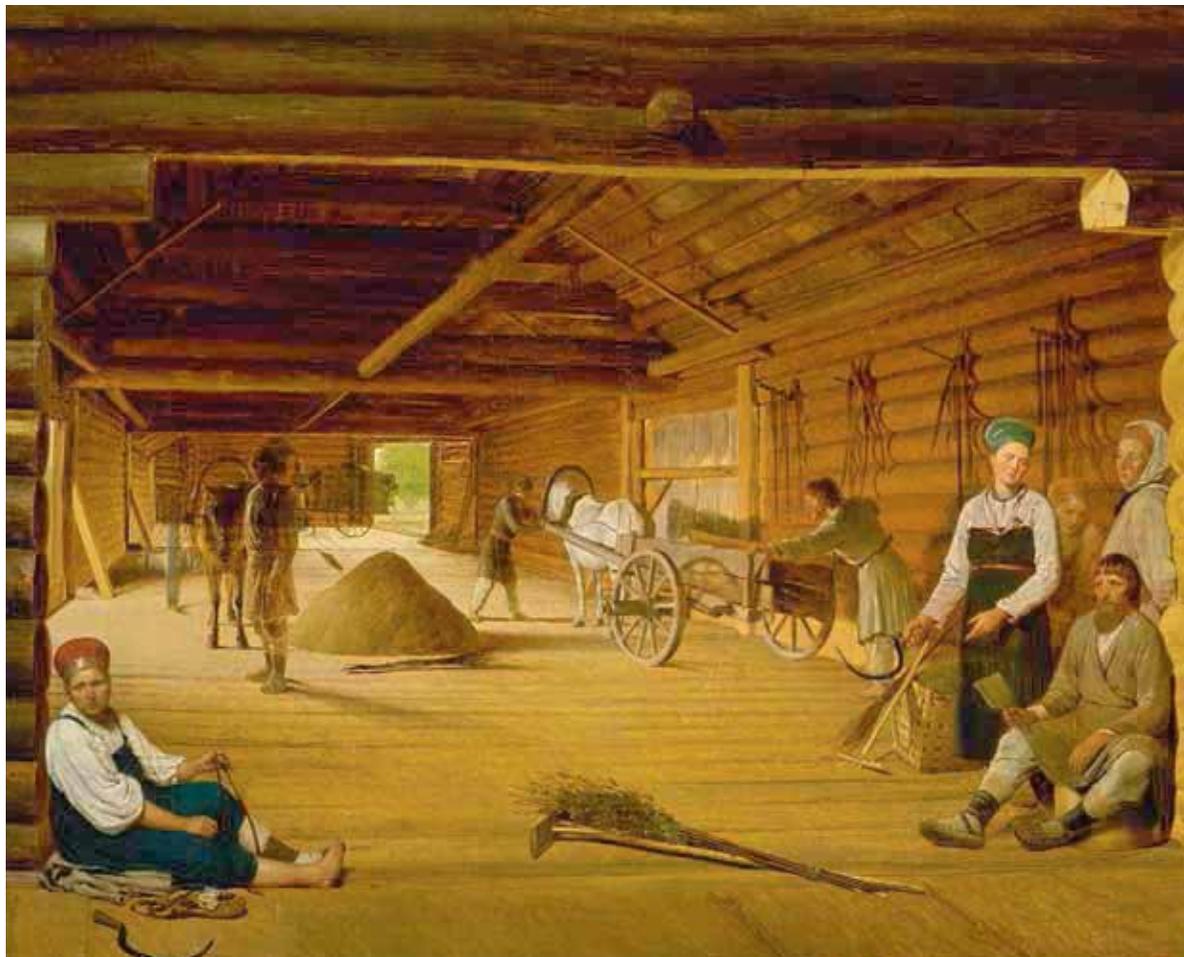
Среди других возможных сближений – не менее идиллическая линия отечественных фарфоровых «кукол», идущая от XVIII в., и в особенности линия «гарднеровских крестьянок». Говоря о них, надо помнить и о рокайльных приемах, укорре-

[61] Алленов 1984. С. 139.

[62] Поспелов 1987.



583



584

ненных в предыдущей поре, и о привычном для людей интересующей нас эпохи виде народных глиняных кукол. В гарднеровских статуэтках жила и рокайльная зыблемость форм, и их обобщенность, скользкая уклончивость цвета и его простодушие. Венецианов охотно вводил такие фигурки не только в пейзажи, но и в интерьеры – в «Утро помещицы», в «Гумно», – нередко уподобляя их манекенам, одетым в крестьянское платье. В «Мастерской художника А. Г. Венецианова» на первый взгляд трудно решить, кого рисуют ученики: живую крестьянку, присевшую на низкой скамейке, или манекен, одетый крестьянкой. В «Гумне» живые крестьянки вполне неподвижны; наоборот, иные из манекенов в одежде крестьянок станут изображаться в движении танца (как в «Кабинете А. Г. Венецианова» Тыранова, известном нам по копии Ф. Славянского, ГТГ).

Как соединялись эти разные линии в композициях Венецианова и его школы? Необходимый баланс достигался то зримым контрастом вполне равноправных фигурного и пейзажного планов, то их поэтической слитностью в единое целое. О контра-

сте может идти речь применительно к «Зимнему пейзажу» Н. С. Крылова (1827, ГРМ), в котором все признаки идиллического пейзажа – укрытая среди перелесков долина, кроткие деревца, недвижимая гладь воды – в данном случае застывшая под снежным покровом. Вместе с тем пейзаж как бы нарочито «составлен» из отдельных частей, выдавая в авторе живописца-наива. Взятые в контражуре темные фигурки крестьян прямоком спроецированы на светлый пейзаж, напоминая распространенные в ту пору графические силуэты, вроде силуэтов Ф. П. Толстого.

Большая слитность – в венециановской картине «На пашне. Весна» (первая половина 1820-х гг., ГТГ). Первое впечатление: равнинный пейзаж (с теми же кроткими деревцами и старым пнем) написан независимо от фигурок (линия горизонта почти просвечивает сквозь написанную по высохшему пейзажному фону фигурную группу) [63]. Однако, вписав в картину «гарднеровскую крестьянку» в малиновом сарафане, белой рубашке и алом кокошнике, ведущую за собой двух смиренных лошадок, художник объединил ее с изображением

[63] Те же приемы можно заметить и в картине «Гумно».

поля и по масштабам фигурок, и, главное, по лишенной контрастов спокойной тональности.

И уж тем более сплавлены эти традиции в центральной венециановской вещи – картине «На жатве. Лето» (середина 1820-х гг., ГТГ). Фигурка жницы, сидящей на дощатых подмостках, – тоже одна из статуэток, стоит взглянуть, как хрупко (и вместе с тем твердо) отлита из керамической раскрашенной массы ее протянутая по помосту нога, обутая в маленький лапоть. Тем не менее она прочно связана с действием и простотой своей позы и соотносённостью с фигурками жниц, рассыпанных по хлебному полю.

Основное – светло-сияющая тональность этих картин. Мы уже говорили об оттенках «фарфоровости» в идиллических рисунках Кипренского («Неизвестного мальчика», «Н. В. Кочубей» и др.). Теперь это можно было бы отнести и к деревенским сценам Венецианова (как и к иным из идиллических эпизодов в пушкинском «Евгении Онегине»). Нередко раскрашенными светло-сияющими прозрачными красками казались и у Венецианова, и у Пушкина не только фигурки, но и сами картины, частью которых они становились, например, природные «заставки» из «Онегина» вроде: «Бразды пушистые взрывая, / Летит кибитка удалая; / Ямщик сидит на облучке / В тулупе, в красном кушаке». Мы вспоминаем уже не о статуэтках, но о серединах тарелок, или о крышках шкатулок с их часто не менее идиллическими сюжетами, на которых могли не менее выигрышно соединяться зеленые и красные матовые краски и белый (как снег в стихотворных картинках у Пушкина) цвет глазурированного ровного фона.

Но ведь таким же «цельно-фарфоровым» выглядит во многом изображение в «На жатве. Лето». Краски фигурки неотъемлемо сплавлены с почти эмалевыми красками пейзажа. Над тепло-жемчужными досками помоста простирается полоса зеленой земли и золотистых хлебов, а чуть повыше – вид голубых и тоже почти прозрачных небес.

Наконец, говоря об *интерьерах* Венецианова, надо иметь в виду еще и иные исторические аналоги. Если иные из жанров Орловского помнили о драках фламандских крестьян, то интерьеры, подобные комнате из «Утра помещицы», – скорее о дельфтской группе голландских жанристов, образцы которых были представлены в Эрмитаже. Речь идет (в данном случае) о все том же сближении пространства картины и пространства зрителя, о его вхождении в идиллическую картинную среду. (В пространство «Хозяйки и служанки» Питера де Хоха зрители тоже попадали без всяких рампы, ведомые сходящимися линиями плиток пола или виднеющегося в глубине прохода на улицу).



585

Персонажи ранних венециановских жанров (как чуть позднее и интерьеров его учеников) обычно изображаются в позах, словно *пропускающих зрителя вглубь картины*. Такова поза спящего пастушка, не загораживающая нам дорогу в пейзаж, но открывающая его глубину. (Как приглашающий должен быть истолкован и жест руки с раскрытой ладонью – сравним его с жестом руки хозяйки из «Утра помещицы»). А далее – пропускающие в глубину (кулисные) позы крестьян из «Гумна» и даже сидящей на помосте жницы с младенцем из картины «На жатве. Лето». У венециановских учеников таковы же и приглашающее движение девушки-манекена из «Кабинета А. Г. Венецианова» Тыранова, и «боковая» расстановка фигур в «Мастерской художника А. Г. Венецианова» (Алексеева), освобождающая простор для входа нашего взгляда в глубину анфилады. По существу такое же значение имеют и позы художников из «Мастерской художников братьев Чернецовых» Тыранова (1828, ГРМ): наш глаз должен сперва обойти их профильные фигуры, переданные контражуром (как и темные фигурки крестьян из крыловского «Зимнего



586 Н. С. Крылов. Зимний пейзаж. 1827. ГРМ
 587 А. В. Тыранов. Мастерская художников братьев Чернецовых. 1828. ГРМ

586

пейзажа»), и только тогда он попадет в глубину мастерской – к стоящему на столе стеклянному графину, словно бы навевающему ощущение чистоты (как ее олицетворяли у Крылова покрытые снегом зимние дали).

И все же основная масса картинок венециановцев с изображением комнат напоминала не столько об устройстве дельфтских интерьеров, сколько, как ни парадоксально, о композициях все тех же идиллических пейзажей. В роли холмов, ограждавших долины от ветров, выступали *стены* венециановских комнат. Не правы те, кто в разное время писали об окнах, соединяющих эти комнаты с окружающим миром. В советские годы это чаще всего были попытки искусствоведов уберечь живописцев от подозрений в замкнутости изображаемого ими «мирка», в его отгороженности от мира общественных связей. На деле окна в венециановских интерьерах изображались редко, а если и изображались (как в «Мастерской художников братьев Чернецовых»), то отнюдь не уведили нашего взгляда в окружающие пространства. Изображение окон станет уделом 1830–1840-х гг., картин Григория Сороки и некоторых других [64]. В 1820-е же ценилась как раз защи-

щенность комнат от бурь и тревог. Характерные концы анфилад этой ранней поры – не окна, а зеркало, висящее на дальней стене. Мы видим его в «Гостиной на антресолях», в «Кабинете А. Г. Венецианова», в «Мастерской художников братьев Чернецовых» и др. В последней картине, дойдя до окна (заслоненного стеной ближайшего дома), наш глаз возвращается к светящемуся графину, а далее к лицу одного из братьев, отраженному в зеркале рядом с окном. Наш взгляд, минуя фигуры художников, как бы обходит всю комнату, задерживаясь на палитре с кистями, статуэтках на полке, на графине и зеркале, прежде чем вновь возвратиться к фигуре с гитарой.

А в роли неподвижной глади воды – светящиеся полы, переходившие из картины в картину. Можно согласиться с мнением Э. Я. Логвинской, что многое в изображениях комнат могло быть отнесено к самой культуре русского интерьера тех лет [65]. Очевидно, в самом обиходе виду сияющего чистого пола в красиво убранном доме придавали повышенное значение. «Чистый лоснится пол...» – начинает Пушкин свой перевод из Ксенофона Колофонского,

[64] А раньше Венецианова и его школы – у К. Д. Фридриха. По мнению Г. Ю. Стернина, известная замкнутость пространства комнат характеризовала и интерьеры 1830–1840-х гг. В пейзажах этой поры нередко утверждались «способности художнического глаза раздвигать видимые границы действительности», тогда как в изображениях интерьеров «складывался образ, важнейшая часть обаяния которого – как раз спасительные границы». *Стернин 2000/2. С. 433.*

[65] *Логвинская 1978.*



587

описывавшего пир мудрецов (исследователи уже отмечали, что образ лоснящегося пола – не от античного первоисточника, а от современности: в оригинале у Ксенофона совсем иные слова: «Вот уже чист и пол, и руки у всех, и бокалы») [66]. Разумеется, сами взгляды на украшение комнат, в свою очередь, отражали тогда и влияние картин на подобные темы, однако пушкинское стихотворение акцентировало то, что было характерно для самих обиходных вкусов, – выражение в убранстве комнат излучающей свет тишины. Недаром поэт и заканчивал призывом к покою: «Слава гостю, который за чашей беседует мудро и тихо» (фраза о тишине также отсутствовала в оригинале).

Но интерьеры венециановских учеников вносили и собственные оттенки. Пятно светящегося пола на них интенсивнее и концен-

трированное, чем, скажем, в «Утре помещицы», а главное, его наиболее светлый акцент переносился с переднего плана в глубину композиции, чаще всего в те комнаты анфилад, которые виднеются за открытыми дверями. В «Гостиной на антресолях» Зеленцова полы, по мере того как наш глаз удаляется от первого плана, постепенно светлеют, перебиваясь то рефлексом от колонны, то тенью, то светом из бокового окна, пока не достигнут особенного свечения в пространстве между зеркалом и окном. Комнаты венециановцев неизменно увлекают наш взгляд в глубину анфилад. Н. Н. Коваленская видела в этом их свойстве настроения романтизма [67], что в самом широком художественном контексте вполне справедливо, ибо такое же движение в пространственную глубину будет и в пейзажах С. Щедрина, где воображение зрителя станет улетать от близкого берега или из крытой виноградом террасы в отдаленные, залитые солнцем просторы.

А средством увлечь наше зрение в глубину анфилады становилось перспективное сокращение линий. Известно, что одним из важных событий в становлении венециановской школы была встреча Венецианова с картиной Ф. Гране «Внутренность монастыря капуцинов в Риме» (появившейся в 1821 г. в Эрмитаже). Как и у художников «дельфтской школы», вход зрителя в пространство картины достигался у французского мастера с помощью перспективы – линейной и световой. Позы монахов, собравшихся на литургию, там тоже «пропускающие внутрь», а линии интерьера увлекают нас в глубину, как линии «дворика» у Питера де Хоха. Еще важнее вовлекающая функция света, более акцентированная, нежели у голландцев. Наше движение в интерьере – движение из полумрака к свету, который постепенно усиливается к глубине. Предельной яркости он достигнет вдали, между алтарем и окном, отражаясь и на арке, и на светлом полу.

И именно так задумано венециановское «Гумно», где есть и «кулисные» позы крестьян, и сходящиеся линии стен и стропил. В то время как (повторю) в «Пирующих крестьянах» Орловского первый план загорожен, в «Гумне» сметенное в кучу зерно образуют одну из точек отсчета на нашем пути в глубину. И, как и в «Виде монастыря капуцинов», важнейший ориентир – это свет вдалеке. Как и у Гране, на переднем плане свет достаточно сдержан, однако на середине он льется из левых ворот, не останавливая нашего движения вдали, где он станет мерцать почти как свет из окна монастырской капеллы.

«Гумно» являло собой нечто беспрецедентное в русском искусстве! По существу, это была изображенная художником «живая

[66] Гаспаров 1986. С. 33.

[67] Коваленская 1929.

С. 47.



588

картина» крепостного театра на тему художественной перспективы. Венецианов соорудил – с помощью сафонковских плотников – огромную перспективную декорацию, использовав для нее одну из хозяйственных построек и, не жалея, пропилив ее стену. (В пропиленные стены, нарочито предъявленном зрителю, – своеобразный нравственный вызов: для подлинного искусства надлежит пожертвовать всем!) Играть же заставил крестьян, не столько работающих в пустынном гумне, сколько отмечающих, стоя на указанных им местах, движение зрительского глаза от одного глубинного плана к другим. Будучи написанная картина оказалась «фирменной маркой» сафонковской школы или даже «наглядным пособием», живописным «перспективным трактатом». Трогательно смотреть, как тщательно приодетые венециановские артисты одновременно похожи и на керамические фигурки, и на реальных крестьян, отстаивавших (или отсиживавших) часы для удовлетворения непонятной им барской причуды.

И, наконец, в нескольких изображениях художественных мастерских раскрывалось еще и метафорическое значение стремления

в глубину. Речь идет о «Мастерской художника А. Г. Венецианова», о «Кабинете А. Г. Венецианова», о «Мастерской художников братьев Чернецовых». К ним можно присоединить и несколько карандашных эскизов Венецианова к неосуществленной картине «Натурный класс Академии художеств», тоже изображающей большую художественную мастерскую.

Не надо забывать об устойчиво патриархальных взглядах художника. Во всех его предприятиях и в 1810-е, и в 1820-е гг. неизменно ощущалась нота нравственной оппозиционности по отношению к не удовлетворявшим его жизненным переменам. Мы уже упоминали (во введении) о его офортах 1812 г., с их отрицанием галломании, теперь такие же ноты оппозиционности все чаще переносились на современную художественную среду. У Венецианова вызывает протест все более распространявшийся тип художника (подобного тому, какой предстает на автопортрете Кипренского из галереи Уффици) – тип романтического творца, стоящего один на один с грозой вселенной. Поздней он еще полнее воплотится в Карле Брюллове с его чертами своевольного арти-

стизма [68]. Это противостояние обернется для Венецианова подлинной драмой. Некоторые из его учеников (Тыранов, Михайлов, Мокрицкий), воспитанные в венециановских принципах, переходя в Академию, попадали под непреодолимое влияние Брюллова, превращаясь, с точки зрения Венецианова, в отступников от «боготворимых предками правил» и тем самым в людей, потерянных для искусства.

Для Венецианова в центре – не творческое осенение, но постоянное ученичество, передача традиции от одного художнического поколения к другим. Патриархальные нравственные отношения, объединявшие помещика и крестьян, должны были охватить и педагога и начинающих живописцев, причем передача традиции должна была быть коллективной, недаром в том же 1824 г., когда начиналась его школа, Венецианов с энтузиазмом принялся за картину с изображением академического натурального класса, на рисунках к которой изображались и педагоги, и целые сонмы учеников [69].

Интересно, с какой почти иллюстративной наглядностью воплощены эти идеалы в картинке «Мастерская художника А. Г. Венецианова», написанной А. А. Алексеевым совместно с его педагогом. В сознании Венецианова выстраивались своеобразные стадии восхождения к пьедесталу искусства. Подобно тому, как в «Гумне» инсценировалось наше движение в глубину перспективы, в «Мастерской», – пожалуй, само стремление художников к влекущему их свету искусства [70].

Фигуры учеников, расположенные у наименее освещенных стен и (подчеркну) одетые в темное, олицетворяли как бы начальную, исходную стадию продвижения к свету! (Заметим, что тоже в темное были одеты и ученики в «Мастерской художников братьев Чернецовых», где фигуры, очевидно, тоже расставлялись под руководством учителя). Ближе к центру – *натура*, античные статуи и фигурка крестьянской девушки, посаженной рядом с ведущей нас «световой дорожкой» все в той же «пропускающей позе», не препятствующей нашему движению вдаль. В отличие от фигур учеников и статуи, и фигурка крестьянки залиты яркими световыми лучами.

И, наконец, – *искусство на его пьедестале*, силуэт сияюще-светлого бюста за открытой дверью как своеобразный алтарь вдалеке! Каково было у венециановцев соотношение искусства и света? В «Мастерской художников братьев Чернецовых» в конце нашего продвижения вглубь было вообще не произведение искусства, а прозрачный графин как концентрация света (вспомним о появившихся на столетие позже натюрморты К. С. Петрова-Водкина с прозрачной и грани-

ной посудой!). В ряде других работ мы могли говорить о почти сакральном значении этого света в дальних концах анфилад [71]. В «Мастерской художника А. Г. Венецианова» подобные же различия прочитываются с отчетливой ясностью: перспективные линии комнаты пересекаются не на самом светящемся бюсте, но чуть правее, между бюстом и створкой открытой двери. Наш глаз устремлен не к скульптуре, но к свету, растворенному в дальней комнате: в венециановском сакральном переживании света искусство – не в центре, но словно осеняет собой этот центр.

* * *

Но как же включались жанры венециановской школы в характерное для эпохи переживание временного потока? Можно с уверенностью сказать, что – хотя и в косвенном виде – в них могло отражаться даже и ощущение индивидуального «круга личности», его идеи теряли силу в портрете, но сохранялись в художественной культуре в целом. В самом деле, если рассматривать не только крестьянский, но и крестьянско-помещичий или даже шире – весь венециановский сельский, в том числе и пейзажный мир, присоединяя сюда и интерьеры его учеников, то возникает чувство, что это тот мир, который мы покидаем, устремляясь навстречу «страстям и бурям» и который ожидает нашего возвращения.

Легко показать, что образные оттенки картин учителя и учеников укладывались в уже известные нам переходы от «утра» человеческой жизни до «вечера (мы уже рассматривали их на примерах портретов Кипренского). Преобладающее настроение жанров Венецианова – скорее *утренняя* тишина. В «Утре помещицы» оно отвечает названию сцены: не только дневные, но и утренние пеньюар и чепец и светлые краски одежд крестьянок, бросающие отсвет на фигурку хозяйки. На лицах крестьян в изображениях крестьянских типов – выражение невинности и неведения. Художественная культура в целом отчетливо знала о грозящих человеку на его пути тревогах и бурях, тогда как персонажи венециановского сельского мира (подобно «неизвестному мальчику» или девочке Кочубей на портретах Кипренского) словно и не подозревают о них: сон пастушка – не сон усталости, но светлая дремота перед пробуждением – живая и вольная поза, в которой ничего утомленного. И те же оттенки в пейзаже картины, который как бы «сквозь сон» (как в описании весны в «Евгении Онегине») встречает наступающий день. По берегам реки – типично утренние персонажи: пасту-

[68] См.: *Поспелов 1982*.

[69] Два рисунка в Русском музее, один в Музее Академии художеств и один в частном собрании в Москве.

[70] Интересно, что от первого до четвертого варианта рисунков к «Натурному классу» фигуры учеников становились все более темными, тогда как натура (фигура натурщика) все более высветлялась! В четвертом варианте композиции (ГРМ) световое сияние охватывает уже не только фигуру натурщика, но и слепки с античных статуй, словно воплощавших в представлении мастера *само искусство*.

[71] *Алленов 1984*. С. 137.



589

шок, рыбак, крестьянка, идущая по воду (ее мы встретим позднее и в крыловском «Зимнем пейзаже»). Впечатление пробуждения останется и тогда, когда уже не отвечает дневному состоянию ландшафта. В картине «На жатве. Лето» – середина летнего дня, перерыв в работе жниц, кормление младенца и т. п., тем не менее перед нами все та же прозрачность воздуха, открывающая оголенность равнины, утренне-звучные краски, еще не высветленные полуденным солнцем.

Напротив, интерьеры венециановской школы нередко овеяны настроением «послеполудня». Если ученики из «Мастерской художника А. Г. Венецианова» еще работают среди мольбертов и статуй, то в «Мастерской художников братьев Чернецовых» с работой покончено, палитра и кисти отложены в сторону, в руках гитара, свидетельствующая о том, что время уже перевалило на вечер.

Основное в этих пустынных комнатах, как кажется, то, что они *ожидают нашего возвращения*. Сравним с мотивами домашних приютов в поэзии начала столетия. Там в «скромной хижине», противостоящей «дворцам богачей», всегда присутствовал владелец приюта, гостеприимно встречав-

ший возлюбленную или друзей. Здесь он обыкновенно отсутствует. Если в «Мастерской художников братьев Чернецовых» хозяйка – дома, то в большинстве интерьеров вместо владельца – домочадцы, прислуга, в то время как сам он еще проходит дорогой бурь и тревог. В «Мастерской художника А. Г. Венецианова» его фигура первоначально изображалась, однако по зрелом размышлении оказалась закрашенной: ученики работают в отсутствие педагога. Читающий в «Гостиной на антресолях» не выглядит владельцем комнат [72] – скорее знакомым, не заставшим хозяина и коротающим время за книгой. В «Кабинете художника А. Г. Венецианова» – другой забредший знакомый, лежащий на диване с книгой в руках.

Вспомним, что аналогичную фазу когда-то прошел и идиллический дельфтский жанр. Домашние интерьеры с хозяйкой и служанкой у тех же Питера де Хоха или Вермеера представляли замороженно-недвижными – *такими, какими их запомнил хозяин, находящийся в дальней дороге*. Женщина у Вермеера читает письмо на фоне карты далеких краев, напоминающей о том, кто это письмо написал. И это относилось не только

[72] Логвинская 1978. С. 72.



590

к оставленным дома людям, но и к домашним стенам и предметам – вход в дом, просвет во внутренний двор, сияющие чистотой квадратики пола. Это могли быть ковры на переднем плане, спинка кресла, обитая узорчатой кожей, музыкальные инструменты, умолкшие без хозяйской руки.

В чем-то аналогично изображение вещей и у Пушкина – хотя бы в стихах о Татьяне, читавшей книжки в кабинете Онегина: «И Таня входит в дом пустой, / Где жил недавно наш герой. / Она глядит: забытый в зале / Кий на бильярде отдыхал, / На смятом канаве лежал / Манежный хлыстик. Таня дале... / Всё душу томную живит / Полумучительной отрадой: / И стол с померкшею лампадой, / И груды книг, и под окном / Кровать, покрытая ковром...»

Преобладает тон мечтательного уединения (совершенно отсутствовавший в «Утре помещицы»). Анфилады комнат увлекают нас вдаль. В то время как на лицах «полуденных» портретов Кипренского покой и свет находились в нерасчленном единстве, здесь они разделились между собой: свет сосредоточен в глубине анфилад, послеполуденный покой – скорее в комнате переднего плана.

Эти комнаты отчетливо «знают» о пройденных человеком бурях. Быть может, от этого в «Гостиной на антресолях» подчеркнута идея покоя, классической правильности в соотношении пропорций стен и простенков. Однако в подобной найденности линий (ее не было и в помине в «Утре помещицы»!) накапливается ощущение усталости. Если утренний мир венециановской «На пашне. Весна» знаменовал начало человеческого пути, то обстановка «Гостиной на антресолях» окрашена атмосферой итогов: ощущение упорядоченной и потому чуть усталой пустынности буквально пронизывает интерьер, касаясь не только линий, но и душевного состояния читающего человека.

Очень важны фигурки людей, то дремлющих на диванах, то предающихся тихим мечтаньям. Для того чтобы почувствовать их образную роль, вспомним о мотивах сна или дремоты в широкой традиции русского искусства конца XVIII – начала XIX столетий. Начиная от небольших скульптур XVIII в., фигуры спящих соединяли в себе две стороны, одна из которых – в изображении реального тела (или фигуры), а другая – своеобразный знак, призыв отдаться мечте



591

о гармонии «золотого века», о временах, когда эта гармония была не мечтаемой, а реальной. В искусстве первой половины столетия оба значения были и живы и вняты. Примеры – не только фигуры дремлющих на диванах, но и «Спящий пастушок» Венецианова. Соотношение физического бытия и знаковой роли таких персонажей непрерывно менялось, причем усиление одного оттенка приводило к ослаблению другого. Если в скульптурках Ф. Щедрина и Козловского преобладала живая пластика тела, то в «Пастушке» обе грани находятся в равновесии. В фигурках же интерьеров 1820-х, как и в акварели Ф. П. Толстого «В комнатах» (ГТГ), преобладают мечтательные интонации и, соответственно, ослабевает ощущение физического присутствия. По сравнению с «пастушкой» они уменьшались в размерах, отодвигались в стороны, становясь не героями картин, но атрибутами комнат, в то время как комнаты погружены в тишину и безлюдность. (Сравним с «Семейным портретом» Толстого, открывавшим следующую эпоху русского жанра.)

* * *

Эволюция пейзажа (как и портрета) шла от художников старшего поколения, как

Ф. Я. Алексеев (1753–1824) и Ф. М. Матвеев (1758–1826) к мастерам уже новой формации, как С. Ф. Щедрин (1791–1830). Если у первого сохранялось многое от пейзажа XVIII в., то второй представлял наиболее законченный вариант классицизма XIX столетия. Творчество же Щедрина можно определить как классико-романтическое (о природе этого явления главным образом и пойдет разговор в пределах этой главы).

Алексеев 1790-х гг. лишь продвигался к классицистическому канону. Его наброски пером с подцветкой акварелью как «Вид Михайловского замка» (1797–1800, ГТГ) или «Вид Кремля из-за Каменного моста» (начало 1800-х гг., ГИМ), исполненные в прозрачных, серебристо-жемчужных гаммах, теснее связаны с традицией XVIII в. (например, с рисунками Д. Валериани). Это еще более очевидно в больших пейзажах той же поры, как «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794, ГТГ), едва ли не лучшим произведении мастера. В нем ощутимы следы венецианских – не только каналеттовских, но, возможно, и гвардиевских – впечатлений, сквозь которые живописец прошел в свои юные годы. А. А. Федоров-Давыдов писал о «сложных переливах, как бы „порхании” света» в этих работах [73]. «Фигурки на берегу, в лодках и, наконец, чуть видимые, как цветные бисеренки на набережной вдали, своим движением, цветностью своих одежд оживляют изображение» [74].

В 1800-е гг. пейзажи Алексеева менялись. На первый план выходили познавательные задачи. Рост национального самосознания начала столетия приводил к усилению интереса и к строящейся новой столице и к архитектуре средневековой Москвы. Посланный по указу Павла I для снятия видов провинциальных городов, Алексеев – вместе с двумя учениками (А. Кунавиным и И. Мошковым) – создал в начале 1800-х гг. обширные серии картин (в акварели, а позднее и в масле), запечатлевших облик допожарной Москвы и отразивших становление классицистических живописных приемов. «Воздушная перспектива, игравшая... большую роль в картине 1794 года, уступает место линейно-объемной» [75]. Усиливается «тенденция к монохромности... выцветанию колористической гаммы: цвета утрачивают... декоративность» [76] («Вид Красной площади», 1801, ГТГ). (Добавим, что известная сухость, почти «деревянность» этих перегруженных архитектурой полотен объяснялась и тем, что с натуры Алексеевым делался только линейный чертеж, который затем расцветивался акварелью уже без натуры, а исполнение больших картин вообще откладывалось до возвращения в Петербург, где они

591 Ф. М. Матвеев. Водопад на реке Велино. 1819. ГРМ
592 Ф. М. Матвеев. Пинии. Бумага, итальянский карандаш. ГТГ

[73] Федоров-Давыдов 1953/2. С. 147.

[74] Там же. С. 148.

[75] Там же. С. 157.

[76] Там же.



592

и создавались, и повторялись не только им самим, но и его учениками [77]).

В «Виде английской набережной со стороны Васильевского острова» (1800-е гг., ГРМ) отчасти воскресала свобода алексеевских 1790-х – серебро поверхности воды, призрачные вспышки парусов кораблей или розовато-красного флага на мачте, свечение домов на Английской набережной – вспомним снова о «сложных переливах и порхании света» в «Виде Дворцовой набережной». Подобные же оттенки в «Виде на биржу и адмиралтейство от Петропавловской крепости» (1810, ГТГ) – в красивых соотношениях золотистых и синих тонов, в неясном мерцании фасада Двенадцати коллегий, да даже и в более сдержанном «Виде Казанского собора в Петербурге» (ГРМ), где налицо живописная тонкость передачи колеблющегося свечения зданий направо от канала или легких отсветов на охристой колоннаде.

И все же А. А. Федоров-Давыдов был прав, указывая на дальнейшее усиление в петербургской серии приемов классицизма и отмечая ее «переход к более локальному пониманию цвета». «Алексеев... лучше разби-

рается... в пространственных планах и потому достигает того равновесия между архитектурой и пространством, какого еще не было в московских видах» [78]. Возникла особая «барельефность композиции», получившая полное развитие в „Виде Казанского собора“, изображенного почти фронтально» [79].

Чтобы определить не только формальные, но и смысловые черты классицизма начала столетия, вспомним о том, что его мироощущение с давних эпох охватывало два полюса бытия. Один был полюсом идеала, восходящего к гармонии классики, другой – полюсом нестройной, дисгармоничной природы. Еще у древних (Витрувий) считалось, что сцены (в том числе театральные) могут быть трагическими (от трагедии) – с колоннами, портиками, царственными предметами – и сатирическими (от Сатиров) – с горами, пещерами, рустическими (то есть сельскими) фигурами. На подобных контрастах всегда и выстраивались классицистические пейзажи. На их ближних (как правило, затененных) планах изображались стволы упавших деревьев или дикие камни, тогда как выше

[77] Там же. С. 156.

[78] Там же. С. 159.

[79] Там же.



593

и дальше – мотивы, внушающие представления о свете и стройности. Характерный пример (из российского материала) – рисунок «Пиния» (1770-е гг., ГРМ) Семена Щедрина, где рядом с неотесанными каменными глыбами возносилась стройная пиния, похожая на классическую колонну. Если вдали изображались античные памятники, то подходы к ним (рядом с камнями или поверженными стволами деревьев) могла занимать сегодняшняя жизнь простолюдинов, пасущийся скот и т. п., то есть предполагалось постепенное восхождение зрительского восприятия от сферы хаотических, «диких» предметов к гармоническим образам стройности [80].

Но главное в том, что в этот мир то хаотичных, то идеальных слоев бытия *всегда входило непрерывно текущее время*. Не только поколения людей и деревьев сменяли друг друга у подножий классических зданий, но и самые здания проходили собственный «круг», постепенно превращаясь из стройного храма в руины. Ощущение бренности текущего мира – излюбленное настроение пейзажей Гюбера Робера, где на ступенях полуразрушенных храмов помещались

фигуры прачек с бельем, обозначающих непрерывность жизни на фоне древних развалин («Пейзаж с аркой и куполом собора св. Петра в Риме», 1773, ГЭ). Интересно, что останки былых колоннад художники могли изображать не только на дальних, возвышенных, но и на ближних, «хаотических» планах пейзажей, рядом с камнями или корнями деревьев (как на итальянских рисунках Тома де Томона). Колонна, родившаяся необработанным камнем, проходила стадию стройности, а затем возвращалась к исходному состоянию, засыпанная землей и поросшая «дичью».

Особенность этого миропонимания в том, что круговорот бытия переживался как ненарушимо устойчивый: если время неизменно *течет*, то оно течет *неизменно*. В пейзажи входила нота спокойствия, что полнее всего ощущалось в чуть элегичных и вместе с тем просветленных классицистических рисунках, будь то лучшие композиции Тома де Томона или Матвеева («Пинии», ГТГ).

Чем могла ответить эта традиция на характерное для начала столетия новое обострение движения времени? Прежде всего

593 Ф. Я. Алексеев.
Вид Дворцовой набережной
от Петропавловской крепо-
сти. 1794. ГТГ
594 Неизвестный художник.
Церемония освящения Казан-
ского собора 15 сентября
1811 г. Начало 1810-х гг.
Мастерская Ф. Я. Алексеева.
ГРМ

новой актуализацией образов вечности! (Вспомним, что уже и в иных «философских» пейзажах XVII столетия, например, в «Еврейском кладбище» Рейсдаля, о вечности могли говорить и неподвижные камни надгробий и вместе струящийся у их основания поток, олицетворявший не менее неуклонное течение времени [81]). В пейзажах Матвеева перед нами не столько течение мира, сколько его неподвижность. В «Водопаде на реке Велино» (1819, ГРМ) два светлых

потока, повторяющие друг друга своими очертаниями, настолько же неизменны, как и величественные горы вдали... В картине «Вид Рима. Колизей» (1816, ГТГ) такая же неизменность – в руинах древнего цирка. Поколения людей и деревьев сменяют друг друга у подножия древних развалин, однако сами эти развалины (в отличие от руин на пейзажах предыдущего века) настолько же постоянны, как и величавые водопады и горы [82].



594

[80] Заметим, что те же контрасты ложились в европейском классицизме в основу не только пейзажей, но и архитектурных проектов. Уже со времен итальянского маньеризма на периферии (светлых) усадеб устраивались (мрачные) гrotты, а, созерцая отдельные здания (например, у Палладио), зрительский глаз мог восходить от нижних, рустованных этажей к этажам, построенным из отесанных блоков. Говоря о проекте фасада Михайловского замка Баженова (1792), О. А. Медведкова

напомнила о том, что, по понятиям той эпохи, его нижний, «рустованный ярус» отвечал «рyстическому закону», то есть первичному, «естественному» слою человеческого бытия и сознания (руст, «дикий камень», символ необработанной грубой природы). Второй же ярус... сложен из обработанного гладкого камня («кубический» камень – по утверждению масонов – продвинутая, «усовершенствованная личность»). Таким образом, ярусы, разделенные карнизами, должны были символизировать пути

усовершенствования всего человечества, как и отдельного человека, от «дикого» состояния к обработанному. *Медведкова 1994. С. 167; Михайлов 1951. С. 274.*

[81] «Метод познания и истолкования природы, воплощенный в пейзажах Рейсдаля, – писал Б. Р. Виппер, имея в виду прежде всего „Еврейское кладбище“, – оказал сильнейшее воздействие на развитие пейзажа на более поздних его этапах, особенно в живописи романтиков» (*Виппер 1962. С. 86*).

[82] *Федоров-Давыдов 1953/2. С. 179–180.*

Интересно, что общие признаки описанного мировосприятия заметны и у Алексеева. Его лодочник в лодке на первом плане «Вида Дворцовой набережной» (явно пришедший из венецианских пейзажей) принадлежал к простолюдинам и, вместе с ними, к переднему, темному слою картины, в то время как нарядная лодка на середине реки – скорее к дальнему плану, образованному вереницей светлых дворцов. (Вспомним, что и самую архитектуру Петропавловской крепости не только Алексеев, но и другие пейзажисты его эпохи воспринимали как во многом «готическую» и любили противопоставлять ее нерасчлененные



595

«дикие» массы формам «правильных» классических сооружений новой столицы).

И эти же оттенки разовьются у Алексева и в пейзажах петербургского цикла. В «Виде Казанского собора» в центре – светлая колоннада, у ее подножья – рустованный мост Екатерининского канала, а еще ниже – затененный и мрачный «грот», в «жерло» которого вливается лодка. Такая же иерархия и в фигурках стаффажа, где виду собора соответствует «чистая публика», гуляющая пешком или в экипажах, тогда как низкому своду моста – фигурки простолюдины и, в том числе, (роберовских) прачек с бельем в руках и в корзинах.

Сильвестр Щедрин эволюционировал от классицизма к романтизму, сохраняя вместе с тем и основы классицистической мифологии. Он работал сначала в Петербурге (рука об руку с Алексеевым), а позднее в Италии (рядом с Матвеевым). И в начальный период многое сближало его с этими мастерами. С Матвеевым – философичность пейзажа, как и характер его декоративных приемов, восходивших через Матвеева к Семену Щедрину. Вспомним: ажурные кроны деревьев в центре пейзажей «дер-

жали» у Семена Щедрина поверхность панно и вместе с тем делили изображение на два самостоятельных вида, справа и слева от дерева. У Матвеева один из этих видов станет побочным, а другой основным («Вид в Пестуме», ГТГ), и такое же деление перейдет к Сильвестру Щедрину, превратившись в его ранний период в ведущий композиционный прием.

А с Алексеевым – внимание к конкретным петербургским видам. Щедрин выбирает почти те же фрагменты городских панорам – с фигурками и деревьями на переднем плане, гладью Невы – на втором и зданиями Петербурга – на третьем. Сближают и некоторые персонажи в стаффаже (появившиеся не только в алексеевском «Казанском соборе», но уже и в «Виде Дворцовой набережной») – уже упомянутые во введении фигурки людей, созерцающих (иногда и с книгой в руках) архитектурные достопримечательности ландшафта. У Щедрина такие же группы просвещенных ценителей и в «Виде с Петровского острова на Тучков мост» (1815, ГТГ), и в «Виде на Петровский остров в Петербурге» (1817, ГРМ) [83].

[83] *Ацаркина 1978. С. 27.*

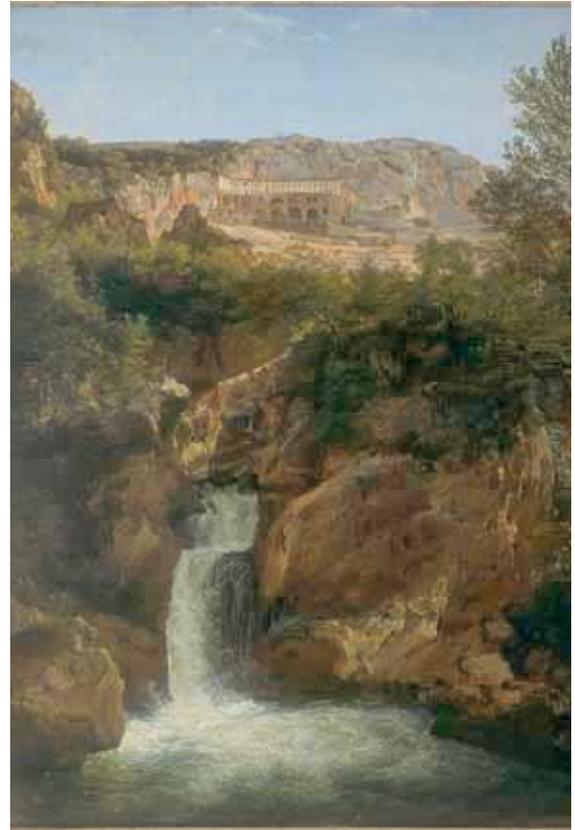
595 С. Ф. Щедрин. Вид с Петровского острова на Тучков мост и Васильевский остров в С.-Петербурге. 1815. ГГ
596 С. Ф. Щедрин. Вид каскада под монастырем святого Бенедикта в Субиако. 1822. ГГ

Первые планы своих ранних пейзажей Щедрин (как и Алексеев) осознал как «рустические». В «Виде с Петровского острова в Петербурге» это и фигурки простолодинов, и склоны оврага, и «дикая» зелень деревьев, среди которой – засохший ствол. Еще очевиднее «Вид с Петровского острова на Тучков мост», где значительно увеличен побочный (и тоже «рустический») вид, находящийся слева от группы деревьев и получающий поддержку и в диком валуне и в иссохшем пне на переднем плане.

Подобные же подходы к пейзажу Щедрин будет осуществлять и в последующие (итальянские) годы. В некоторых ранних итальянских работах, как, например, «Неаполь. На набережной» (1919, ГГ) основное внимание еще на сценах переднего плана. Величавый Везувий или корабли на воде – не более как пейзажное общее место, не способное отвлечь нас от событий ближнего ряда. А самое живое – фигурки аборигенов, едущих на осликах и на лодках, катящих тележку с поклажей или торгующих в лавке (один из покупателей – сам Щедрин). Как и на Невском проспекте у Алексеева, это каждодневная жизнь толпы, и в самой трактовке фигурок (тоже чуть деревянных и пестрых) Щедрин еще ненамного ушел от своих собственных простолодинов в картине «Вид с Петровского острова на Тучков мост», хотя и сделал их более обильными и живыми.

Постепенно ведущим приемом картин Щедрина станет не просто сопоставление «рустических» ближних и гармонических дальних планов, но *самое движение нашего взгляда* от хаотически-темных до просветленных и стройных пейзажных частей. (Вспомним и об углублении нашего глаза от ближних до дальних планов венециановских анфилад). В пейзаже «Колизей в Риме» (1822, ГРМ), написанном с Палатинского холма, наш взгляд от нагромождений камней и стволов спускается к арке Константина, а от нее к развалинам Колизея. Если в «Виде Рима. Колизей» Матвеева, созданном в эти же годы, торжествовала суровая статика, то руины Колизея у Щедрина – одна из остановок на нашем продвижении вглубь. За ними открывается еще более отдаленный и светлый Капитолийский дворец, над которым – стройные кампанилла и купол.

И, наконец, – пейзаж «Старый Рим» (1824, ГГ), где та же композиция получит еще большую последовательность. Руины Колизея отодвинуты в сторону, освобождая дорогу для нашего углубления в пространство старого форума. Еще более повышен контраст между затененным ближним и светлыми дальними планами, где мы получаем возможность почти обойти руины старин-



596

ной церкви, продвигаясь к светлым объемам капитолийского дворца.

* * *

Решающие отличия работ Сильвестра Щедрина от его более скромных предшественников вполне проявились в середине и второй половине 1820-х гг. Под влиянием каких впечатлений формировалось его искусство? Художник работал в Неаполе или Риме, ведя (как позднее и А. А. Иванов) уединенно-затворнический образ жизни, целиком посвященный выполнению заказов [84]. Его творческие контакты оказывались более чем ограниченными. В Италии 1820-х гг. не было значительных пейзажистов ни в среде иностранных колоний, ни среди итальянских художников. Так называемая школа Позилиппо (иной раз переоцениваемая нашими искусствоведами [85]) состояла из мелких неаполитанских пейзажистов, не способных оказать на Щедрина серьезного воздействия. Создается впечатление, что искусство нашего мастера развивалось «само из себя», развертывая в новых условиях возможности, заложенные в основе классицистического пейзажного канона.

Как человеческая душа на романтических портретах Кипренского, природа на

[84] Там же. С. 121.

[85] Там же. С. 195.



597

зрелых пейзажах Щедрина словно *впервые стронется с места*, проходя за дикой, хаотической стадией стадию полуденного равновесия, за которой, как и в человеческой жизни, с неизбежностью следует фаза послеполуденного покоя.

Вспомним, что представление о «полуденной» (южной) природе в русской культуре первой трети столетия шло в связке с понятием о природе «полнощных» (то есть северных) стран, тоже необычайно популярном в тогдашней поэзии: «Уж утро хладное сияло на темени полнощных гор» («Руслан и Людмила») или (о Черноморе) – «красавиц давний похититель, полнощных обладатель гор» и т. п. Уже в 1814 г. был опубликован «Отрывок из писем русского офицера в Финляндии» Батюшкова, а в 1820 и 1821 гг. – стихотворения «Финляндия» и «Водопад» Баратынского. Российская мода на природу полнощных (оссиановских) стран доходила даже и до русской колонии в Риме. А. А. Федоров-Давыдов рассказал о показательном эпизоде, коснувшемся работы Матвеева и распространившегося среди русских в Италии увлечения природой Финляндии [86]. Сидевший в Риме

Матвеев (довольствовавшийся до того итальянскими водопадами) написал в 1819 г. водопад в Иматре, – вероятно, по заказу одного из путешествующих по Италии любителей финской природы и, как предположил Федоров-Давыдов, возможно, по рисунку, переданному Матвееву прибывшим в Италию Батюшковым [87]. Художник старался откликнуться на новые веяния. Если в «Водопаде на реке Велино» падающая сверху вода еще представала закругленными и плавными дугами, то в «Водопаде Иматра в Финляндии» (ГРМ) она разбилась на отдельные струи, причем весь первый план – в обломках деревьев с патетично вскинутыми ветвями.

Видами первично-хаотичного мира увлечется теперь и Щедрин – мотивами развалин, струящихся водопадов или диких скал на морском берегу. В этюде «Колизей» (1819, ГТГ) Щедрин по-новому ощутит, что развалины старого цирка – не столько величественные останки, свидетели героической древности (как у Матвеева), сколько нагромождение камней, поросших зеленью на вершинах так же, как ею порастают природные утесы и скалы. В его пейзажах с водопадами

[86] Федоров-Давыдов 1953/2. С. 181.

[87] Там же.



598

не величавое постоянство водных потоков (как в «Водопаде» Матвеева), но массы дикого камня вокруг текущей воды. В «Виде каскада под монастырем св. Бенедикта в Субиако» (1822, ГТГ) скалистый ручей вторгается в недра кряжа, где перед нами не холодноватая и выветренная, но бурохристая глина глубин, как бы разверстых речным потоком. Еще более патетическая картина борьбы поросших зеленью скал и текущей воды – «Водопады в Тиволи» (ГТГ): ни одна, ни другая стихия не выглядит укрощенной, потоки воды низвергаются со скалистых высот, а сами скалы вздымают кверху уступы, поросшие зеленой «дичью».

И в особенности увлекали нагромождения камней на морских берегах. Несколько видов Сорренто или Амальфи посвящены нависшим над лагунами скалам («Вид в Сорренто», 1826, ГТГ, «Вид Амальфи близ Неаполя», 1826, Павловский дворец-музей), виду утесов, словно недавно обрушившихся в море. Исследователи уже отмечали это свойство пейзажей Амальфи. «Щедрин – певец не только моря, но и скал, утесов, камней» [88]. Скалы в «Виде Амальфи близ Неаполя» и в самом деле кажутся

одушевленными, вздымаясь над заливом таинственно-темными глыбами.

И все же настоящий расцвет Щедрина связан с «лагунами», «гротами» и «террасами», то есть с видами природы, перешедшей от картин молодого неустройства к *спокойным и гармоническим фазам* (так было и с людьми на портретах Кипренского 1809–1813 гг.). Характерно: все первые планы «лагунов» или «гротов» будут и теперь занимать хаотические дикие скалы (репутация которых в послеоссиановские времена неизмеримо повысилась). Это береговые утесы, составлявшие одновременно и кулисы, и передние планы. Даже в наиболее гармоничной «Малой гавани в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида» (1826, ГТГ) у левого края – скала, поросшая колючим кустарником. Если сияющие дали этих картин представляли собой господство горизонталей, отлогих линий берегов или гор, то ближние планы – крутые очертания скал, как правило «романтически-затененных».

Но это была, пожалуй, все же «память о прошлом» (о нем в «полдневных» портретах военных Кипренского могли напоминать

[88] Ацаркина 1978. С. 91.



599

их курчавые «гривы»). В одном из стихотворений 1820-х гг. Пушкин вспоминал о «печальных бурях», среди которых мужала его юная жизнь. И так же «помнит» об этих «бурях» полдневная природа у Щедрина, устремленная в своих настроениях к спокойной гармонии.

Характер гармонии постепенно менялся. Заметим, что в «Новом Риме. Замок Святого Ангела» (ГТГ) идея уравновешенной стройности еще по-прежнему воплощалась в творении классической архитектуры (как было и в «Казанском соборе» Алексеева, и в ранних петербургских видах самого Щедрина). Стройность архитектуры несла оттенки пронизанного светом покоя – недаром ей отвечала недвижная гладь реки перед мостом (и наши ассоциации опять у недвижной воды или навощенных полов венецианской школы, относящихся к той же середине 1820-х гг.).

Однако в приморских (неаполитанских) пейзажах на месте архитектуры – образы

природной гармонии. По существу лишь с этих щедринских работ мы и должны говорить о русском «итальянском пейзаже» (такого названия еще по существу не заслуживали ни «водопады» Матвеева, ни даже и ранние пейзажи самого Щедрина как «Колизей в Риме» вплоть до более позднего «Старого Рима»).

Понятие «итальянский пейзаж» соединилось в русской культуре с представлениями о «полуденных странах» как средоточии свободы и света. Полуденные страны – не только южное солнце. «В пустыне чахлой и скупой, на почве, зноем раскаленной» (Пушкин) солнца побольше, нежели в Крыму или в Италии, однако никто не называл такие пустыни полуденными странами. Полуденная земля – места, где природа в своем тысячелетнем формировании достигает величественного равновесия: на месте нагромождений гор друг на друга – их сглаженность потоком тысячелетий, на месте их спора с водой – спокойное согласие с про-

599 С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида. 1826. ГТГ
600 С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто. 1826. ГТГ

сторонами моря, седые водопады, спадающие с каменных скал, сменяются прибрежными укрощенными водами, ласково плещущимися около человеческих ног.

В щедринских пейзажах полдень природы – достигнутое равновесие разных стихий. В неаполитанских «лагунах» середины 1820-х гг. места, где наступление скал приостановлено морем, а наступление моря – очертаниями древней земли, веками живущей в союзе с морем. Повсюду видно, как берег вдается в море крутыми или отлогими мысами, постепенно удаляющимися к горизонту, а между ними с такой же правильностью вдаются морские заливы. Каменистые мысы и бухты ощутимо уравновешивают друг друга, причем у кромок камней и волн одинаково успокаиваются и камни, и волны.

В числе примеров – «Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида». Каменистые гряды протянуты здесь в сторону моря почти до правого края картины,

а море (и небо, с которым оно одна стихия) – до левого, при этом старый каменный дом едва ли не ближе подступает к воде, чем приближаются к берегу рыбацкие лодки. Вода и скалы, встречаясь друг с другом, получают даже и однородный масштаб: скалы дробятся на мелкие камни, вдающиеся грядами в море, а масса воды – на такие же мелкие волны ряби, шевелящейся у ног рыбаков. Обмен между скалами и зыблущейся водой продолжается и в холодных отблесках моря на поверхности бурых камней, и в теплых отсветах берега на глади воды.

А средоточие «полуденной жизни» – неспешная жизнь итальянских аборигенов. В пейзаже «Неаполь. На набережной» это еще была хаотичная толпа людей, не связанных друг с другом единым действием, в «Колизее в Риме» или даже и в «Старом Риме» – еще менее объединенные группы фигурок, минуя которые, мы погружались взглядом в пространства древнего города. Но начиная с «Нового Рима» внимание



600



601

мастера привлечет именно связанная жизнь простолюдинов.

В этих фигурках он намного ушел от пейзажистов XVIII – начала XIX в. Фигурки простолюдинов, повывисившись в ранге, переместились из слоя хаотичной природы в область светлой гармонии. В то время как в «Неаполе. На набережной» простонародная жизнь была суетливой и пестрой, в «Новом Риме» движения рыбаков не менее замедленны, нежели течение старой реки или ритмы опор старинного моста. Еще выразительней такая замедленность в «Малой гавани в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида». Череда фигур рыбаков, сидящих или стоящих в лодке, принимающих сети в воде или направляющихся к берегу, протянута вдоль плоскости переднего плана, достойная изображения на каком-нибудь величавом рельефе. Пушкин напишет о «финском рыболове» – «печальном пасынке» полнощной природы; рыбаки Щедрина – счастливые сыновья не менее счастливой природы, достигшей полуденного зенита.

А вместе с тем полуденная (по тысячелетним фазам своего бытия) природа

у Щедрина словно постоянно *клонится к полуполуденной фазе*. Посмотрим, как изменялись в этих работах все те же «рустические», ближние планы. На скалах покоятся не только старинные дома, но и церкви («Вид Вико между Каstellамаре и Сорренто», 1828, ГРМ); береговые камни – привычные места обитания рыбацких семей, к ним пристают рыбацкие лодки, проводят время местные люди. Еще более «успокоенными» предстают прибрежные гроты (виды которых характерны для второй половины 1820-х гг.). В «Гроуте Матримонио на острове Капри» (1827, ГТГ) эти камни, вместо того чтобы громоздиться и выситься, образуют послушную арку над входом в пещеру, почти заросшую травой и кустами. В «террасах» впечатление «толщ» или «масс» уже и вовсе ослабевает. Здесь камни оград – столбы или парапеты, сложенные человеческими руками. И то же можно сказать о зелени, перекрывающей эти террасы, она уже не устремляется вверх по сторонам водопадов, но нагружает перекладины пергол, свисает книзу по-осеннему побуревшей и как бы уже отцветшей листвой («Терраса на берегу моря», 1828, ГТГ).

601 С. Ф. Щедрин. Вид Вико между Каstellамаре и Сорренто. 1828–1829. ГРМ
 602 С. Ф. Щедрин. Грот Матримонио на острове Капри. 1827. ГТГ



602

Заметим, что в те же «ритмы ветшания» по-своему вписывались фигурки аборигенов. В отличие от К.-Д. Фридриха Щедрина очень редко впускать в пределы пейзажей фигуры из современного ему цивилизованного мира. Когда это все же случалось, такие персонажи выглядели менее органично, чем местные люди, какова, например, фигура путешественника в черном плаще и шляпе в пейзаже «Терраса на берегу моря» из Русского музея. Большинство же его фигурок – фигурки простолюдинов, подверженные тому же течению вечности, что и прибрежные скалы или столбы террас с обваливающейся облицовкой. Их одеяния настолько же изветошены, как и береговые утесы, разрушающиеся под воздействием времени. Щедрин писал в одном из писем родным, что его восхищают как живописца «одни только рублища... и чем кто больше испачкан или оборван, тот мне и милее, тому только я и кланяюсь в пояс, чтобы пришел постоять у меня на натуре» [89].

Менялось соотношение передних планов и далей. В наиболее полуденной «Малой гавани в Сорренто» гармония целого, по существу, осеняла и первые планы картины. В других же пейзажах она все более отодвига-

ется вдаль, охваченная кулисами «рустических» скал, как это было и в «Гроуте Матримонио на острове Капри».

Аналог – проникнутые вечерними настроениями интерьеры венециановской школы. Светящиеся пятна спокойной воды, так же как светлые пятна пола у венециановцев, будут располагаться не в ближних, но в дальних заливах. Наш взгляд будет переходить от «рустических» ближних к гармоническим дальним планам аналогично тому, как он углублялся в уходящие анфилады. «Террасы» Щедрина вообще интерьерны. Передние планы – область покоя (вспомним навощенные полы в «Мастерской художника А. Г. Венецианова»), тогда как просветы между столбами напоминают о свечении белого бюста за полуоткрытыми дверями комнат.

Начиная с картины «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (1825, ГРМ) светящиеся дали все чаще будут у Щедрина «картинной в картине», видимые сквозь арку ветвей или сквозь отверстия гротов. Особенно очевидно это в изображениях «Террас» («Веранда, обвитая виноградом», «Терраса на берегу моря», оба – 1828, ГТГ

[89] Письмо Е. И. Щедриной от 18 февраля 1830 г. (Щедрин 1978. С. 193).

и др.). Здесь уже нет равновесия разных стихий, какое мы наблюдали в «Малой гавани в Сорренто». Назначение виноградных навесов в том, чтобы отдалить от нас гармонически светлую страну, с которой мы уже не чувствуем себя органически слитыми.

оставляем в начале жизненного пути», в то время как «комнаты» «ожидают нашего возвращения». И вот в той же роли щедринские образы «полуденной земли». Они зовут нас к счастливому отдыху под сенью виноградной лозы. Различия между этими мирами, конечно, существенны.

603 С. Ф. Щедрин. Озеро Альбано в окрестностях Рима. 1825. ГРМ
604 С. Ф. Щедрин. Терраса в Сорренто. 1825. ГТГ



603

В сближениях с «комнатами» венециановской школы можно пойти и еще более далеко. Мы имеем в виду тот оттенок покоя, какой уже отмечали в «комнатах» и какой ощутимо присутствует не только в «террасах», но и в «лагунах». Росло число лежащих или мечтающих фигурок (в том же значении, что и в «комнатах» у венециановцев).

В достаточно близкой роли и свернутые паруса кораблей – в значении не только безветрия, но и самопогруженной дремоты («Малая гавань в Сорренто с домом Торквато Тассо»). Упоминание о старинном поэте вносило еще и ностальгический тон. Гармония пейзажей приобретала все более мечтательный облик. В почти безлюдном «Виде Вико между Каstellамаре и Сорренто» (ГРМ) одновременно присутствуют и барка со свернутыми парусами, и старинная церковь на скалах, одинаково оцепеневшие в безмолвном покое.

Мы уже видели, что венециановский сельский мир – это мир, «который мы

В первом случае это образы дома, чего-то вполне своего и близкого, во втором – почти недоступный край, куда может попасть счастливцев. Но тем сильнее манят эти края, приглашая хотя бы в мечтах перенестись на берег лагун или под сенью оплетенных виноградом террас.

* * *

Однако природа у Щедрина 1820-х гг. вошла и в еще один – и не менее заметный – временной поток, в движение от полдня до послеполудня каждого дня. Щедрин проявлял незаурядную наблюдательность в передаче повадок мальчишек, переживающих зной в тени виноградных навесов. Не теряя живости, они все же и облакачиваются и прислоняются к парапетам. В фигурках же взрослых вполне откровенна послеполуденная усталость, заставляющая их дремать на земле под столбом.



604

В «террасах» выразительно отдыхают даже и неодушевленные предметы: из вещей образованы живописные натюрморты, подчеркнуто выдвинутые на передние планы. В то время как в «лагунах» весла, мешки или сети – в руках хлопочущих рыбаков, на «террасах» вещи составлены наземь, сложены в груды на время отдыха. В «Террасе на берегу моря» рядом с мальчиком разносчиком фруктов отдыхает его корзина, прислоненная к парапету, а в «Веранде, обвитой виноградом» рядом с сидящим на земле курящим бродягой сума и глиняный кувшинчик с водой.

Мастер впервые не упускает из виду и изменений пейзажного состояния. По убеждению приверженцев классицизма, искусству «следовало изображать природу... пребывающей в одном состоянии, не подверженной... влияниям внешней среды» [90]. Имелось в виду отвлеченно-ровное освещение, какое полнее всего раскрывалось в полуденной синеве. И в распорядке своих

[90] Ацаркина 1978. С. 79.

работ Щедрина, казалось бы, соглашался с подобными представлениями, почти всегда сосредоточенный на свете итальянского лета. Осенняя и зимняя непогода мешала его работе. Его письма родным наполнены жалобами на ненастье, заставлявшее прерывать занятия на природе. Осеннее и зимнее время он употреблял на завершение пейзажей, начатых летом, на их повторения, на исполнение пейзажных картин по ранее сделанным этюдам, однако с нетерпением ждал возвращения лета, когда природа представала в своем оптимальном звучании.

И вместе с тем полдень каждого дня Щедрина ощущает не как условный оптимум света (как в «Колизее» Матвеева), но как один из его меняющихся моментов. Не случайно он постоянно граничит с послеполуденным часом. Даже и в наиболее полуденной «Малой гавани в Сорренто» – картина не утреннего отплытия, но возвращения рыбаков: видно, как паруса кораблей



605

и лодок на горизонте не удаляются от берега, а приближаются к нему, ища укрытия от надвигающейся непогоды. В небе этого пейзажа пробудилась жизнь, «на легкие кучевые набегают более тяжелые облака, а ...потемневший небосвод перерезает косая полоса дождевого потока. Изображение дождя было подлинным новаторством в русском пейзаже, Щедрин был первым художником, кто отважился на подобную смелость» [91].

Внимание к меняющемуся состоянию дня по-разному отражалось в натуральных этюдах и в законченных картинах. Различия между ними у Щедрина были, правда, не столь велики. Федоров-Давыдов заметил, как сокращалось у мастера расстояние от натуральных этюдов до законченных пейзажных полотен, как в серии «водопадов» происходило превращение этюдов в картины [92]. Щедрин и сам упоминал об этой группе этюдов, «из коих половину можно пожаловать в чистые картины» [93]. И все же различия сохранялись. Картина, по сравнению с этюдом, вырастала в размерах, в ней надо было особенно подчеркнуть затененные скаль-кулисы, расчленяющие пространство на планы.

Однако важнейшее своеобразие этюдов – более чуткое воспроизведение состояния дня. Пейзаж «Вид Вико между Кастелла-

маре и Сорренто» многое унаследовал от этих качеств этюдов. Возможно, он был на каком-то этапе «пожалован» из этюда в «чистую картину» (лишь с добавлением фигурки рыбака, спускающегося на берег по переброшенной с борта доске). В пейзаже – конкретное состояние света. Далекие планы почти исчезают в солнечном мареве, чего до такой степени не бывало в картинах. На берегу усилены тени от скал. И барка со спящими парусами, и берег, и волны прибоя – все словно дремлет под послеполуденным зноем.

К концу десятилетия большие картины и небольшие пейзажи, «пожалованные из этюдов», образовали у Щедрина две разные линии. Выполняя картины, художник во многом избегал конкретности освещения. В «Виде Вико между Кастелла-маре и Сорренто» (1828) из Новгородского музея очертания гор прочерчены резче, морская вода становилась насыщенной цветом, серозеленой и «стекловидной», и с ней контрастировала красная шапка на голове рыбака (уводящая пейзаж уже в следующую фазу русского романтизма).

Наоборот, этюды с природы и связанные с ними небольшие пейзажи все более тяготели к меняющемуся состоянию освещения. В трех вариантах пейзажа «Малая гавань в Сорренто. Вечер» (около 1828 г., ГТГ

[91] Там же. С. 87.

[92] Федоров-Давыдов 1963. С. 500.

[93] Щедрин 1932. С. 170–171.



606

и ГРМ) Щедрин берет уже не послеполуденную, но прямо вечернюю пору, когда прибрежные дома освещены лучами заката, а из-за гор находят темные тучи. В варианте Русского музея дома за заливом еще светятся ровным светом, в варианте Третьяковской галереи и передние планы, и дали темнеют, тогда как дома по-прежнему ловят последние вспышки лучей, в еще одной версии Третьяковской галереи закатные краски становятся все отдаленнее, а силуэты домов или вытянутой на берег барки рисуются мрачными силуэтами на фоне бледного неба.

В поздних щедринских пейзажах все отчетливее вырисовывались разные грани его романтизма. Одна по-прежнему заключалась в очерченном идеале полуденной земли, в равновесии лагун и мысов, как это оставалось и в «Большой гавани на острове Капри».

В пределах другой усиливались мечтательные интонации, что очевидно уже в трех упомянутых вечерних пейзажах. В романтической поэзии, начиная от Пушкина, необычайно развился мотив уносящейся вдаль мечты. «Цветок засохший, безуханный / Забытый в книге вижу я. / И вот уже мечтою странной / Душа исполнилась моя». Заметим, что «странная» мечта на языке той эпохи – мечта не только необычная, но, пожалуй, и странствующая. О том же – но

уже ближе к рассматриваемой теме – в стихотворении П. Г. Ободовского «Финский залив»: «Люблю я в раздумье / В час тихий заката, / С зеленого ската / Глядеть на залив, / Любуясь, как солнце / Спускается в волны, / Как резвые челны / Скользят по волнам. / Я памятью сердца / Тогда оживаю, / В мечтах улетаю / В полуденный край».

В конце 1820-х гг. возникли и несколько щедринских ночных пейзажей. Есть сведения, что мастер обращался к ночным пейзажам и раньше, еще около 1820 г. В европейской живописи начала столетия темы эти стали вполне расхожими, переходя из страны в страну и от мастера к мастеру.

Щедрин составляет свои ночные пейзажи из нескольких накатанных в европейском искусстве мотивов. Это луна и лунная дорожка на поверхности моря, передаваемая белильными мазками на металлическом фоне темной воды, это мрачные очертания средневекового замка, в роли которого, как правило, выступало неаполитанское *molto Angiolo*. Это фигурки аборигенов, заслоняющих свет костра, краски которого нужны для контраста с темно-холодной гаммой пейзажа (вспомним разбойников на фоне костров у Орловского), или даже пламя Везувия, как на картине из харьковского музея. Такие пейзажи мы уже видели на стенах в интерье-



607

рах Ф. Толстого конца 1820-х гг. Центр тяжести переходил от маэстрии кисти художника к возможностям романтической фантазии, все более свойственной образованным зрителям.

* * *

Первая треть XIX в. – пора высокого подъема рисунка. В эту пору (как уже говорилось) он впервые определялся в качестве самостоятельного вида изображений. Если в XVIII столетии практика рисунка – за исключением, пожалуй, учебных или подготовительных работ воспитанников Академии художеств – была разрозненной, а обращения к рисунку случайными, то с начала нового века он будет осознаваться как независимая область художественной работы, займет почетное место в обиходе частного дома. Надо сразу оговориться: эти достижения не были прочными. На первые планы графической культуры России середины XIX столетия (вплоть до эпохи Репина и Серова) будут выходить иллюстрации к произведениям литературы, литографии,

фотографии, в то время как рисунки замкнутся в художественных мастерских, лишь редко попадая на стены домов. В рассматриваемую же эпоху интерес к рисунку был необычайно высок. Ни XVIII в., ни середина XIX в. не создали ничего приближающегося по художественному уровню к шедеврам первой трети столетия. В 1830–1840-е гг., пожалуй, лишь зарисовки П. А. Федотова смогут поспорить с портретами О. А. Кипренского, с натюрмортами Ф. П. Толстого, академическими штудиями раннего А. А. Иванова, экспромтами А. О. Орловского или А. С. Пушкина.

Наиболее традиционной областью в рисунках 1800–1830-х гг. были подготовительные работы к историческим картинам. Их нелегко определять в отрыве от самих этих картин (к которым мы обратимся в следующем томе). И все же попытка таких определений возможна, ибо рисунки, нередко опережая окончательные картины по качеству, обладали известной самостоятельностью.

Важнейшую часть подготовительных рисунков начала столетия составляли эскизы композиций будущих картин. Во многих из них преобладало движение. Эта



608

сторона специально подчеркивалась академическими программами, задаваемыми ученикам для тех или иных сюжетов. «В эти годы, – замечает Е. Н. Петрова, – меняются требования, предъявляемые к изобразительной трактовке традиционных сюжетов. В текстах программ все чаще звучат слова „действие“, „представить в действии“» [94] и т. п. Разумеется, всего охотнее следовали этим призывам мастера, затронутые романтизмом. Во «Владимире и Рогнеде» (начало 1800-х гг., ГРМ) А. Л. Витберга (1787–1855) фигуры Рогнеды и Владимира с оголенным мечом выделены из тьмы ударами мела. Еще отчетливее такие приемы у Кипренского. В наброске «Андромаха, оплакивающая Гектора» (1802–1803, ГТГ) фигуры не менее активно акцентированы мелом, а в «Языческих жрецах, убивающих первых киевских христиан» (1803, ГТГ) в ударах света (и мела) заключена, пожалуй, вся экспрессия сцены. Фигуры в этих рисунках «погружены во мрак, не прорисованы. Огромные темные пространства словно поглощают, растворяют в себе персонажей. Обозначенные скорее пятнами, чем контуром, они белыми или разноцветными

вспышками вырываются из мрачной глубины, усиливая впечатление горя, скорби, борьбы» [95].

С этим (романтическим) полюсом рисования были связаны и многие (учебные) зарисовки натурщиков. Листы начинающего Кипренского кажутся увеличенными фрагментами экспрессивных композиционных эскизов. Натурщики включались в эмоциональный контекст, передавались неотрывно от пространственного окружения. В «Натурщике на фоне красной драпировки» (1802, ГРМ) фигура передана фрагментарно, в бурном движении, представая отрывком ярко цветной театральной сцены. Заметим, что связь отдельной фигуры с композицией, намеченной на эскизе, сохранялась у рисовальщиков и позднее (вплоть до эскизов П. А. Федотова к «Игрокам»). Великолепная «Нимфа» К. П. Брюллова (1828, ГТГ) – фрагмент эскиза к неосуществленной картине «Гилас, увлекаемый нимфами в воду». Как и натурщик Кипренского, фигура нимфы взята в движении, причем отчетливо фрагментированная, как это и вытекало из нужд картины, композиция которой воспроизводилась в нижней части листа.

[94] Петрова 2006. С. 65.

[95] Там же. С. 66.



609 О. А. Кипренский.
Андромаха, оплакивающая
Гектора. 1802–1803. Бумага,
итальянский карандаш, мел.
ГГ

609

Однако в последовательно классицистических эскизах преобладала статика формы. В фигуре правого палача из эскиза А. Е. Егорова к «Истязанию Спасителя» (1811–1814, ГРМ) напористо прорисована мускулатура, линии которой до конца «припечатывают» изображение к бумаге. Художника увлекала не маска страдающего Христа с заведенными к небу глазами (как в завершённой картине), но энергичная композиция целого, где в прямоугольнике рамки, очерченный плотным карандашом, вписаны линии тел, крутые изгибы спины и плеч палачей.

Значение статичной рисуночной линии в том, что именно от нее (в интересующий нас период) произошла культура учебных студий, по традиции называемых нами *академическим рисунком*. Его основы еще в XVIII в. были заимствованы русской Академией из мастерских Бушардона, Буше, Греза, Натуара. Не только во Франции, но и во всех академических классах Европы они соединяли цели учебного и подготовительного рисования, когда, рисуя натурщиков, ученики практиковались в разрешении задач, какие им предстояло решать в разработках фигур для будущих сюжетных картин.

Однако в начале XIX в. (не удовлетворяясь тем, что было когда-то достигнуто в листах Лосенко или Козловского), русский академический рисунок словно формируется заново, отпочковываясь от эскизов к классицистическим композициям (вроде егоровского «Истязания Спасителя»). На первый взгляд, «Натурщик с факелом» того же Егорова (1803–1806, ГРМ) выглядит построенным так же, как и «Натурщик на фоне красной драпировки» Кипренского, то есть взятым в движении и в связи с окружающей средой. Однако это впечатление кажущееся, ибо на деле он нарисован лишь «в позе движения», а рисунки на периферии листа никак не связаны с главной фигурой.

Рождавшийся академический рисунок будет неизменно требовать *неподвижной фигуры*. Если движение натурщиков Кипренского сливалось с движением светотени, то фигуры в академических рисунках исключались из какого-либо жизненного контекста. И почти всегда это будут карандашные *штудии*, в основу которых ляжет внимательная детализировка форм, проработка мышц и их связей друг с другом. Подобная манера достигнет настоящих высот в «Коне» Алек-

610 О. А. Кипренский. Натурщик (на фоне красной драпировки). 1802. Бумага, уголь, пастель, сангина, мел. ГРМ
 611 А. Е. Егоров. Истязание Спасителя. 1811–1814. Бумага, итальянский карандаш. ГРМ



610



611

сандра Иванова (1829, ГМИИ) – карандашном этюде к картине «Беллерофонт, отправляющийся в поход против Химеры» (ГРМ). Это блестящая по отточенному изяществу прорисовка строения конской головы и передней части туловища, изображает, вероятно, не лошадь, но статуэтку; рисуя ее, художник дорисовал необходимое ему для картины движение ног. В его же «Голове мальчика» или «Девочке-натурщице» (ГТГ) на смену властному охвату натуры единой линией, характерному для «Нимфы» Брюллова, пришла спокойная детализация форм, моделировка объемов с помощью светотени, причем использовалась более дробная штриховка остро отточенным и более или менее жестким карандашом.

Русский академический рисунок пройдет в XIX – начале XX в. не менее трех блестящих периодов [96]. Вслед за эпохой Иванова настанет эпоха Серова и Врубеля (1880-х гг.), позднее Шухаева, Яковлева, Петрова-Водкина, Тырсы (1910-х гг.). Не будет преувеличением сказать, что и весь натурный русский рисунок XIX – начала XX в. будет развиваться во многом под знаком академического рисования с его упором на непод-

вижную натуру (примеры – портреты Репина 1860–1870-х гг. или пейзажные студии Шишкина) и будет разительно отличаться от современного ему французского рисунка (времен романтиков или импрессионистов – вспомним портретные наброски Эдуарда Мане!), нацеленного, наоборот, на связи фигур с текущей средой.

* * *

К различным – нередко противоположным – художественным задачам тяготели и рисунки, связанные с ведущими жанрами – портретом, пейзажем, бытовыми сценами. Подготовительные рисунки Тропинина [97], смотрели скорее назад, в художественную практику предшествующего столетия. У него были наброски и к жанровым сценам («Игра на балалайке», 1820-е гг., ГИМ) и к жанровым портретам («Девушка со свечой», 1830-е гг., частное собрание), а среди последних – композиционные эскизы («Кружевница», 1823) или этюды отдельных лиц и голов («Мальчик в широкополой шляпе», 1810-е гг., оба в ГТГ). Художник, как когда-то А. П. Лосенко, рисо-

[96] Поспелов 1990.
 [97] Гончарова 1982.



612

вал в живописной, мягкой манере, используя не только карандаш, но и растушку и растворяя изображение то в серой, то в голубоватой бумагах.

Основную же роль играли этюды или эскизы к многочисленным живописным портретам. Тропинин (как тот же Лосенко) мог рисовать отдельно руки персонажей, где разные зарисовки рук, как и у старых мастеров, могли соединяться на одном и том же листе («Мужские руки с альбомом и рейсфедером», 1824, ГИМ). Достаточно часто соединялись и лица для разных портретов, как было в превосходном рисунке «С. Н. Голицын и неизвестный» (1829, ГИМ). Во многих работах задачи натурального этюда и композиционного эскиза объединялись, причем изображение, как это и бывает в эскизах, нередко очерчивалось прямоугольной рамкой («Дама, сидящая в кресле», 1820-е гг., ГМИИ).

К бесспорным эскизам принадлежал превосходный портрет С. С. Кушникова (1828, ГТГ). Используя растушку, художник передал поблескивание ткани камзола, стараясь уже и графическому оригиналу сообщить ту импозантность, которая должна была быть достигнута в законченном полотне. «Портрет неизвестного» (1820-е гг., ГТГ) ближе к этюду, голова здесь сдвинута к краю листа, без заботы об окончательной композиции живописного варианта. Однако набросок с К. Г. Равича, исполненный карандашом на голубой бумаге (1825, ГТГ), соединил установки этюда и эскиза. Свобода

и темп рисования как будто выводят эту фигуру за границы листа, когда кажется, что рисунок лишь вырезан из более широкой страницы подготовительных зарисовок. Этот лист, безусловно, связан с уже упоминавшимся живописным портретом того же персонажа, однако обладает чертами неповторимой характеристики: модель как бы выступает из формата листа жизненным напором и сочностью, претендуя, однако, и на впечатление фронтальности и импозантности целого.

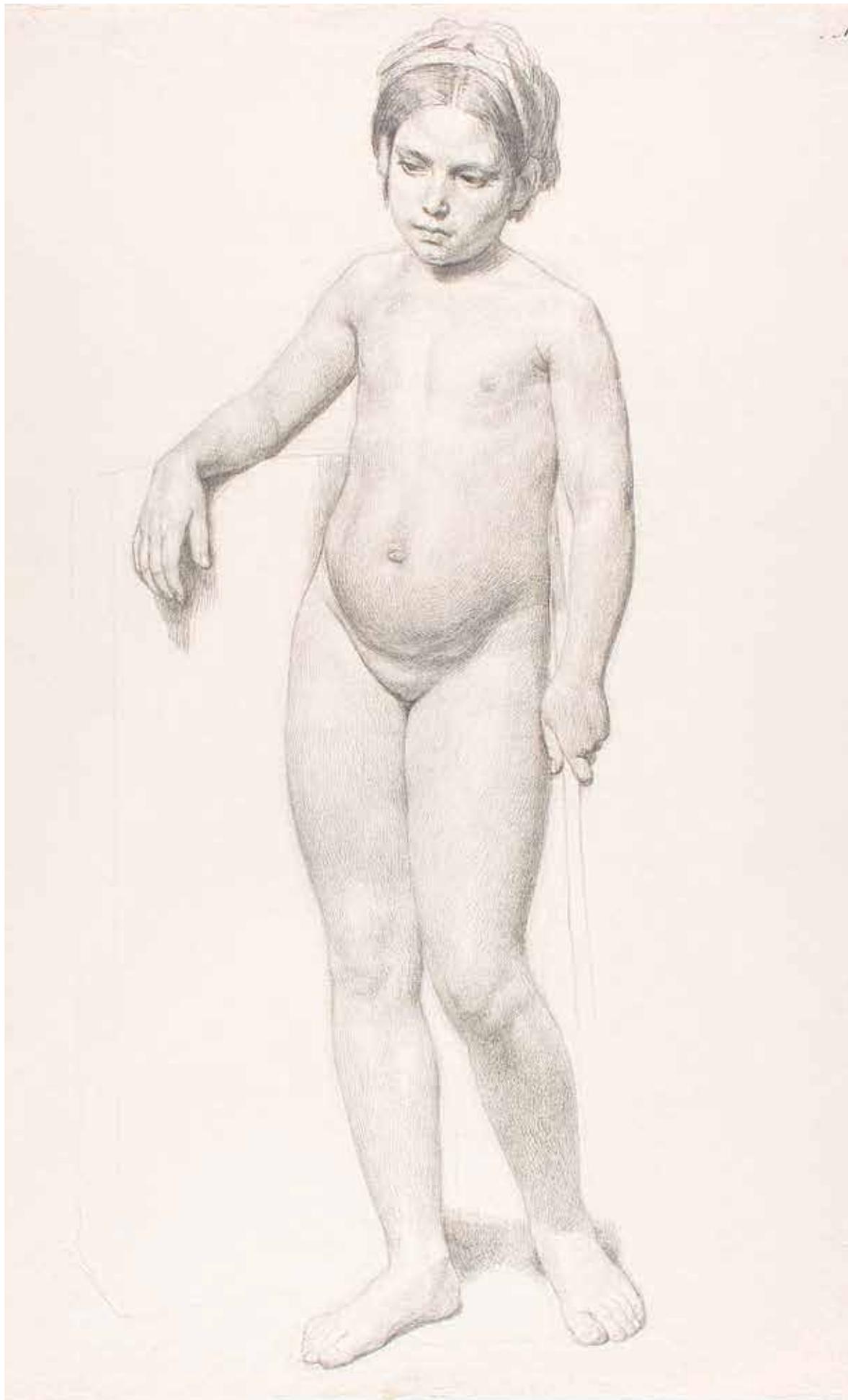
Работы Орловского, напротив, уходили вперед, во многом обгоняя развитие русской рисуночной культуры [98]. Листы этого мастера неоднородны. Среди них были и завершено-холодные, почти что светские акварели, как «Портрет вел. кн. Константина Павловича» (1810, ГТГ), и не менее вялые листы в технике карандаша и сангины – как «Портрет поляка» (1820-е гг.), «Портрет Е. Е. Ризенкампа» (1830, оба ГРМ) и многие другие.

Однако и во многих статичных, почти литографичных по манере листах (как уже упоминавшиеся «Каторжники под конвоем») – неутолимая живость впечатлений заезжего человека. Его взгляд с обостренной цепкостью воспринимает фигуры «поющих Лазаря» оборванных каторжников, молодеватые фигурки солдат-конвоиров, отворачивающего полу и достающего монету прохожего. Таких фигур мы не встретим в одновременных рисунках Кипренского. Изображая «вид из окна на усадебный двор» (1807, ГТГ), тот изображал сараи, заборы, очень мало интересуясь крестьянами, а в фигуре «юноши, сидящего у ручья» (ГТГ), имел в виду не реальные впечатления, а мотив какой-нибудь стихотворной элегии. Мы говорим в данном случае не об особенностях жанровых сюжетов, но о свободе подхода к натуре. Орловский владел инструментарием жанров, предполагавших широкий, познавательный взгляд на реальность. Живя в начале 1800-х гг. в Петербурге, он поглощен не мифологическими сюжетами или зарисовками с картин классических мастеров (как Кипренский), но живыми городскими окрестностями – Невой с ее плоскими берегами («На окраине Петербурга», 1812, ГРМ), лесом мачт и невзрачными домиками по еще неустроенным набережным («Вид на набережную в Петербурге», начало 1810-х гг., ГРМ). Такой конкретности взгляда на российский пейзаж не будет даже и у Венецианова (см. его жанровые сцены на петербургских улицах 1820-х гг.) [99]. Сравнение выдерживали, пожалуй, лишь лучшие зарисовки Витберга, оставившего превосходный карандашный пейзаж просторов Невы с силуэтами ростральных колонн, корабельных мачт

612 А. А. Иванов. Голова мальчика. Начало 1830-х гг. Этюд к картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой и пением». Бумага тонированная, итальянский карандаш. ГТГ

[98] Орловский 2002.
[99] Петрова 1984.

613 А. А. Иванов. Девочка-
натурщица. 1835–1836.
Бумага тонированная, ита-
льянский карандаш. ГТГ



613

и Петропавловского собора («Вид на Неву», начало 1810-х гг., ГРМ).

Орловский знакомил русскую публику с новыми жанрами, какие еще не вдрог утвердятся в русской рисуночной практике. Один из таких жанров – карикатура. Ее опыты были особенно заразительны. Если пейзажные зарисовки вроде «На окраине Петербурга» могли оставаться в рабочем альбоме, то карикатура требовала аудитории, коллективного рисования, рассчитанного на мгновенную реакцию окружающих. Такие аудитории существовали в Петербурге начала века. Применительно к Орловскому это был художественный кружок, сплоченный вокруг того же Томилова. Известна портретная зарисовка «Дж. Кваренги с куклой в руке» (1814, ГРМ), на обороте которой рукой Томилова сделана надпись о том, что к рисунку с Кваренги, сделанному Кипренским, Орловский пририсовал фигурку Томона. Эта фигурка, равно как и надпись «O que figurino», резко заострила карикатуру Кипренского. (А. М. Эфрос удачно определил рисунки «темпераментного поляка» как «мгновенные, невыисканные... не боящиеся резкости... чернот и клякс»). Еще выразительнее карикатура на Кваренги, сделанная Орловским пером и бистром («Дж. Кваренги в виде амура, стреляющего из лука», начало 1810-х гг., ГРМ). Предмет коллективных насмешек – взаимоотношения в художественной среде: Кваренги метит из лука, вероятно, в того же Тома де Томона, соперника по архитектурным работам. Присутствующие должны были с восхищением следить, с какой быстротой возникают под пером именитого мастера коренастая фигурка голого Кваренги с крылышками и с луком в руках.

И та же внутренняя динамичность – в портретах польского мастера, составлявших прямую антитезу русским интимным характеристикам начала столетия. А. П. Ланской в зарисовке 1813 г. (ГТГ) угрюмо смотрит на зрителя, и то же настроение у карандашной манеры рисунка, словно ошестившейся против нашего взгляда. Еще более экспрессивен рисунок с А. М. Ланской (1816, ГРМ), в углу которого монограмма «АО», нанесенная безудержно-быстрым карандашом. Кажется, что бешеный темп неразборчивого иероглифа передается всему листу – сгущенно-темной штриховке фона правее фигуры, да даже и штриховке чепца или выбивающихся из-под него таких же темных волос. Зарисовка с негра (слуги Орловского, 1823, ГРМ) – пожалуй, кульминация подобной рисуночной скорописи. Не успевают в курчавой шевелюре негра сгуститься черные линии карандаша, как



614

рядом, в тенях лица, сгущаются и пятна сангины, а следом за летящими штрихами воротника легко взлетают и коричнево-бурые сангинные хлопья.

Одна из вершин рисунка Орловского – «Голова лошади» из Русского музея (1807). Такая свобода романтического рисунка была на этом этапе еще недоступна для русских. Русский рисунок эволюционировал, как уже говорилось, в сторону академического канона, с его культом неподвижной фигуры, изъятой из какого-либо жизненного контекста. Лошадь Орловского, напротив, дышит простором, хотя это и не битва и не скачка, ибо лошадь свободна, не взнуздана.

Это был образец еще неизвестной в России манеры перового рисунка. Расщепленное и гибкое, напитанное бистром гусиное перо, оставляло на бумаге то змейки тонких штрихов, то широкие темные пятна. Горизонтально повернутое, оно выполняло функции кисти, передавая разметавшуюся лошадиную гриву или заливая сплошным пятном окончание породистой морды. Как и в «Автопортрете» 1809 г., взор лошади – не взгляд, а оглядка в сторону, противоположную движению. В черных пятнах, окружающих глаз, – осенение страстью («почувяв смерть, выиграла кони» – Пушкин), челка и грива – горячий, возбужденный полет, а уши – настоженные пики, отклик которым в щетке штрихов на фоне, как и в изгибах и заострениях монограммы.

614 В. А. Тропинин. Портрет С. С. Кушниковой. 1828. Бумага, итальянский карандаш. ГТГ



615

* * *

И все же лучшие достижения русского рисунка (в целом) надо искать у его центральных фигур – Кипренского и Толстого. Их листы тяготели к уже не раз упомянутым противоположным полюсам в переживании

времени. К работам обоих относятся определения, какие уже применялись к художественной культуре начала века: «классическое» оваяно у них духом романтики, а «романтическое» – стремлением к классической ясности.

Кипренский в 1810-е гг. переходил от приемов уже упомянутых эскизных «натур-



616

520

616 К. П. Брюллов. Нимфа.
1828. Эскиз к картине «Гилас,
увлекаемый нимфами
в воду». Бумага, итальянский
карандаш. ГПГ
617 А. О. Орловский.
На окраине Петербурга.
1812. Бумага, итальянский
карандаш. ГРМ



617

щиков» к более определенной карандашной манере, где акцент не на темпе рисунка, но на его завершенности. Даже стремительная зарисовка калмычки Баяусты (цвета которой напоминают «ночные» краски Орловского) внутренне контрастна уже упомянутому «Негру» польского мастера. В портрете Баяусты спокойный взгляд терпеливо позирующей девочки, ее халатик аккуратно запахнут, и если фигура негра растворялась в штриховке фона, то фигурка Баяусты ограничена мягко-округлыми очертаниями. Стало уже традицией сравнивать портреты А. П. Ланского, нарисованного в одном и том же 1813 г. Орловским и Кипренским [100]. У Орловского Ланской изображается «запросто», в повседневном мундире, у Кипренского – в мундире парадном. В отличие от хмурого героя Орловского Ланской у Кипренского смотрит серьезным, едва ли не кротким взглядом. В то время как у персонажа Орловского пряди волос спадают вдоль худого лица, а кончики усов опущены вниз, у Кипренского волосы завиты в закругленные кольца, а усы подкручены вверх.

Но такой же тщательно завершенной (почти закругленной) выглядит иной раз и манера этих листов. В более спокойных из них внутренняя возбужденность штриховки сочеталась с удовлетворенной ясностью контуров. Портреты Н. В. Кочубей и А. П. Бакунина (подобно натюрмортам Толстого, о которых речь впереди), можно назвать рисунками ампириной эпохи с ее духом ста-

тичного равновесия. В портрете Кочубей созвучия круглящихся линий в очертаниях фона и стула, голубого платка и светлого воротника, в «А. П. Бакунине» – округлого фона с солидным фасадом старинного кресла, с каннелюрами стройных колонок, с основательным «аттиком» спинки.

И такая же «закругленность» – в более быстрых листах. В «Портрете В. А. Томиловой», с его змеящимися линиями штриховки по сторонам от фигуры, все вписано в овал голубого фона, вносящего впечатление покоя и ясности. В «А. Р. Томилове» впечатлению умиротворенного, опять едва ли не кроткого духа, несмотря на воинственность одеяний, отвечают очертания руки, лежащей на столе, или фуражки, рисуемой на фоне бумажного поля. Еще очевидней такие оттенки в «Е. И. Чаплице». В отличие от «Автопортрета» Орловского 1809 г., в котором скользкие линии уносили персонажа за пределы листа, густые штрихи сосредоточены здесь к центру наброска, где светится спокойное лицо генерала. В основе портретного канона Кипренского начала 1810-х гг. – ощущение найденной ясности, внутреннего волнения, введенного в плавные берега.

А последовательно «ампириный» (с теми же оговорками о романтике) полюс представляли в 1800–1830-х гг. листы Ф. П. Толстого (1871–1873), к которым можно присоединить еще и работы Ж.-Ф. Тома де Томона (1760–1813) [101]. Его рисунки во многом оказывались такой же западноевропейской инъекцией

[100] Петрова 1990. С. 4.

[101] Федоров-Давыдов 1953/1.



618

в состав российского искусства, как и работы Орловского, однако многое и сближало их с зарисовками русских, возникавшими в характерном для начала столетия климате европейской художественной культуры.

И у Тома де Томона, и у Толстого присутствовали в первое десятилетие века общераспространенные в Европе романтические сюжеты. У первого – «Вид моря при лунном свете», у второго – не менее романтические «У костра» или «У источника» (обе 1806,

ГРМ), где есть и лунная дорожка, и парус, и таинственные ночные фигурки в лесу. Однако характернее линия чисто ампирных мотивов, будь то проектные изображения биржи Томона, или литературные фантазии на античные темы Толстого, каковы его иллюстрации к «Душеньке» Богдановича.

Рисунки Тома де Томона – работы действующего архитектора. Его искусство зодчего – плоть от плоти французской архитектуры конца XVIII в., с ее меланхолической

замкнутостью, словно отвернутостью от внешнего мира (вспомним церковь св. Женевиевы Суффло, впоследствии истолкованной как Пантеон). Его отрешенный от всего окружающего мавзолей Павла I словно забыт среди торжественных елей. И подобными же настроениями осены проектные акварели с изображением строящейся биржи: их тоже отличает дух мавзолейности. На одной из больших акварелей (ГЭ) огни, зажженные на ростральных колоннах, напоминают погребальные факелы. В любом из этих пейзажей очевиден «рустический» слой (о котором уже говорилось применительно к пейзажам Алексеева и Щедрина). Между классическими колоннами биржи и угрюмыми невскими водами – гранитная набережная с суровым рустом и жерлами гротов. Замечательно, что широкая арка, подобная гроту, прорезает на этом проекте даже и аттик биржи, оттенок, который в отстроенном здании стал значительно менее ощутимым, ибо отверстие «грота» было заслонено скульптурной группой.

Основная же масса листов, не связанная с архитектурными проектами, – иллюстрации на мифологические и античные темы. Художник использовал в них зарисовки, сделанные еще в итальянские годы. В «рисунках 1807–1810 гг., составляющих большинство альбомов *Souvenir d'Italie*, Томон эволюционирует в сторону все более строгого классицизма... они... статичны, с ровным освещением, почти без теней. Они... идилличны по... содержанию. Это счастливая Аркадия, где среди природы виднеются то храмы, то памятники, то какие-то „египетские” здания, чаще всего разрушенные» [102]. Никуда не уходит все тот же меланхоличный «рустический» слой. В «Античном пейзаже с фигурами» (ГТГ) нагроможденные камни и ветви засохших деревьев изображены в патетических жестах, на переднем плане лежащий сатир, и лишь фигура сидящей нимфы полна спокойного созерцания. Отчетливо ощутимы приемы рисунков для книг. В листе «Пейзаж с античными руинами и фигурами у водоема» (начало 1800-х гг., ГТГ) ветви деревьев наклонены навстречу друг другу, образуя скругленные завершения листов, как это бывает в книжных виньетках.

Однако на собственно ампирном графическом полюсе оказывались в ту пору листы Толстого к «Душеньке» (1820–1833) Богдановича [103]. Выскажу предположение, что они могли восприниматься современниками как своего рода ряд мизансцен придуманного Толстым балета в духе современных ему постановок Дидло. Известно, что еще будучи офицером, Толстой брал у Дидло уроки балета, и восхищенный его успехами балетмейстер призывал его бросить военную службу и посвятить себя танцу. С другой сто-



619

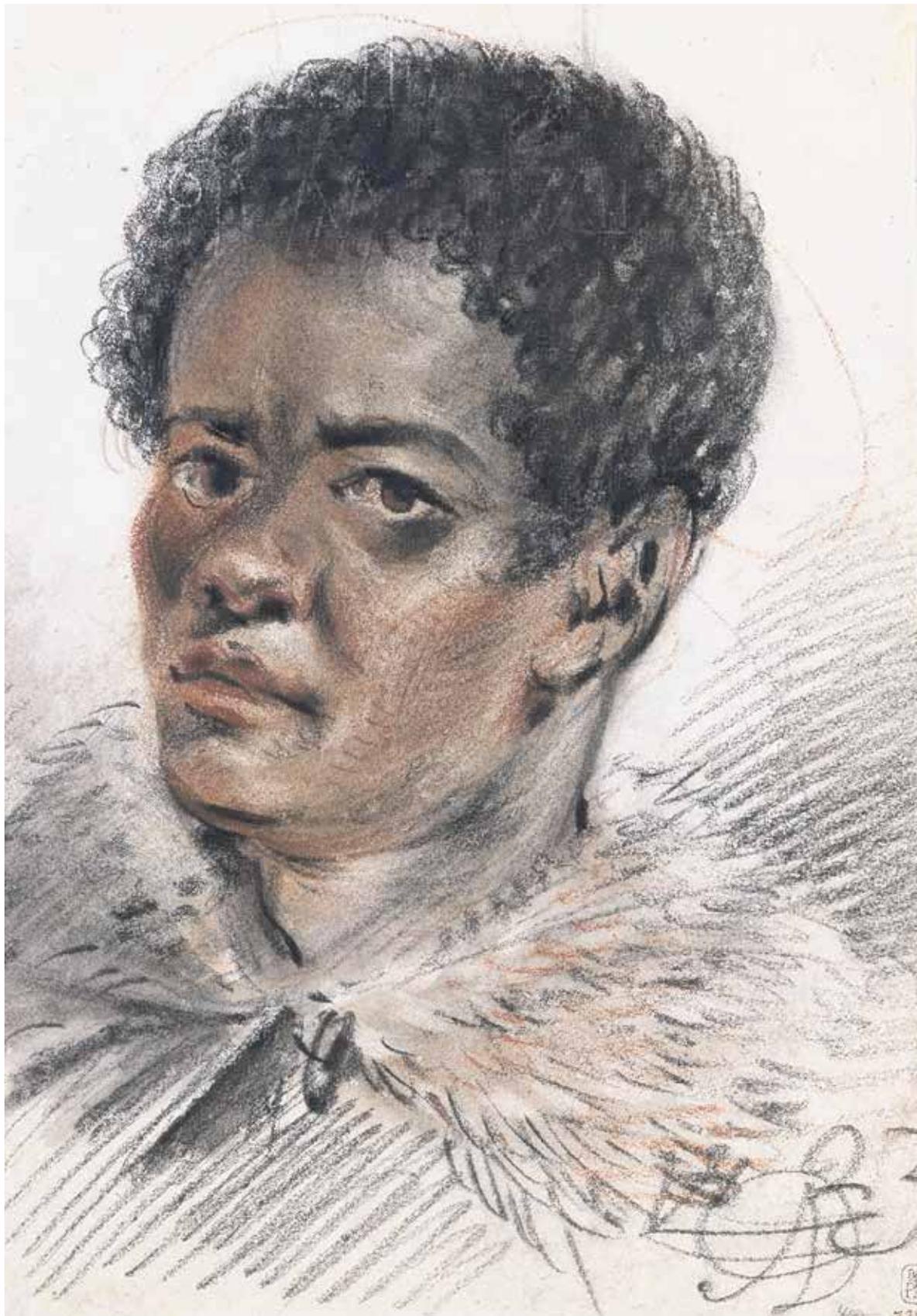
роны, в 1830–1840-е гг., уже покончив с рисунками к «Душеньке», Толстой приступит к сочинению реальных балетов на все те же античные темы («Эолова арфа», 1838, «Эхо», 1842), изготовляя десятки листов с мизансценами или костюмами действующих лиц. Отличие от рисунков к «Душеньке» в том, что, изображая танцы героев, Толстой станет возвращаться к композициям своих барельефов на темы Отечественной войны, особенно очевидным в рисунке «Танец Мальвины, Гидала и Винвины» (1838, ГРМ), где одетый в каску Гидала замахивается боевым топором, и от него, как французы от русского ратника, отшатываются испуганные Мальвина и Винвина.

В рисунках к «Душеньке» Толстого занимают не отдельные группы танцующих, но широкие фигурные сцены, протекающие в интерьерах воображаемых ампирных дворцов. В то время как лошадь Орловского изображалась на фоне пространства, у Толстого перед нами коробки сцены, с прочерченными по линейке вертикалями колонн и зеркал или горизонталями перспективных полов. Среди таких декораций и действуют полуобнаженные фигуры нимф и богов, нередко передвигающиеся на кончиках пальцев («Душенька забавляется играми нимф и амуров», 1829, ГТГ). Летящая по диагонали колесница Венеры, увлекаемая зephyрами («Зephyры мчат к Амуру Венеру, сопутствующую ложью и вероломством», 1820, ГТГ), тоже не выходит из приемов Дидло, вполне овладевшего в 1820-е гг. техникой полетов

[102] Там же. С. 30.

[103] Кузнецова 1977.

620 А. О. Орловский.
Портрет негра (слуги
А. О. Орловского). 1823.
Бумага, итальянский каран-
даш, сангина. ГРМ



620

над сценой. Фигуры Толстого выполнялись пером, без штриховки. Заметим, как отличался этот рисунок пером от перовых зарисовок Орловского. У последнего, как уже говорилось, перо приближалось к кисти, погруженной в тушь или бистр, у Толстого – к резцу гравера (недаром художник собствен-

норучно отгравировал позднее всю серию своих иллюстраций).

Иллюстрации к «Душеньке» отразили, как кажется, самую душу ампирного стиля. В стиле ампира (как и в архитектуре других новейших эпох) следует отличать проектную грань от сферы осуществленных соору-



621

жений. В последней преобладают впечатления от масс или тяжестей, тогда как в первой – от гармонической меры, пропорций, чужающихся ощущений опор или толщ. В стиле ампир подобные грани разошлись значительно резче, чем в классицизме XVIII в. В рисунках к «Душеньке» (ГТГ) все бестелесно. Известный нам «рустический слой» исчезает бесследно. Если фигуры в «Явлении Мессии» Иванова будут позднее опираться на всю ступню, то персонажи из «Душеньки» едва касаются пола. Все основано не на массе фигур, но на их очертаниях, причем очертания тяготеют то к кругу, то к вертикалям. Груды нимф обрисовываются по циркулю, чаще пунктиром. В основном же господствует вертикаль, и отклонения от нее ощущаешь как отклонение от нормы, причем заведомо

временное. Если художник изображает трех граций, то средняя (вертикальная) находится ближе к норме, а крайние отклоняются в стороны. Если повозка Венеры, увлекаемая зephyрами, движется по диагонали листа, то передняя стенка повозки, как и сама фигура Венеры, отвечают за прочную вертикаль. Покоящийся на ложе Амур, приподнимаясь на локте, отклоняется на приемлемую амплитуду от не менее важной горизонтали. В серии виртуозных, но чуть холодных листов, лишенных на протяжении 15 лет какой-либо эволюции, Толстой создал увраж движений идеальных фигур в последовательно идеальной, бестелесной вселенной.

Эти работы занимали в русском искусстве особую нишу. Они выглядят до конца растворенными в культуре ампирного инте-



622

рьера. Если портреты Кипренского говорили о существующих людях, а лагуны Щедрина о далекой Италии, то иллюстрации Толстого воспринимались (прежде всего) как перлы творчества, как мастерские изделия, не менее связанные с украшением комнат, нежели вышивки бисером или шелком. И то же можно сказать о его силуэтах и натюрмортах. В силуэтах мир отражался через цепь опосредований. Если в иллюстрациях к «Душеньке» ассоциации направлялись в сторону балетных фигур, то в силуэтах на первый план выходила включенность в привычный для зрителя мир миниатюры. По своим сюжетам силуэты намного ближе к реальности, нежели иллюстрации: здесь были сражения и охоты, «Наполеон у костра» или виды русской деревни. Однако прежде всего это были сценки, увиденные в обращенный бинокль. Фигурки без веса и плоти, даны, как и в «Душеньке», обобщенной контурной линией, в данном случае силуэтом (художник вырезал их из черной бумаги и наклеивал на белый, иногда и цветные фоны). Если Кипренский в своих карандашных портретах смотрел своим героям в лицо, то у Толстого персонажи увиденны сбоку, заведомо выключенные из общения с нами. Позиция остранения у Толстого – взгляд созерцателя человеческого обихода. Орло-

вский почти участвовал в изображаемых им схватках наездников, Толстой смотрел на эти схватки спокойно, почти так, как в своих натюрмортах рассматривал гусеницу, ползущую на зеленом листке.

Эти натюрморты – доподлинные шедевры искусства Толстого. Важнейшая их черта – совершенная выключенность предметов из какого-либо живого контекста. В натюрморте «Букет цветов, бабочка и птица» (1820, ГТГ) – атмосфера гербария, мир препаратов, где гусеница навсегда замерла на листке, а на крыле препарированной птички тщательно выписан каждый из волосков. В натюрморте «Ветка сирени и канарейка» (1819, ГТГ) вода не дрогнет в стакане. Ягоды белой и красной смородины («Ягоды красной и белой смородины» 1818, ГТГ) не растут на кусте, но лежат на столе, причем не только на каждой из ягод, но и на каждой из капель воды, уроненных поверх рамки рисунка и сверху подписи мастера, отразилось окно с переплетом, при свете которого и рисовалась эта великолепная вещь. И вместе с тем налицо и живое обаяние конкретной природы, напрямую покорявшее зрительский глаз. В этой черте – преимущество листа со смородиной перед не менее знаменитым «Архитектурным пейзажем под прозрачной бумагой» (1837, ГТГ). В натюрмортах, подобных «Нарциссам» (1817, ГТГ) или «Ветке липы» (1831, ГТГ), несмотря на неподвижность цветов и листья, ощущаешь нескрытую витальную силу (которая все же в меньшей мере присутствовала в отвлеченных рисунках для «Душеньки») [104].

Основное в этих листах – поражающее мастерство рисовальщика (согласно воспоминаниям Толстого, увидев «Смородину», императрица Елизавета Алексеевна подарила ее автору бриллиантовый перстень, вслед за чем последовали заказы и от широкого круга заказчиков) [105]. «Архитектурный пейзаж под прозрачной бумагой» – своего рода кунштштюк, результат прилежания «чудотворной кисти» (Пушкин). Цветные же натюрморты еще теснее, чем силуэты, входили в мир ампирного интерьера, их краски перекликались с цветами обивок ампирной мебели, а окаймляющие изображения черные рамки – с горизонталями и вертикалями комнат.

* * *

Особняком в развитии искусства 1820 – начала 1830-х гг. стояли рисунки А. С. Пушкина. Наша задача в пределах этой главы – обозначить эту особенность, и одновременно ввести наброски поэта в контекст истории русского рисунка, чего еще не делали до

622 А. О. Орловский. Дж. Кваренги в виде амура, стреляющего из лука. Начало 1810-х гг. Шарж. Бумага, бистр, перо. ГРМ
623 А. О. Орловский. Голова лошади. 1807. Бумага, бистр, перо. ГРМ

[104] Умение Толстого любоваться гербарием уходит в укорененную культурную традицию: «Жар проходит, – писал Н. М. Карамзин, – иду на луг ботанизировать... люблюсь травками и цветочками – рассматриваю их тонкие жилочки, зубчатые краешки, пестренькие листочки, будто бы из тончайшего шелка сотканные... Возвращаюсь в свою комнату, разбираю... и, не будучи ученым ботанистом, на каждое растение пишу краткие примечания» (цит. по: *Евангулова 2003*. С. 88.) «К концу XVIII столетия неспешное разглядывание гравюр, иллюстраций в географических и ботанических атласах все заметнее становится неотъемлемой частью процесса познания. По-миниатюрному красивый научный рисунок побуждает самостоятельно анализировать растения, птичек, которые летают в вольерах, поют в клетках и в виде чучел украшают комнаты. Лупы и лорнеты, микроскопы и подзорные трубы становятся и делом, и украшением дома, позволяя умиляться совершенством мироздания» (там же. С. 87–88).

[105] *Кузнецова 1977*.



623

[106] Попытку определить связи пушкинского рисунка с работами современных ему рисовальщиков предпринял в 1930-е гг. Эфрос, соединявший в себе искусствоведа и пушкиниста (*Эфрос 1933*). Им были подробно рассмотрены ученические годы Пушкина и его товарищей по лицу. Однако, обращаясь к фигурам Орловского, Кипренского или Толстого, исследователь пришел скорее к отрицательным результатам, настаивая на невосприимчивости поэта к каким-либо внешним воздействиям.

[107] *Эфрос 1933*. С. 14–15.

настоящего времени ни пушкинисты, ни искусствоведы, хотя потребность в этом назрела [106].

Своеобразие набросков в том, что они принадлежали к миру дилетантского творчества. В отличие от поэзии, рисунки Пушкина не являлись результатом «упорного труда» («Хотел писать, но труд упорный ему был тошен», – читаем об усилиях Онегина). У Пушкина был запас рисуночных навыков, полученных еще на лицейской скамье, однако он не работал над их расширением, довольствуясь ограниченным кругом приемов на протяжении полутора десятилетий. «Он рисовал беззаботно... Он не усердство-

вал, не искал и не отделял... <наброски> выходили у него сразу или не выходили совсем... Это были ...только „рисунки поэта“... Их прелесть – это прелесть пушкинского поэтического „почерка“. Но, создавая их, Пушкин ни с кем из художников не соревновал и мастером в области чужого искусства не прикидывался» [107].

Такие черты сближали рисунки с кругом не менее дилетантского альбомного рисования, необычайно распространенного в интересующие нас времена. Отнюдь не всегда это были альбомы уездных барышень, где можно было найти «надгробный камень, храм Киприды или на лире голубка пером и кра-

624 О. А. Кипренский.
Калмычка Баяуста. Около
1813 г. Бумага розовая, ита-
льянский карандаш, пастель,
белила. ГТГ



624

сками слегка» – то есть набор достаточно банальных мотивов. Альбомы заводились и в семьях интеллигенции. Пример – альбом 1830 г. (частное собрание в Москве), принадлежавший культурному юноше, без пяти минут студенту-медику, и содержавший то пушкинские стихи, то длинные цитаты из

«Фауста» Гете, переписанные густым готическим шрифтом.

Таким «культурным альбомом» был, очевидно, и московский альбом сестер Ушаковых, в котором находим рисунки Пушкина (все упоминаемые наброски – в Институте русской литературы (Пушкинский дом)



625

в Петербурге). Среди них превосходный «Автопортрет в бурке, верхом» (1829). «Рисунок является, как указывал еще Л. Н. Майков, иллюстрацией к рассказам Пушкина в семье Ушаковых о приключениях во время арзрумского путешествия: „Это – Пушкин во время одной из схваток с турками (14 июня 1829 г.), когда он, действительно, бросился с жаром вперед и чуть не был ранен или взят в плен неприятелем”» [108]. Лист напоминает и об атмосфере коллективного творчества в доме Томилова: здесь тот же темп рисования и тот же юмор в отношении к сцене, в которой воинственная казачья пика оказывалась продолжением довольно жидкого хвоста лошаденки.

Основная масса пушкинских набросков, разумеется, отличалась от рисования и в светских альбомах, и в коллективных альбомах художников. В своей массе это были рисунки на полях его черновиков. Если зарисовки в коллективных альбомах предполагали присутствие зрителей (нередко стоявших за спиной рисовальщика), то наброски, возникавшие рядом со стихами, оказывались частью интимного творческого процесса, не предполагавшего постороннего взгляда.

Но и такому ощущению рисунков можно найти широкие аналогии. Заметим, что львиная доля того, что рисовали в рабочих альбомах профессиональные мастера, также не становилось достоянием зрителей. Это были перерисовки с картин в музеях или бесчисленные эскизы к своим собственным произведениям, о которых мы коротко упоминали, – наброски Кипренского к серии сюжетов, посвященных фигуре Наполеона, к «Анакреонтовой гробнице», к различным

библейским или евангельским сюжетам – звенья непрерывающегося процесса переработки впечатлений от картин других мастеров или обдумывания собственных замыслов. В количественном отношении это была подводная, основная часть художественного айсберга, тогда как над водой выступали только немногие более или менее завершённые зарисовки.

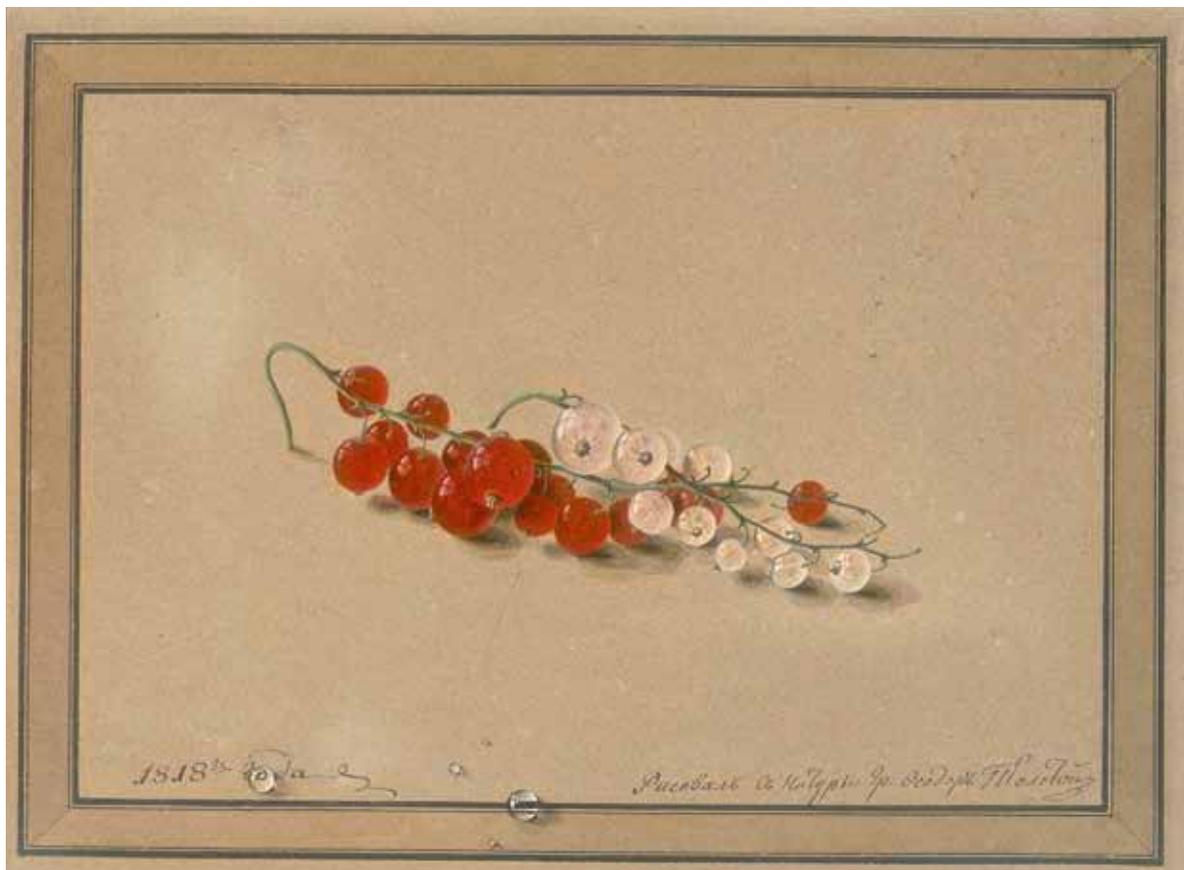
Важнее осознать то место, какое занимали рисунки поэта между «выступающими над водой» произведениями крупнейших художников. Говоря обобщенно, это было место между работами Орловского и Толстого. Эфрос недооценивал влияние того и другого, как и вообще возможность влияния на рисунок поэта. Умей Пушкин видеть, – «конечно, ему не удалось бы миновать воздействия кого-нибудь из блестящих рисовальщиков... которые были кругом него. Но Пушкин не изображал действительности, а рассказывал о ней... Он изображал не то, что его глаз видел, а то, что его глаз знал... Таково искусство ребенка и таково искусство дикаря. Таково искусство Пушкина. Влиять на него – значит дать ему новое знание о предметном мире. Но для этого нужно, чтобы воспринимающим знание органом было *зрение*. Зрением же познает мир лишь прирожденный художник, а не рисующий поэт» [109].

Тем не менее созвучия приемов Пушкина приемам иных из его современников, бесспорно, существовали. Мы не хотели бы буквально сблизать манеры совершенно разных художников. Однако поиски стилиевых переключек уместны – в противном случае рисунки поэта будут находиться вне изобразительного контекста эпохи, как это и происходило у пушкинистов XX в.

[108] Там же. С. 30–31.

[109] Там же. С. 32–34.

626 Ф. П. Толстой. Ягоды красной и белой смородины. 1818. Бумага коричневая, гуашь. ГТГ
 627 Ф. П. Толстой. Нарциссы. 1817. Бумага коричневая, гуашь. ГТГ



626

Увлеченный карикатурист Пушкин «пре-небрег Орловским, – писал Эфрос. – Орловским, который мог бы быть и который не стал его учителем в искусстве искажения. Он упомянул в своих стихах это имя только раз, давно, в „Руслане“, и упомянул по трафарету эпохи, отдавая дань общему месту: „Возьми свой быстрый карандаш, / Рисуй, Орловский, ночь и сечу“» [110].

Однако среди пушкинских автопортретов конца 1820-х гг. есть так называемый «Большой автопортрет» (Ушаковский альбом), сделавшийся за два столетия едва ли не символом пушкинской графики. Его сопоставление с перовыми рисунками польского мастера указывает не только на аналогии, но и на явную возможность контактов художников. Перо в подобных рисунках – перо Орловского! Там есть «ощущение прекрасного расщепления пера, излучающего тончайшую цветную влагу на белое поле листа» [111]. Оно дает то трепетно-острые линии (в профиле), то те же широкие, густо-черные пятна (в бакенбардах), какие мы уже видели в гриве и челке «Головы лошади», то есть на Пушкина могли производить впечатление не только вооружение конного черкеса или вид его коня на листах Орловского (о чем говорилось в разделе о жанре), но и увлекательный темп его рисования, о котором он пре-

жде всего и напомнил, говоря о «быстром карандаше».

«Автографы Пушкина художественны, как художественны вязи арабских персидских слов, выведенные искусными писцами», [112] – писал все тот же Эфрос. Однако темноватой «восточной загадкой» отдавали и некоторые из подписей Орловского, например, уже упоминавшаяся монограмма-иероглиф к «Автопортрету» 1809 г. «Языки росчерков – источник рождения пушкинского рисунка. Это – мост между графикой его слова и графикой его образа. Росчерки, хвосты заканчиваются арабской (финалы ряда автографов); арабеска завивается птицей (надпись „История села Горюхина“); птица пронизывается очерками женских ножек (черновое начало „Осени“) и т. п.» [113]. Но точно так же из росчерков наиболее выразительных монограмм словно рождались и иные зарисовки Орловского. Мы уже находили в правом нижнем углу «Портрета А. М. Ланской» кружащуюся стремительную монограмму «ОА1816», от «взрыва» которой, как кажется, и возникает напористо темная штриховка листа.

Вполне аналогична оценка Эфросом роли Толстого. Всегдашний рисовальщик Пушкин «скользнул мимо Толстого, срифмывав на ходу две галантных, но неверных

[110] Там же. С. 35.

[111] Там же. С. 31.

[112] Там же.

[113] Там же.



627



628

рифмы по его адресу: „проворный” и „чудотворный”» [114]. Размышляя об украшении своего издания, Пушкин мечтает о «волшебной кисти» Толстого: «Этот эпитет, – пишет Эфрос, – потому и гиперболичен, что приблизителен, спешен, поставлен непритязательно и на глаз» [115].

Между тем Толстой, как уже сказано, мог олицетворять противоположный Орловскому полюс в графических ориентациях Пушкина. Начать с того, что мир его зарисовок на рукописях (как и мир силуэтов Толстого или его восковых портретов) был миром миниатюры, калейдоскопом фигур и голов, повернутых в профиль, то есть, как и у Толстого, взятых со стороны или сбоку. Однако не это главное. С Толстым роднило постоянное тяготение к идеальным очертаниям – прежде всего в очертаниях профилей лиц. По мнению Ю. М. Лотмана, установка литературоведов на то, что подавляющее число набросков, вышедших из-под пера поэта – «портреты реально существовавших современников Пушкина» [116], не может быть признана верной. Эти профили – «задумчивая игра, когда перо соединяет черты нескольких (напри-

мер, себя и Робеспьера), фантазирует, придавая случайно сложившемуся профилю знакомые черты, трансформирует, шаржирует» [117]. Но речь в данном случае не о шаржах. Огромное число женских (и не только женских) профилей Пушкина возникло из стремления не к портретному сходству и не к карикатуре, но, наоборот, к *стилистической норме, из потребности приблизиться к античному очерку лиц*. Эталоны подобных лиц – многочисленные профили на странице, названной Эфросом «Актрисы» [118]. Исследователь считал, что подобные рисунки «имитируют академические схемы», но мог бы сослаться прямоком на толстовскую «Душеньку». Взглянем для сравнения на женские профили в уже упомянутой сцене «Душенька забавляется играми нимф и амуров», например, на профиль сидящей справа фигуры, завязывающей глаза одному из амуров.

Однако еще важнее, нежели соприкосновения Пушкина с противоположными друг другу художниками, переключка его рисунков с все теми же переживаниями движения времени и неуклонной верой в незыблемость мира, рассказ о которых стал лейтмотивом

[114] Там же. С. 35.

[115] Там же. С. 60.

[116] Цявловская 1980. С. 125.

[117] Цит. по: Жуйкова 1996. С. 11.

[118] Эфрос 1933. С. 190.

628 Ф. П. Толстой. Душенька забавляется играми нимф и амуров. Иллюстрация к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька». 1829. Бумага, тушь, перо. ГГ

629 А. С. Пушкин. Автопортрет. Конец 1820-х гг. Бумага, чернила, перо. ОР ИРЛИ РАН

этой главы. На страницах пушкинских черновиков все это отражалось потребностью в равновесии между «ходом» стиха (или шире – стихии жизни), и впечатлением прочности целого (отсюда и апелляции то к Орловскому, а то и к Толстому, наиболее полно воспроизводившим эти полярности в мировосприятии).

Что представляла собой (в эстетическом отношении) каждая из этих страниц? Соединение сугубо профессиональной работы над словом, сопровождающейся вычерками и вставками, и дилетантской «игры пером» (Ю. М. Лотман). «Перо, забывшись, не рисует близ неоконченных стихов ни женских ножек, ни голов», – читаем описание этого процесса у Пушкина. «Забывшись» – иная мера ответственности. Иная степень сосредоточенности на творческом деле. Что общего между такими различными линиями? По мнению Эфроса, это прежде всего общность мироощущения! *«Пушкинский рисунок возникал не как самоцель, но в результате бокового хода той же мысли и того же душевного состояния, которые создавали пушкинский стих».* [119]

Душевым же состоянием как раз и было стремление вобрать в себя движение творческого потока и одновременно опереться на прочность описываемого мироздания. И все это непосредственно отражалось на виде рукописной страницы! На наш взгляд, пора перейти от поисков прототипов для каждого из пушкинских профилей к определению своеобразия его характерных страниц как неповторимого художественного целого!

У Эфроса находим ключевые мысли о том, что пушкинский рисунок «появлялся в творческих паузах... в минуты критической остановки, во время коротких накоплений или разрядов творческой энергии... Когда стопорилась строфа, не давался эпитет, медлила рифма, – заминка разрешалась рисунком. Творческая энергия, встретив запруду, катилась по боковому руслу». [120]

Эфрос различал в работе поэта краткие остановки, «большие паузы между строфами» и скопления рисунков «в основных паузах, в финалах всех типов». «Бросив на бумагу последнюю строку, – пишет исследователь об этих последних листах, – еще не остывшее, но уже коснеющее перо ... разбрасывало по рукописи очерки параллельных повторяющихся изображений» [121]. Я же рискую высказать предположение, что в «основных паузах», то есть в наиболее решительных остановках, появлялись как раз наиболее интенсивные по сюжетам и самостоятельные по манере рисунки (а не какой-нибудь машинально прорисованный профиль!). То есть встретив более основательную «запруду», творческая энергия катилась по боковому руслу с тем большим напором!

Таков (на мой взгляд) рисунок в конце первой сцены «Каменного гостя», после слов: «Проклятое житье! Да долго ль будет мне с ним возиться? Право, нет уж сил». «Пушкин, – пишет Эфрос, – набросал этот финал уже на перебеленном тексте... вместо первоначального, зачеркнутого варианта. Рисунок возник в связи с этой переработкой и является ее графическим выраже-



629

нием» [122]. Завернутая в плащ фигура Дона Гуана очерчена крутящимися, смелыми линиями, как бы воплощающими решительность шага (вспомним снова перовые рисунки Орловского). Заметим, что горизонтальные длинные штрихи правее дерева продолжают не только линию горизонта, но и направление шпаги «испанского гранда», пики его усов или очертаний шляпы, придавая рисунку особую экспрессивность.

Наоборот, когда творческая энергия катилась, не останавливаясь (включая вычеркивания и вставки), возникала потребность умерить этот поток. (Заметим, что в «Евгении Онегине» такая потребность была заранее предвидена автором, с самого начала заложившем в текст не только деление на строфы, но и строгие нормы рифмовки, способной не только скользить вперед, но и *умерять* движение текста. Что-то похожее и у Толстого, членившего течение поэмы о Душеньке на обозримо-четкие мизансцены, не выходящие из ограничений контурного рисунка!)

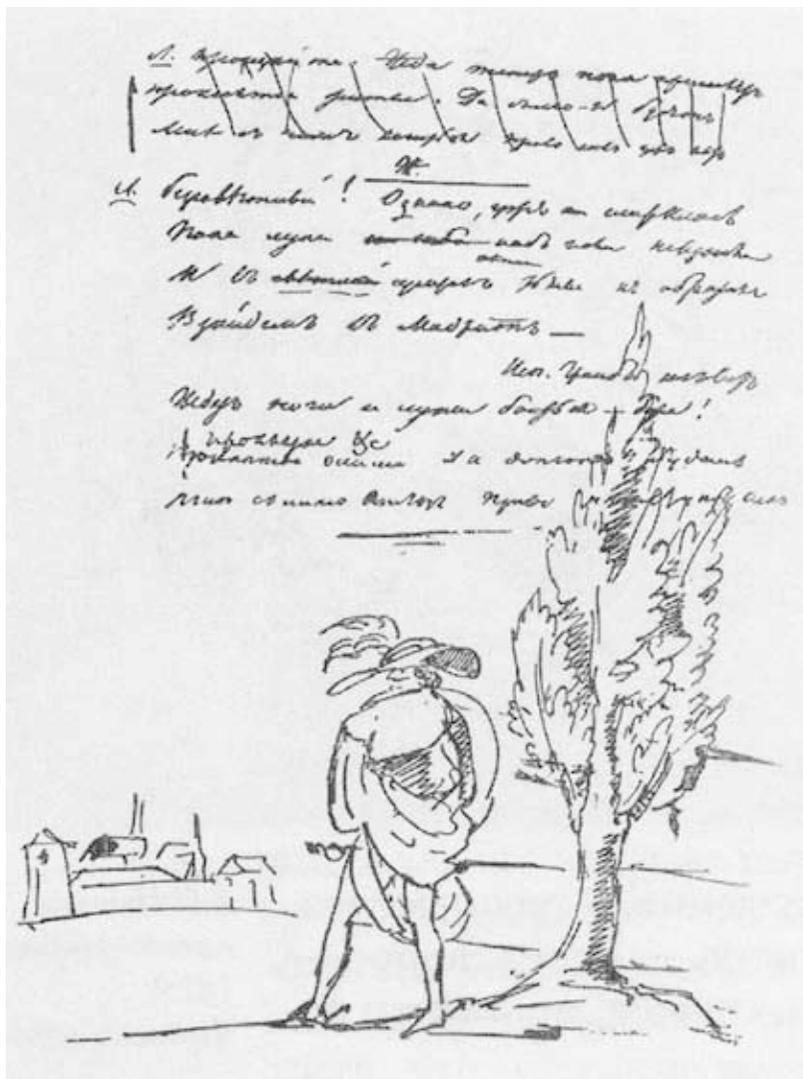
Классический вид страницы пушкинского черновика, не содержащей каких-либо остановок, – колонка измаранного поправ-

[119] Там же. С. 18.

[120] Там же.

[121] Там же. С. 19.

[122] Там же. С. 438.



630

ками текста, сопровождаемая вертикальной колонкой профилей слева – с решительно выдвинутыми «античными» подбородками. (XI и XII строфы второй главы «Онегина»). Какие бы прототипы ни искали для этих профилей пушкинисты, впечатление от крутых подбородков останется! У Пушкина образовался прием, при котором подбородки очерчивались круглой линией, начинающейся у нижней губы и заканчивающейся у мочки уха. Они выглядят подобием постаментов для профилей, тогда как сам профиль – своего рода фигурой на носу корабля [123]. Строка, преодолевая многие вымарки и не боясь (как у Орловского) «чернот и клякс» бежит направо, как бежит волна за кормой, а профили (на носу корабля) неизменно смотрят налево, придавая странице удовлетворенную прочность.

Дилетантизм рисунков поэта – дилетантизм особого рода. Если брать каждый из рисунков отдельно (как чаще всего и делают литературоведы, озабоченные поиском сходства конкретного профиля с тем или иным современником Пушкина), то набросок и в самом деле выглядит приблизительным, переправленным, повторенным

несколько раз. Но если видеть такие рисунки заодно со страницей (повторю, – с типичной черновой страницей с набросками), то следует говорить об их особой творческой роли: их воспринимаешь не как необязательное и игровое (а отчасти и дилетантское) *сопровождение* профессиональной работы, но как ее важнейшую и потому необходимую *часть*.

Остается сказать о рисунках, выбивающихся из общей картины. Это цепь рисунковых иллюстраций поэта к своим собственным произведениям. Иллюстрации постепенно накапливались среди его рисунков, пока не выплеснулись целой серией в рукописях болдинской осени (1830). Такова уже рассмотренная иллюстрация к «Каменному гостю», рисунки к «Гробовщику» и «Домику в Коломне», «Сказке о попе и работнике его Балде», к которым примыкает и иллюстрация к X строфе четвертой главы «Онегина», изображающая Татьяну, Ольгу, «старушку Ларину» и Ленского. Последнему рисунку обычно не придается значения. А между тем перед нами сюжет, впервые иллюстрирующий целую сцену романа, дающий представление о том, как

[123] Сравнение текущего стиха с плывущим кораблем принадлежит самому Пушкину:

*И мысли в голове волнуются
 в отваге,
 И рифмы легкие навстречу
 им бегут,
 И пальцы просятся к перу,
 перо к бумаге,
 Минута – и стихи свободно
 потекут.
 Так дремлет недвижимо
 корабль в недвижной влаге,
 Но чу! – матросы вдруг кида-
 ются, ползут
 Вверх, вниз – и паруса наду-
 лись, ветра полны;
 Громада двинулась и рассека-
 ет волны.*



631



632

видел автор «Онегина» своих любимых героев. «Приехал Ольгин обожатель. / Скажите, где же ваш приятель, – / Ему вопрос хозяйки был, / Он что-то нас совсем забыл. / Татьяна, вспыхнув, задрожала» и т. д. Этот момент и изображен на рукописной странице, причем нарисован с отточенным мастерством. Здесь, как и в других иллюстрациях «болдинской осени», в «Большом автопортрете» или в собственном портрете верхом, рисунок Пушкина поднимался над сферой дилетантизма. Эта сфера в пушкинские времена непосредственно соприкасалась с профессиональной стезей. В рисунках конца 1820-х гг. Пушкин предстает не только гениальным поэтом, но и уверенным рисовальщиком.

Добавим, что сценка из «Онегина», как и фигура Дона Гуана, еще располагалась в пределах стихотворного текста. Однако в других иллюстрациях эти связи впервые рвались. Сценка с гробовщиком и сапожником Шульцем за самоваром окружена штрихами, намечающими овальную рамку, которая еще определеннее в сцене с бредущей кухаркой из «Домика в Коломне». Подобные зарисовки вносили достаточно веский вклад

в развитие русской иллюстрации. Болдинские наброски поэта знаменовали наступление нового этапа в ее эволюции, когда иллюстрации к книгам приобретали все более самостоятельный вид. Иллюстрационные пробы Пушкина, как и его зарисовки в целом, оставались до поры неизвестными даже и узкому кругу ценителей, однако в исторической перспективе их нельзя исключить из широких процессов развития русского рисунка, как и вообще изобразительной культуры России.