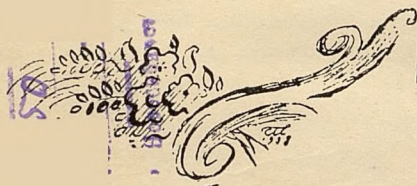




Г. ЛЕБЕДЕВ

РУССКАЯ
ЖИВОПИСЬ
первой
половины
XVIII
века



Искусство
Ленинград и Москва
1938

О Т А В Т О Р А

Живопись первой половины XVIII в. до сих пор является областью, пожалуй, наименее изученной и наименее известной из всего так называемого нового русского искусства.

Ряд имен, о которых известно разве только то, что о них ничего не известно, ряд картин, представляющих большую культурно-историческую ценность, но не имеющих точных атрибуций, два-три анекдота у Штелина, дата в Юрнале, статья Петрова да отрывочные, случайные заметки в «Старых годах» — вот и весь материал, относящийся к этому периоду. В то же время в музейной и искусствоведческой практике существует большая потребность в общей сводке даже такого крайне бедного материала. К автору настоящих строк часто обращаются с просьбой порекомендовать «что-нибудь» по искусству первой половины XVIII в. Часто спрашивают и об отдельных вещах: почему-де такая-то картина «приписывается» И. Никитину, откуда поступил портрет И. И. Шувалова, что известно о кнелеровском «типе» Петра I и т. п.

Настоящая работа была задумана сначала как справочник, дающий первичные сведения о вещевом материале исключительно ценного собрания Гос. Русского музея в Ленинграде. В дальнейшем, однако, выяснилась необходимость этот материал как-то систематизировать, т. е. показать его в исторической последовательности. Первоначальный замысел определил контингент художников и состав их произведений, вошедших в книгу. По этой причине не рассмотрено творчество, например, И. Гроота, Людерса, Пфандельта, с другой стороны, — не затронута мону-

ментальная живопись, памятники которой сохранились в Ленинграде и которая оказала несомненное влияние на живопись станковую. Первичность опыта, отсутствие начинаний в подобном роде делает задачу особенно трудной. И пусть это обстоятельство послужит хотя бы частичным извинением тех промахов и упущений, которые могут оказаться в работе. В заключение считаю долгом выразить благодарность А. В. Лебедеву и В. И. Веретенникову, взявшим на себя труд просмотра рукописи и давшим ряд ценных указаний и советов.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Старая Россия XVII в., сравнительно с современными ей государствами Зап. Европы, была страной малокультурной и отсталой. Она нуждалась в серьезных преобразованиях. Это понял умный и дальновидный Петр I и поэтому в первые же годы своего царствования принялся за перестройку всей жизни в стране. Победоносные войны с Турцией и Швецией, постройка сильного флота, развитие торговли и крепостной промышленности, наконец, усвоение европейской техники, науки и искусств — привели к тому, что уже в первой четверти XVIII в. Россия вошла равноправным членом в круг сильнейших европейских государств. Однако, было бы ошибочным, говоря об европеизации России, обойти молчанием некоторые явления XVII в., предварявшие эпоху петровских преобразований.

Уже Борис Годунов думал завести школы и даже университеты, «дабы учить молодых россиян языкам европейским и наукам». ¹ Для приглашения учителей в эти школы был послан в Германию Иоганн Крамер. Однако, попытка Бориса встретила противодействие со стороны церкви, утверждавшей, что «разность языков может привести и разность мыслей, опасную для церкви». ² Дело ограничилось посылкой восемнадцати боярских детей в Лондон, Любек и во Францию «для науки латинскому, английскому и иных разных немецких государств языков и грамоте». ³

В 1649 г. в Москве открылись школы, а в 1685 г. — Славяно-греко-римская академия. Струя гуманитарного просвещения особенно усилилась после присоединения Киева к Московскому государству по Андрусовскому перемирию 1667 г. Школа

¹ Карамзин, История Государства Российского, 1892, XI, стр. 53.

² Idem. Chron. Моск. Бера, прив. в прим. 128.

³ Записки имп. Акад. Наук, т. XI, кн. I, стр. 91, статья Пекарского.

была осознана и как фактор воспитания в духе, отвечающем интересам господствующего класса, и как средство культурной гегемонии социальных «верхов»; в просвещении же выражался и «пафос дистанции» между этими «верхами» и «подлым народом». В начале XVIII в. монах Клементий уже утверждал, что «письменному человеку быть вместе с простым все равно, что трезвому с пьяным».¹

К середине XVII в. стала печататься переводная литература. В дворянской повести появились светские настроения.² В царском дворце и в среде крупного дворянства книга перестала быть редкостью. В библиотеке, например, Артамона Сергеевича Матвеева по описи 1677 г. значились: *Виргилий*, «История» Кромера, Аристотель, «Судебник Магдебургского права», «Краткое описание польских королей» и др.³ В царской библиотеке в конце XVII в. находились книги, взятые из Посольского приказа: космографии, учебники разных языков, Августин, Виргилий, Поссевин, Филопан — преимущественно переводы.⁴

У патриарха Никона по описи 1675 г. было много латинских книг и среди них — «Лечебник», «Альвар», «Каноник», «Описание разных государств», «Пастырь верный», «Травник» четыре книги, «Странствие Радзивилла», «Стобеуш», Аристотель, Демосфен, Плутарх и Прокопий.⁵ А среди книг Заиконоспасского монастыря в сентябре 1689 г. значилось 414 латинских и 125 польских названий.⁶

В Петровское время печаталось много произведений, относившихся к XVII в. И не только в лубочных изданиях, но в таких книгах, как «Письмовник» Курганова, «Совестдрал» (Eulenspiegel) или в «Похождениях Ивана Гостиного сына», — очевидны литературные традиции старой допетровской Москвы.⁷

Большим успехом на Руси XVII в. пользовались сказания о подвигах Александра Македонского. Популярной была также история Гвидона Мессингского. С польского переводилось много рыцарских романов. Князь Репнин-Оболенский имел специальное задание от царя по покупке литературы в Польше; закуплено

¹ «Основа», 1861, I, стр. 228.

² См. А. И. Соболевский, Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв., СПб. 1903.

³ Цветаев, К истории культуры в России в XVII в., Фил. Записки, 1890, I, стр. 14.

⁴ Мелодик на 1844 г., Харьков 1843, стр. 142—152.

⁵ И. О. Беляев, Переписная книга домово́й казны патриарха Никона, составл. в 1658 г. по повелению царя Алексея Михайловича, Временник О-ва истории и древностей России, XV, 2, М. 1852.

⁶ Временник О-ва ист. и древн. России. XVI, смесь, стр. 53—67.

⁷ Ф. Буслаев, Подлинник по редакции XVII в., Соч. СПб. 1861.

было книг на 25 злотых. В 1669 г. Ордын-Нащокин пополнил свою библиотеку присланными из-за границы 82 латинскими книгами. Необходимо также отметить, что книги на славянском языке печатались не только в Москве, но и в Киеве, Чернигове, Могилеве, Полоцке — городах, наиболее европеизировавшихся. Славянские переводы Аристотеля, Платона, Геродота и др. часто шли именно оттуда.

В 1672 г. впервые в истории Руси появился европейски обставленный придворный театр. Над Приказом аптекарской палаты магистр Яган Готфрид, совместно с «перспективного письма мастером» Петром Инглесом, ставил «комедийное действо», и хотя после спектакля царь и ходил в баню смыывать «грех», однако театр нравился и продолжал существовать вплоть до XVIII в.¹

Вообще заморские обычаи стали постепенно распространяться в Москве. Некоторые бояре стали выпускать своих жен из теремов. Модники из молодых боярских детей начали брить бороду и употреблять «проклятое зелье» — курить и нюхать табак. Для государева двора закупались в большом количестве заграничные вина и приносы, цудами потреблялись табачные листья и зерна, выписывались карты. Боярин Н. И. Романов, отъезжая на охоту, одевался сам и одевал своих слуг в иноземное платье, из-за чего у него происходили ссоры с патриархом.²

По свидетельству Коллинса после польской войны 1654—1667 гг. царь Алексей Михайлович, увидев Смоленск, Витебск, Могилев, Полоцк и др. западные города, стал преобразовывать свой двор, для чего вызвал из посещенных им городов ремесленников и художников. Во дворце и боярских хоромы появились обои («золотые кожи») и разного рода мебель иностранного образца.

В изобразительном искусстве новые веяния появились также в начале XVII в. Именно к этому времени определился сдвиг в сторону большей реалистичности, большей свободы и большего жизненного правдоподобия. К середине XVII в. проникно-

¹ Временник О-ва ист. и древн., кн. 24, материалы. Содержание пьес, правда, бралось чаще из священного писания, и сочинял их Симеон Полоцкий, но ставились также и комедии светского содержания. Из последних особенно популярно было «Темир-Океаново действо». С 1675 г. придворным театром стал руководить Степан Чижинский «Львовского повету шляхетский сын», ставивший «комедии», в которых, случалось, участвовали и члены царского семейства (См. Морозов, История русского театра, СПб. 1889, т. I, стр. 191).

² Путешествие Олеария, в перев. Барсова, М. 1870, стр. 202.

вление западной тематики в область иконописания, западных приемов в трактовке лиц, западной орнаментики стало обычным. Более того, появились теоретические сочинения, пытающиеся обосновать средствами Библии и учениями отцов церкви новую эстетику. Сохранился любопытнейший документ — опись «изографа» Иосифа о живописи, посвященный Симону Ушакову.¹ Будучи проникнут благочестием и преданностью учению церкви, автор восстает против старого «темновидного» писания святых, ратуя за «лепоту» и жизненность изображений, указывая, как на пример, на западную живопись. Изограф Иосиф был выразителем официальных воззрений церкви, что следует из посвящения Ушакову, художнику, близкому к царю и к президенту тогдашней академии художеств — оружейнику Оружейной палаты боярину Б. М. Хитрову.

На ряду с теоретическими выступлениями появился и ряд практических мероприятий по проведению в жизнь новой эстетики. Исключительно много в этом отношении сделал Хитров.² И — что особенно важно — его поддерживал не только царь, но и глава церкви — патриарх. Не случайно раскольники обвиняли Никона в латинстве за его близость к «римского костела полякам и киевским униатам, блюдолизам римским».³ Он покровительствовал южнорусскому пению, которое «пелось от своего сложения», а не от «святых преданий»; как покровительствовал и чисто итальянской живописи, обычной в украинских церквях.⁴ В 1654 г. в Москву приехал антиохийский патриарх Макарий для сбора пожертвований. Его сопровождал архидиакон Павел Алеппский, оставивший подробное описание этого путешествия. Гости оказались свидетелями случая, когда «Никон велел принести иконы старые и новые, кои некоторые из московских иконописцев стали рисовать по образцам картин франкских и польских. Так как этот патриарх отличается чрезмерной крутостью нрава... то он послал своих людей собрать и доставить к нему все подобные иконы... Никон выколол глаза у этих образов».⁵

¹ Ф. Буслаяев, статья «Русская эстетика XVII в.» в сборн. «Древнерусская народная литература и искусство», СПб. 1861.

² См. В. Трутовский, Боярин и оружейник Богдан Матвеевич Хитров и Московская оружейная палата, «Старые годы» 1909, июль—сентябрь.

³ Каптерев, Патриарх Никон как церковный реформатор и его противники, «Православное обозрение» 1887, I, стр. 145—164.

⁴ См. Рудинский, Религиозный быт русских, стр. 82, 113, 136.

⁵ Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. Перев. Муркоса, М. 1898, стр. 135—136.

Жест Никона направлен был отнюдь не против «франкских» новшеств; глаза выкалывались и у старых «грубых» образов. Официальная церковь, в лице патриарха, боролась против демократизированной иконописи, сохранявшей старые традиции и не отвечавшей требованию «лепоты» — этого необходимого условия новой эстетики. Последняя выдвигала радикально иной творческий метод. Иконограф Иосиф прямо говорит, что патриарх боролся с «грубым» письмом, с теми иконами, которые «по селам прасолы таскают».¹

Против новой иконописи восстали раскольники, во главе с протопопом Аввакумом. Перу последнего принадлежит чрезвычайно сильное и выразительное письмо, направленное против иконописных новшеств. «По поущению божию, — писал он, — умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобного изюграфы... Пишут Спасов образ Емануил лицо одутловато, уста червонные, волосы кудрявые, руки и мышцы толстые, то же и у ног бедра толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано. А все то написано по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. А все это кобель борзой Никон враг умыслил, будто живые писать. А устрояет все по фряжскому, сиречь по немецкому... Ох, ох, бедная Русь! Чего тебе захотелось немецких поступков и обычаев.»²

Еще в большей мере, чем в иконописи, сказались реалистические тенденции в миниатюре — жанре, более свободном и менее связанном с каноническими формами религиозной изображительности. О новых тенденциях говорит также широкое рас-

¹ «Великий государь, святейший Никон, патриарх Московский и всея Великия и Малыя и Белья Руси, добрую ревность имеет о премудром живописании святых икон, и таковым благолепием напиаче тшится святые церкви украшать, и художество живописания не проклинает (разрядка моя. — Г. А.), а грубых и неистовых иконописцев, не только латинских, но и русских плохих не похвалает, и на большее уничтожение церкви святой плохонисанных икон не приемлет, а истового живописания не отличает, неистово же пишущих возбраняет». (Буслаев, Русск. эст., стр. 402).

Мероприятия Никона встретили сильное противодействие со стороны крестьянства и мелкой городской буржуазии. Когда в 1654 г. произошла моровая язва, последняя была понята, как «божья кара» за надругательство патриарха над иконами, и патриарху пришлось провести некоторое время в горах и лесах, скрываясь от моровой язвы и ненависти народа (Путешествие Антиох. патриарха, III, IX, стр. 136).

² А. И. Успенский, Очерки по истории иконописания, СПб. 1899, стр. 71.

пространение бытового письма и притч. Характер последних вызывал резкий протест со стороны ревнителей древнего благолепия.

Относительно миниатюры А. И. Успенский даже утверждал, что данные, например, рукописи «Душевное лекарство» 1670 г. «дают основания начинать историю русского бытового жанра раньше Венецианова».¹

Русские мастера или непосредственно воспроизводили западные образцы или давали русский парафраз. Материала для знакомства с образцами западного искусства у них было достаточно.

Исключительное значение для изобразительности второй половины XVII в. имела знаменитая библия Пискатора, состоявшая из сюиты гравюр фламандских и голландских мастеров, большей частью конца XVII в.² Следы пристального изучения ее русскими изографами налицо в ярославских стенописях. В качестве материала по вопросу о «влияниях» необходимо отметить, что авторы библии (M. de Vos, M. von Noemskergh и др.) выражали эстетические вкусы социальных верхов Голландии и Фландрии — двора, духовенства и крупной буржуазии; сюжет, как правило, разворачивался в пышной обстановке, а персонажи облакались в роскошные современные или фантастические одежды.

На втором месте, в качестве учебного образца, стояла иностранная живопись. В среде крупного дворянства такая живопись была достаточно знакома. Из описей Коломенского дворца, а также из «Описей дворов и хором боярских, помещичьих и др.» видно, что, например, у кн. В. В. Голицына значатся «в 12 рамках 12 персон». По другим данным у него же — «у царственные большие печати и государевых великих дел оберегателя в доме, в четырех рамках разных висели четыре листа немецкие, за лист по 5 руб., да портреты в. к. Владимира Киевского, царей Иоанна Грозного,

¹ А. И. Успенский, Русский жанр XVII в., «Золотое руно», 1906, № 7—9; его же «К истории бытового жанра», «Старые годы», июнь 1907.

² Так называемая библия Пискатора издавалась в Амстердаме гравером, издателем и продавцом художественных произведений Николаем, сыном Иоанна Фишера. Наиболее известны издания 1650 и 1674 гг.

См. Е. П. Сачавед-Федорович, Ярославские стенописи и библия Пискатора в сборн. «Русское искусство XVII в.» ГИИИ, 1929; И. Грабарь, История русск. искусства, VI, стр. 520—533; Н. Г. Первухин, Церковь Ильи Пророка в Ярославле, М. 1915, стр. 19—31, М. В. Алпатов, Проблема барокко в русской иконописи, в сборн. «Барокко в России», М. 1926; Жидков, К постановке проблемы о русском барокко, там же. Показательно, что в 1677 г. библия Пискатора была приобретена для царя Федора Алексеевича, который, как известно, сам занимался иконописанием.

Федора Иоанновича, Михаила Федоровича, Алексея Михайловича... да четыре парсуны королевские». У Артамона Сергеевича Матвеева — «пять полотен, а на них персоны немецкие поясные», «личина молодая в шляпе с пером стоящая». У царя Федора Алексеевича в хоромах висел портрет Людовика XIV и короля польского.¹ В постельных хоромах стены были украшены картинами. Несмотря на то, что картины были писаны на библейские мотивы, они резко отличались от икон, так как были исполнены в живописном стиле иноземными художниками.

Подобная живопись как импортировалась, так и производилась здесь, у нас, на месте. Сохранились сведения о первом иностранце, поступившем «на государеву службу» в Оружейную палату. Это был голландский художник Ян Детерсон, записавшийся в Посольском приказе в 1643 г. В науку к Детерсону было отдано трое русских; имена двух из них нам известны, это — Флор Степанов и Исаак Абрамов. В 1650 г. Детерсон официально заявил относительно их, что они «умеют писать всякое живописное дело»; разница между ними и Детерсоном заключалась лишь в чистоте отделки своих работ; если же «они побудут с ним еще года с полтора, то навькнут писать против него слово в слово».²

При Алексее Михайловиче умершего (в 1655 г.) Детерсона сменил Станислав Лопуцкий. Ученики его занимались главным образом золочением и орнаментом и дальше не шли. Когда окольный Хитрово требовал от Лопуцкого осязаемых доказательств их успехов, Лопуцкий ссылаясь на их непонятливость и лень. Приехавший в 1667 г. вместе с датским посланником фламандец Даниэль Вухтерс обнаружил полное невежество Лопуцкого в живописном мастерстве. Когда Лопуцкому инкриминировали обман, то он показал, что «данные ему из Оружейной палаты ученики Ивашка Безмин и Дорошка Ермолин, по научению его Станиславу, всякие живописные дела по образцу делают, и по дереву, и по холсту, и по тавтам золотят, и по золоту всякие притчи и травы расписывают, только не пишут лиц по живописному, тому не учены; а и лица

¹ Забелин, Быт русск. царей, стр. 214, 218, 222 и 554; Соловьев, История России, XIV, стр. 98.

² А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII в. М. 1910, стр. 69. О Детерсоне — см. также А. Новиков, Парсуное письмо в Московской Руси, «Старые годы», 1909, июль-сентябрь; Ровинский, Словарь русск. гравированн. портретов, IV, «Заметки о портретной живописи в России»; о Детерсоне упоминается у Олеария (Путешествие, в перев. Барсова, М. 1870).

пишут, только не по живописному.»¹ Ученики Лопудкого перешли к Вухтерсу.²

В 1670 г. в дворцовые живописцы поступил поляк Иван Мировской. С этого же времени начал работать «перспективного дела мастер» Петр Инглес (или Энглес). В 1679 г., как видно по делам Оружейной палаты, числился «иноземец Анбурские земли» Иван Андреев Валтер, приглашенный на должность придворного художника за написанный им портрет кн. Бориса Александровича Голицына.

В 1687 г. в Посольском приказе зарегистрировался Вильгельм Гек (Gök). Затем идут Грубе, Корнелиус Брюейн и др.

Состоявшие при Оружейной палате иностранцы выполняли самую разнообразную работу: делали рисунки для тканей, для чеканки монет, для украшения пушек, готовили клейма для почтовой бумаги, расписывали палаты, писали царские портреты; даже игрушки царевича и царевен обычно были исполнены руками иностранцев.³

Большинство из них имели русских учеников. Известны имена: Василия Познанского, Киприяна Умбрановского, Леонтия Чулкова, Петра Топорова, Михаила Чоголокова, Бориса Давыдова, Ерофея Елина, Михаила Сильвестрова, Григория и Ивана Одольских и др. Числились они не иконописцами, а живописцами, что нужно особо отметить. Таким образом, со середины XVII в. начинается свое бытие русская живопись, отделенная от иконописи и характером своего содержания, и творческим методом, и своей технологией.

¹ При всем том сохранились архивные сведения о работах Лопудкого. В 1667 г. ему «велено вновь написать по полотну парсуну великого государя царя и великого князя Алексея Михайловича» (А. Викторов, Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1673—1725, вып. II. М. 1883, стр. 429). В 1661 г. Лопудкий писал «сживства государеву парсуну» (Забелин, Быт русских царей, I, стр. 215). Подлинных работ от Лопудкого не осталось, и поэтому трудно сказать, как они выглядели. Упомянутый у Никольского («Парсунное письмо в Моск. Руси», «Старые годы», 1909, июль-сентябрь) и у Васильчикова портрет патриарха, окруженного клиром, — не достоверен; атрибуция его произведена архимандритом Леонидом Кавелиным в качестве простой догадки, без каких бы то ни было литературных или стилистических данных. Д. А. Ровинский (Подр. сл. IV, стр. 326) приписывает этот портрет «саезжему голландскому мастеру».

² В 1667 г. Вухтерс сделал первую свою картину «Пленение града Иерусалима». Хитрово «смотря того письма» приказал Вухтерсу «дать... жалованья месячного корму... по 13 руб. на месяц и велеть ему дела делать безпрестанно, чтобы корм не даром давать» (А. И. Успенский, Царск. иконоп. и живоп. XVII в., стр. 53).

³ А. Е. Викторов. Описание Записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов, вып. 1—2.

ГЛАВА ВТОРАЯ

За редкими исключениями, вроде «ленчафт» (ландшафт), писанных в палатах царевны Софьи Алексеевны, светская живопись осуществлялась в портрете.

Было бы ошибочным, однако, искать смысл этого жанра только «в повышенном интересе к личности»; русская феодально-крепостническая действительность определила иную доминанту его социальных функций.

Первые портреты на Руси изображали главным образом царей или, во всяком случае, лиц, родственно близких к царствующей семье.¹ По свидетельству Рейтенфельса немногим почетным особам позволялось иметь в своем доме портрет царя как знак особой милости. Царские портреты занимали в боярских хоромах первое после икон место. Видеть «светлые царские очи» почиталось за великую честь. Изограф Иосиф в своем сочинении ставил иностранцам в особую заслугу то, что они на ряду с «христовым и богородичным образами и земных царей своих персоны в забвении не полагают, восхваляют их словом ради их мужества в бранях, а также и в образах написуют».² Портрет патриарха, боярина, вообще крупного феодала-крепостника принципиально не отличался от царского портрета по своим социальным функциям, и это обстоятельство, как увидим в дальнейшем, положило отпечаток на самый стиль портрета XVII в.

¹ В XVI в. толмач Дмитрий Герасимов привез из Москвы в Рим портрет великого князя Василия, о чем рассказывает Павел Иовий. Это первое литературное сведение о светском портрете, сделанном в России. Кроме того, И. Забелин в работе «Важнейший хронограф особого состава» (Архив историко-юридич. сведений, изд. Н. Калачевым, М. 1850, кн. I, отд. VI, стр. 39—40) описывает рисунки, вклеенные в хронограф 1512 г. и изображающие Федора Ивановича и Василия Ивановича.

² Ф. Буслеев. Ор. с., стр. 400.

Необходимо отличать портрет в собственном смысле, писанный живописной техникой, от портрета иконописного, примером которого может быть икона, на которой изображен обыкновенный смертный в образе тезоименитного ему святого. Иконописный портрет изображал чаще всего царя или патриарха и включался в общий изобразительный ансамбль церкви. Самуил Маскевич, бывший в Москве в 1611 г., рассказывает, что «в Архангельском соборе, при каждой царской гробнице, находится изображение умершего, частью на стене, частью на самом гробе, вышитое по бархату».¹ О них же говорит Павел Алеппский² и иконописец Федор Евстихеев.³ На стенах Грановитой палаты находились изображения всех великих князей и царей московских, писанных по золоту, причем по соседству находились и картины на сюжеты из Ветхого завета. Молящийся одинаково крестился и на икону и на портрет царя, так как в изображении и почитании «владык» земных и небесных принципиальной разницы не было. Иконописный портрет не претендовал ни на какое внешнее сходство и давал стилизованный тип, построенный по принципу общих признаков. Когда понадобилось писать первое изображение игумена Александра Ошевского, то после долгих поисков удалось найти старца, лично знавшего Александра. Старец описал наружность игумена так: «был он возрастом средний, лицом сух, образом умилен; очи имел опущены; брада не велика и не очень густа; волосы русые, впол сед».⁴ Такой портрет писался издревле принятым способом: грунтовка «вохроу», затем «оживка», или «пробелка», «подрумянка», «разделка волос» — «прямо» или «колечками»; затем, «выводился» рот и глаза по определенному трафарету и, наконец, «протягивался» нос.

Эволюция портрета в XVII в. выразилась в появлении и развитии «парсуны» как специфически живописного жанра. В противоположность иконописному изображению от живописной парсуны требовалось прежде всего сходство, т. е. определенное и близкое соответствие между реальным человеком и его изображением. Это требование определило значение и роль в развитии русского портретного жанра западноевропейской живописи. Последняя принципиально отличалась от иконы по приемам живописного построения формы, пространства и цвета. За основу она брала не умозрительное представление, а конкретное

¹ Сказания современников о Дмитрии Самозванце, СПб. 1834, V, стр. 70.

² Путешествие, III, стр. 106.

³ И. М. Снегирев, Архангельский собор в Московском кремле, Русские достопримечательности, М. 1883, II, стр. 36.

⁴ А. Новиковский. Парсуны. письмо в Москвитин. Русск. стр. 386.

зрительное восприятие. Задача художника, в сущности говоря, сводилась к развитию начал, заложенных еще Чимабуе и Джотто, т. е. к преодолению условной природы живописной плоскости. Формальным средством в данном случае явилось живописное пятно. Художник работал по преимуществу маслом; масло, придавая краске прозрачность, создавало возможность тончайших цветовых переходов и игры света и тени.

В практике русских мастеров опыт усвоения приемов западно-европейской живописи производился на почве старорусской изобразительной культуры. Отсюда — все своеобразие живописного стиля парсуны. Местным «изуграфам», воспитанным на религиозных абстракциях древней Руси, с трудом давался «перевод» иноземных форм на русский язык. На первых порах не могло быть и речи о полной ассимиляции этих форм, так как «фрязь» должна была видоизмениться, соответственно той новой культурно-бытовой среде, куда она была перенесена. С необходимой закономерностью, поэтому, русские «переводы» должны были подвергаться некоторым специфическим коррективам.

Вот почему русской парсуне присущ как бы налет некоторого архаизма. Перед русским мастером стояла проблема не только новой «формы», но и нового «видения», — проблема радикальной перестройки сложного аппарата «восприятия». И так как подавляющее количество портретистов того времени были именно русские мастера, то с понятием «парсуны» чаще связывается представление об «архаической» ее разновидности. Придворно-бытовые документы XVII в. пестрят такими сообщениями, как «в 1671 г. писал царя Алексея Михайловича с живства иконописец Федор Юрьев»; «с живства писал Симон Ушаков»; «в 1678 г. Безмин писал государеву персону у себя на дому»; «в 1681 г. Карп Золотарев написал персону Иоакима патриарха»¹ и т. д. Кроме того, русские мастера копировали с портретов Детерсона, Вухтерса, Лопудкого и др., внося, конечно, те же специфические коррективы. Уверения А. Н. Греча («Барокко в русской живописи XVIII в.»), будто подавляющее количество парсун делалось иностранцами и только сравнительно небольшая часть их — русскими выучениками, не имеют достаточных оснований.

Чрезвычайно выразительным памятником русской парсуны, вносящей характерные поправки в приемы европейского искусства, являются три портрета кн. Репниных, находившиеся прежде в Академии художеств. На одном из них изображен ближний

¹ Забелин, Быт русск. царей, стр. 217, 218.

боярин царя Алексея Михайловича, начальник Сибирского приказа Иван Борисович Репнин, отец фельдмаршала; на другом — его младший брат, стольник Афанасий Борисович, и на третьем — другой брат Александр Борисович, умерший в молодости и никаких больших постов не занимавший.¹

Два из этих портретов — Ивана Борисовича и Александра Борисовича — вероятно, оригиналы; портрет Афанасия Борисовича — копия и притом — довольно позднего происхождения, о чем можно судить по механическому воспроизведению специфической «патины времени» оригинала. Первые экспонировались на выставке 1870 г., причем портрет Ивана ошибочно значился как копия.² На той же выставке фигурировал и портрет Афанасия Борисовича, но не наш экземпляр, а другой, небольшой по размерам. На обороте каждого портрета почерком XIX в. обозначено портретируемое лицо.³

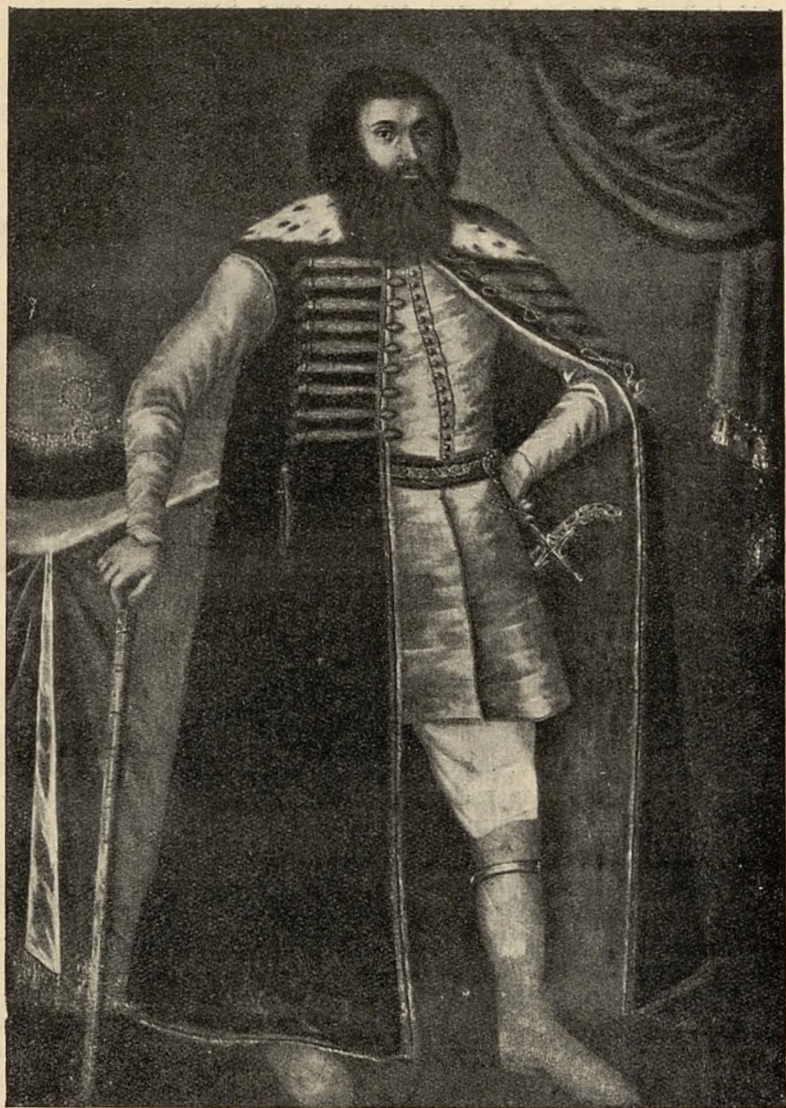
Картины изрядно записаны, но об общих принципах живописного построения по ним все же можно судить. Прежде всего, бросаются в глаза размеры полотен, рассчитанных на большие стены парадных хором. Цвет подан в широких, четко ограниченных планах, с явным расчетом на декоративное звучание. Фигуры развернуты в плоскости, точно так же в плоскости развернуты ткани. Отсутствие глубины и плоскостность общей концепции усугубляются специфическим композиционным приемом, в силу которого фигура заполняет почти все простран-

¹ В отношении имен Репнинных существует путаница. Снегирев, Солнцев, а за ним Ровинский (П. сл. III, 1865) называют Бориса и Петра Александровичей вместо Афанасия и Ивана Борисовичей, причем Ровинский ошибается, когда утверждает, что на выставке 1870 г. фигурировал портрет Бориса Ивановича (вместо Ивана Борисовича). Портреты на обороте имеют надписи, указывающие имена изображенных персонажей.

² П. Н. Петров, Каталог № 2.

³ В альбоме акад. Солнцева (Древности Российского государства, М. 1849, отд. IV, стр. 56—57) дана хромолитография, изображающая Бориса и Афанасия Репнинных и иллюстрирующая боярские одежды XVII в., причем Солнцев, как значится в тексте, воспроизвел костюмы из Путешествия Олеария (*Offt begehrte Beschreibung der neuen orientalischen Reise durch Adamum Olearium. Schleszwig 1647, in. f.*)

Одежды их следующие: на Иване зипун, застегнутый пуговицами; на поясе сабля. Сверх исподницы надеты желтые сапоги, подвязанные у коленок. Сверх зипуна «шуба турецкая» с отложным воротником, с золотыми петлицами и откидными рукавами. Афанасий изображен в кафтане с петлицами и прорезом, или разрезом на поле. В одной руке у него шапка, в другой — ширинка. На кафтане сзади — козырь. Просмотренный мной экземпляр этого чрезвычайно редкого издания — экземпляр прекрасной сохранности, бывший прежде собственностью кн. Лобанова-Ростовского и сейчас находящийся в Гос. Эрмитаже, — никаких изображений, имеющих хотя бы отдаленное сходство с рисунком Солнцева, не имеет.



Неизв. художник
Портрет кн. Рюрика

ство картины, головой и ногами чуть не касаясь соответствующих границ холста, отсюда впечатление необычайной величественности и неподвижности. Явно выражен ритмический смысл линейных элементов (см., например, ряд вертикалей в портрете Ивана Борисовича). Стилизация несет отблески старорусской эстетики; от старых традиций идет акцентировка всей фигуры; внимание фиксируется на образе вообще феодала во всем его величии и представительности, а не на лице, т. е. не на личном, оообенном, неповторимом. Но при всем том эти портреты далеки от иконы. Лица, не являясь центральным моментом в портрете, все-таки индивидуализованы; на ряду с ровной окраской поверхностей явственно стремление к пространственной, светотеневой трактовке формы; более того, при общем налете условности выступают черты натуралистического восприятия, что особенно сказывается в изображении деталей — пуговиц, сабли, застёжек.

Мы проследили в общих чертах первые шаги новой живописи в XVII в. Ее эволюция за данный отрезок времени сказалась в появлении чувственно-конкретного начала, вытеснявшего умозрительную концепцию древней Руси. Объемная трактовка формы, построение пространства в глубину, обязательное сходство в портрете — все это признаки нового формирующегося мировоззрения. Последнее могло развиваться только при определенных изменениях в материальной деятельности человека. В XVII в. зародилась в России промышленность (крепостная мануфактура), а с присоединением Украины и захватом Сибири начала процветать торговля. Торговля шла не только в пределах России, но и с Зап. Европой. Каждый год Россия вывозила за границу товаров более, чем на 15 млн. золотых рублей.¹ В свою очередь, из-за границы поступали промышленные изделия и вещи культурного обихода. Торговое общение с Европой, развитие путей сообщения, открытие регулярной почты, проникновение в быт европейской литературы и искусства — все это расширяло горизонты русских людей, развивало их вкус и повышало их культурный уровень. Но процесс совершался в недрах феодального общества. Отсюда — все своеобразие его надстроечных проявлений. Обращенное к реальной действительности новое искусство использовалось в целях утверждения существующего социально-политического строя и организации действительности в направлении, отвечавшем интересам феодально-крепостнического общества.

¹ Краткий курс истории СССР под ред. А. В. Шестакова, 1937, стр. 57.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

XVII век явился как бы вступлением к эпохе петровских преобразований. Коренной перелом в русской культуре произошел только в начале XVIII в. Именно в это время определилась грань между старой Русью и новой Россией или, если говорить о культурной традиции, между Византией и Западом.

Петр I хорошо понимал огромное воспитательное и культурное значение искусства и поэтому принимал ближайшее личное участие во многих мероприятиях, касавшихся художественной практики и дела художественного воспитания первой четверти XVIII в.

27 апреля 1707 г. Петром был издан указ: «дабы лутчего ради исправления и чести св. икон в искусстве иконного и живописного изображения, которые пишут иконы, московских, градских и иностранных приезжих людей во всероссийской державе, велено надзирать и ведать их, кроме всех приказов супер-интенданту Ивану Петровичу Зарудному».¹

В 1711 г. всех «мастеровых людей разных художеств» велено было перевести в новую столицу, на только что учрежденный там Оружейный двор.²

Примерно в это же время, по приказанию Петра, бывший дьяк Оружейной палаты, духовник Екатерины и дейх-директор М. П. Абрамов организовал при Петербургской типографии граверный класс.

К 1718 г. относится докладная записка камер-рата Фика об «обучении молодых людей искусных, из русских купеческих детей, в художники, ремесленники» и т. п.³

¹ В. Трутовский, Боярин и оружничий Б. М. Хитрово и Московская Оружейная палата, стр. 347—348.

² Полное Собрание Законов (в дальн. П. С. З.), т. IV, № 2448.

³ Кондаков, Юбилейн. сборник Акад. художеств, стр. 1, 2.

Через год цейх-директор Абрамов подал проект об организации рисовальной школы, где рисование было бы главным предметом и применялось ко всякого рода художественно-техническим производствам, «понеже без рисунка обойтись невозможно, и именно как скульпторам, архитекторам, иконописцам, грядоровальщикам, чеканщикам, штукатурам, лепящим фигуры, шпалерным мастерам и прочим». В проекте предусматривался натурный класс, где надлежало быть двум человекам моделями, которые будут поставляться «по все вечера», а также приобретение галереи антиков из 20 гипсовых фигур и 20 картин, с которых могли бы копировать ученики.¹

В декабре 1724 г. Андрей Нартов предлагал Петру «сочинение таковой императорской академии разных художеств, которой здесь в России еще не обретается, без которой художники подлинного в своих художествах основания иметь не могут, и художества не токмо чтоб для пользы государственной вновь прибавляться, но и старые погасать могут». По словам Нартова «по установлении таковой академии все мастера купно с ревностным своим желанием просят».²

Огромное значение для популяризации нового искусства имело развитие граверного мастерства. Сам Петр занимался гравированием, которому обучался у Шхонебека. И характерно, — единственный, дошедший до нас лист, гравированный им через крепкую водку, изображает «Победу христианства над исламом».

Надо также отметить, что гравюра являлась наиболее дешевым и легким способом воспроизведения баталий. Общеизвестно значение и смысл войн петровского времени как борьбы за овладение торговыми путями. Азовские походы, Северная война, Прутский поход и война с Персией — все это, служа делу экономического развития России и укрепления государства помещиков и купцов, тяжелым бременем легло на плечи крепостного крестьянства. Реакционная старая родовитая знать получала, таким образом, как бы моральную поддержку со стороны подавляющей части населения. Вот почему Петр I принужден был

¹ «Вестник изящных искусств», 1883, вып. I, II, стр. 203—204.

² Материалы для истории имп. Академии Наук (в дальн. Материалы), СПб. 1885, I, стр. 88.

До нартового проекта уже ставился вопрос об академии, что видно из прошения Каравакка от 19 апреля 1723 г.

«А ежели ваше императорское величество благоволит учредить здесь в Санкт-Петербурге академию живописного художества, какая учреждена в Париже, да повелит со мною новой контракт учинить с другими кондидиями, и я сверх того, что до сего действовал в службе вашего императорского величества, учредить буду и оную академию, как о том впредь подам пункты, ежели мне повелено будет» (К. П., 11, XVII, № 266).

пустить в ход все возможные формы пропаганды своей преобразовательной деятельности.

Отсюда понятна роль «баталии» как политического плаката. И не случайно сам Петр придавал баталии исключительное значение. Лучшие мастера иконного и фряжского письма писали «бои полевые», «воинского ходу воинских людей»; живописцы брались даже в Азовский поход.¹ Известны также заказы Петра Каравакку и Мартэну.² Баталии широко распространялись в гравюре и медалях. Более того, баталии часто попадали на икону. По возвращении Петра из первого Азовского похода при торжественной встрече его «яко победителя», патриархом Адрианом в черниговском Ильинском монастыре были поднесены дарю иконы. На нижней половине иконы Черниговской Ильинской божьей матери изображено было взятие Азова и вышеупомянутая торжественная встреча дара в Ильинской обители.³

Баталию, в сущности, представляет и знаменитая «Азовская богоматерь», представленная в собрании Русского музея в одном из вариантов.

С другой стороны, Петр и его правительство склонны были рассматривать искусство, как одну из форм хозяйственной деятельности. Художественное отделение Академии Наук до открытия самостоятельной Академии художеств носило вспомогательный, утилитарный характер *par excellence*. В архивных материалах Академии Наук сохранилась «копия с подлинной руки государя», перечислявшая различные «художества». Там значатся: живописна, скульптурна, штыховальна, тушевальна, грядоровальна, граверна, столарна... архитектура цывилис, мельницы всякие, слюзы» и т. п.⁴ В упоминавшемся выше нартовском проекте Академии художеств на ряду с живописным, скульптурным и «грядоровальным» классами предполагался и класс «механик разных и слюзов».

Дело с художественными школами, однако, по разным причинам двигалось слабо. И только после смерти Петра во вновь открывшейся Академии Наук (24 января 1726 г.) среди «ученых предметов» заняли скромное место и главные отрасли искусства.

Не ожидая, пока вырастут новые художественные кадры на отечественной почве, Петр прибег к старинному, известному еще со времен Бориса Годунова способу заграничных коман-

¹ «Русский архив», 1875, кн. 9, стр. 97.

² Соловьев, История России, 1882, XVI, стр. 283; Ф. С. Фридебург, Портреты и др. изображения Петра Великого; Васильчиков, О портретах Петра Великого, 1872; Ровинский, П. С., III, 1676—1677.

³ Чтения в имп. Обществе истор. и древн. при Московском ун-те, 1872, II, стр. 212 (приложения).

⁴ Материалы, I, стр. 67.

дировок. Этот способ, говоря вообще, практиковался Петром чрезвычайно широко. Можно без преувеличения сказать, что не было ни одной сколько-нибудь «знатной» фамилии в России, хоть один из членов которой не побывал в то время за границей.

В 1716 г. были посланы туда первые художники-пенсионеры: в Италию — братья Никитины, Федор Черкасский и Михаил Захаров, в Голландию — живописец Андрей Матвеев и архитекторы Устинов и Коробов, во Францию — гравер Степан Коровин.¹

Одновременно приезжали в Россию иностранные мастера, причем способы, которыми их удерживали на месте, могли быть возможны только в практике такого решительного человека, каким был Петр. Так, в начале царствования он издал указ, по которому прибывшие в Москву художники и офицеры не выпускались обратно. Позднее широко эксплуатировались пленные. В конце 90-х гг. из Англии прибыло 60 человек, среди которых был известный Джон Петри, оставивший любопытную книгу о петровской Руси. В 1698 г. из-за границы прибыло вместе с Петром несколько сот человек военных специалистов, инженеров, ремесленников и художников. В числе последних были: рисовальщик А. Шхонебек, резчики Филипп Шпекле, Роберт Горшнелъ и Конрад Оснер.

В 1702 г. был издан манифест, приглашающий в Россию иностранцев и сулящий им различные льготы и содействия в работе. В Германию был послан специальный генерал-комиссар, у которого должны были регистрироваться иностранцы, желавшие ехать в Россию. Иностранцам обещались «безденежные» подводы до столицы и полная безопасность, кроме того — свобода вероисповедания.²

В 1709 г. приехал Таннауэр — один из известнейших у нас иностранцев, работавший в первой четверти XVIII в.

В ноябре 1715 г. Петр писал Конону Зотову во Францию: «как вам при отъезде наказано стараться о механике и протчих, тоже и ныне подтверждаем, к тому же сие прилагаю: понеже король французский умер, а наследник зело молод, то, чаю, многие мастеровые люди будут искать фортуны в иных государствах, чего для наведываться о таких и пиши, дабы потребных не пропустить».³

¹ Штелин (Анекдоты, I, №№ 66 и 100) дает неверные сведения об этой партии, утверждая, будто Никитин был послан вместе с Матвеевым в Голландию.

² П. С. З., IV, № 1910.

³ Соловьев. История России, М. 1870, XVI, стр. 283.

В то же время Петр требовал от своих агентов во Франции «искать гисторического маляра и особливо домогаться из таких, кто был в подмастерьях у славного мастера Лебрюна».

Сохранилась роспись мастерам, отправленным из Парижа в Петербург:

1. Г. Растрелли; он умеет планы огородам и фонтанам делать и палаты строить, резать на самых крепких камнях статуры и всякие притчи; лить всякие статуры и фигуры из меди, свинцу и железа, какой бы величины ни были; умеет также работать на стали, делать через составы всяких цветов мраморы, делать монету, делать портреты из воску и из левкасу; умеет всякие убрания и махины делать для театров в опере и комедии. Обещается учить людей российских всему, что сам умеет.

2. Г. Лежандр, его подмастерье.

3. Господин Лебянк, столяр и рещик для архитектуры, т. е. для убрания в домах на дереве и на камне.

4. Левале, литейный мастер пушек и протчего.

5. Г. Люи Каравакк, миниатюрный мастер, т. е. портреты писать в табакерках, также и большие портреты на холстах».¹

Универсализм Растрелли не должен удивлять; он свойственен большинству мастеров, приезжавших в Россию. Луи Каравакк в договоре, заключенном с Лефортом,² обязался писать и исторические картины, и леса, и портреты, и баталии, и цветы, и зверей как в станковых формах, так и «в самой малой суетливой живописи».

Новый художник одновременно был и литейщиком, и механиком, и техником.

Однако, художников, сравнительно с потребностью в них, все-таки нехватало, и Петр принужден был делать художественные заказы за границей. Так, Мартэну и Каравакку были заказаны баталии; скульптуру для Летнего сада делали в Италии. Савва Владиславович Рагузинский сообщал в декабре 1717 г.: «две статуи, а именно Адам и Ева, которые я наилучшему сдешнему мастеру Бокаус делать заказал, скоро будут готовы и надеюсь так будут хороши, что в славной Версалии мало таких видали». А Кологривов писал из Рима: «на сих днях купил я статую мраморовую Венуса за 196 ефимков не

¹ Ор. с., 282. Договор Лефорта с Растрелли опубликован в «Изм. имп. Археолог. о-ва», IV, стр. 443—448.

² Лефорта, в качестве русского агента по набору мастеров, рекомендовал Петру Конон Зотов (К. Д. II, № 23 л. 422, письмо 18 ноября 1715 г.).

В 1715 г. Петр сделал распоряжение о назначении Лефорта агентом (В. Ульяницкий, Историч. описание русск. консульств за границей).

разнит ничем против флоренской, но еще лучше тем, что сия целая».¹

К 1723 г. относится основание пинакотeki при Кунсткамере, в основу которой было положено сто девятнадцать картин, закупленных у английских купцов Эвана и Эльсена.² Картины эти позднее висели в Эрмитажном кабинете Петра. Надо полагать, что галерея была пополняема покупками за границей, так как туда для этой цели посылались специальные агенты, как, например, П. И. Беклемишев. Уже после смерти Петра, в июне 1726 г., Татищев прислал в Академию Наук из Швеции в числе разных изданий и предметов «пять картин живописных, одиннадцать картин кабинетных миниатюрных да две картины, писанные пером на бумаге».³

Натюрморт и бытовой жанр свидетельствуют о преобладании фламандо-голландской живописи.

Смысл этих произведений искусства, заказываемых, привозимых, производимых у себя на месте, вполне ясен. Новое искусство, приобщая русское общество к европейским культурно-бытовым формам, должно было повышать уровень его развития, воспитывать вкус, разрушать косные традиции византизма и, в то же время, утверждать существовавшую систему феодально-крепостнических отношений, т. е. организовывать действительность в направлении, отвечавшем интересам господствующего класса.

Дворянство, стоящее у власти, стремилось закрепить за собой не только экономические, но и культурные позиции. Ведь именно в петровское время Салтыков проектировал школы для дворянства, в которых предполагалось, помимо неизбежных богословия и артиллерии с фортификацией, преподавать также «деликатные» предметы, как поэтика, «музыка», «пиктура», скульптура и даже миниатюра.⁴

¹ И. Н. Божерянов, Невский проспект, 1901, I, вып. I, стр. 16. Эта статуя — знаменитая Венера Таврическая, предназначавшаяся в свое время для грота, построенного в Летнем саду.

² Материалы, I, стр. 91.

³ О характере картинных собраний того времени дает представление опись «куриозных» вещей Брюса, среди которых имелось 34 «шел-дерей». Помимо портретов дарей Ивана Васильевича, Федора Иоанновича и др., там, между прочим, значатся: 1 — Лот с дочерьми. 2 — Время; в левой руке держит часы, в правой косу, которой сено косят. 3 — Нагой мужик, руки прикованы к горе, ноги к дереву; на нем сидит орел, печень ест. 4 — Девида нагая, лежащая на подушке; при ней женщина с неба деньги в подол принимает [Даная и Юпитер. — Г. Л.]. 5 — Два ландшафта; написаны куры, утки. 6 — Два ландшафта; написаны горы, древа. 7 — Фрукты и цветы написаны. 8 — Ночная: два мужика при свече и т. п. (Материалы, V, стр. 151).

⁴ Материалы, I, стр. 323.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Один из авторов, писавших об искусстве XVIII в., как-то заметил, что различие живописи петровского времени и парсуны XVII в. сводится не к формально-стилистическим, а чисто костюмным признакам, отсутствию в начале века изображений русского платья и традиционной бороды, столь значительно влияющих на наше восприятие в смысле выявления национальных черт в искусстве. И действительно, рассматривая творчество, например, Ивана Адольского, мы не найдем в нем разительных перемен после того, как из московской Оружейной палаты он перешел на работу при Петербургской типографии. Однако, констатируя действенность старорусской традиции в живописи петровского времени, не нужно забывать, что не она определяла процесс национального самоопределения в новом искусстве, а другие силы, корнями уходившие в толщу русской народной культуры.

Ярче и непосредственнее русская народная почва сказалась в искусстве провинциальном; оно всегда несколько отставало от новых веяний и лежало вне орбиты прямого воздействия западноевропейской художественной культуры. Не нужно забывать, что вдали от крупных столичных центров — Москвы и, главным образом, Петербурга, — представителями искусства, обслуживавшими помещиков, являлись чаще крепостные мастера, близко и непосредственно связанные с русским народом, с его эстетическими воззрениями и вкусами.

Крепостные художники, как и актеры и музыканты, были довольно распространенным явлением уже в первой половине XVIII в. Да иначе и быть не могло. Широким слоям мелкопоместного шляхетства не по карману были прославленные иностранные мастера, работавшие главным образом на двор и богатейших помещиков. Потребность же в искусстве увеличивалась; искусство становилось модным. Известная Благово рас-

сказывала о средней руки помещичьем доме XVIII в.: «Все парадные комнаты были с панелями, а стены и потолки затянуты холстом и расписаны краской на клею. В зале нарисована на стенах охота, в гостиной — ландшафты, в спальней, кажется, стены были расписаны боскетом, еще где-то драпировкой или спущенным занавесом. Конечно, все это было малавано домашними мазунами, но впрочем очень недурно, а по тогдашним понятиям в живописи — даже хорошо. Важнее всего было в то время, чтобы хозяин дома мог похвалиться и сказать: «оно, правда, не очень хорошо писано, да писали свои крепостные мастера».¹

Но и богатые помещики пользовались искусством «своих» мастеров. В княжеском дворце Куракина в селе Надеждине находилось четыреста живописных поясных портретов. Многие из них принадлежали кисти крепостных живописцев, каковы Попов, Думнов и др.²

В основу кусковой портретной галереи были положены работы крепостных художников, списывавших копии с портретов столичных мастеров. По архивам «Фонтанного дома» Шереметевых в Ленинграде известны, между прочим, имена некоторых шереметевских крепостных живописцев, работавших еще до И. Аргунова, это — Александров, С. Фунтусов и Красовский.³

Искусство крепостных, близкое к тому, о котором рассказывала Благово, может быть демонстрировано находящимися в собрании Гос. Русского музея «Сивиллами», поступившими из Общества древней письменности. Сивиллы эти по описям Чиркинского дома Шереметевых значились там уже в 1731 г. На длинном полотне изображено 6 сивилл:

1. «Сивилла именем Персика, пророчества ее было до рождения христова $\alpha\varsigma\mu\epsilon$ лет
2. Сивилла именем Любика, пророчества ее было за $\alpha\pi\epsilon$ лет
3. Сивилла именем Фика, пророчества ее было за $\alpha\omicron\alpha$ лет
4. Сивилла именем Хивила, пророчества ее было за α лет
5. Сивилла именем Мофила, пророчества ее было за $\alpha\phi$ лет
6. Сивилла именем... иня, пророчества ее было за $\alpha\phi$... лет».

¹ Благово, Рассказы бабушки о пяти поколениях, записанные и собранные ее внуком, СПб. 1885. Напечатано также в «Русском вестнике» за 1878 г.

² «Русск. старина», 1890, № 10.

³ Вл. Станюкович, К вопросу о картинных галереях русских вельмож XVIII в., Записки И. Б. О. Гос. Русск. музея, I, стр. 89.

Иконографически сивиллы были знакомы Московской Руси. В сборном подлиннике Строганова видное место занимают описания языческих философов, будто бы предсказавших о мессии, и сивилл, которые, по средневековым понятиям, были для греков тем же, чем пророки для евреев. Еще новгородские мастера изображали на иконах сивилл.¹ Известно, что иноземец Богдан Салтанов писал двенадцать сивилл на полотне и в 1673 г. поднес их царевичу,² а немногим раньше в 1666 г. окольный Хитрово дал налож в Перемышльский уезд в Лютиков монастырь, на котором были изображены семь сивилл. Во втором сборном подлиннике Строганова приложена статья: «О иудейских мудрецах, еллинских философах и о сивиллах, колико их быша и киими имены именовашеся и о предречениях их о Христе».³

Наши сивиллы принципиально не отличаются от сивилл, канонизированных в подлинниках XVII в. Художник воспользовался уже давно установившимися образами, внося некоторые коррективы лишь в детали — в одежды и обрамления, исполненные в барочном духе. И, конечно, не в этой традиционности нужно видеть проявление русских народных вкусов. Последние сказались в специфической яркости красок, в мажорном звучании цвета, наконец, — в серьезности и непосредственности, с какими трактован образ каждой из сивилл. Речь, таким образом, идет не столько о формальных влияниях, сколько о чертах определенного мироощущения, выраженного в картине.

Если обратиться теперь к искусству петербургскому, бытовавшему в придворно-аристократических кругах, то и здесь во многих памятниках, через наслоения европейских новшеств и традиционную парсуность, можно видеть отражение той же народной эстетики. Свидетельством тому может быть любопытнейший портрет Анны Леопольдовны в желтом платье, позднее происхождение которого (начало 30-х гг. XVIII в.) можно установить только по иконографическим признакам. В сущности говоря, это — парсуна, если под этим словом понимать специфическое сочетание приемов западноевропейского барокко с навыками русской изобразительности XVII в. Но на ряду с традиционной условностью в построении пространства художник показал здесь свое особое понимание цвета, и эта колористическая сторона далеко уводит портрет Анны Леопольдовны от тусклых и скудно раскрашенных парсун времен Детерсона.

¹ Архим. Макарий. Археолог. описание церквей, древностей в Новгороде и его окрестностях, 1860, ч. II, стр. 41.

² И. Шляпкин, Дмитрий Ростовский и его время, СПб. 1891, стр. 65.

³ Буслаев. Соч., II, стр. 364.



Неизв. художник

Портрет Анны Леопольдовны в желтом
платье

Кроме того, показателен и самый подход к изображению человека. Характеристика выразительна, образ конкретен. Художник серьезно и добросовестно «обсказывает персонаж» (позой, подробностями обстановки, выражением лица), ставя правдивость рассказа своей основной задачей.

Для характеристики нарождающихся надиональных черт в новой живописи трудно найти более показательный пример, чем известная сюита «шUTOB».

К сюите относятся пять вещей: портреты: 1. Тургенева, 2. Андрея Бесящего, 3. патриарха Милаки, 4. Веригина и 5. двойной портрет собственно «ШUTOB Петра I».¹

Н. Врангель определил портреты поименованных лиц как работы Таннауэра, за исключением портрета Тургенева, который он приписывает Адольфскому-Большому.² Атрибуция первых трех, конечно, оши-

¹ О персонажах сюиты можно найти сведения у следующих авторов: Н. Сахаров, Записки русских людей, СПб. 1841, стр. 18; Семевский, Слово и дело, СПб. 1884, стр. 310; Голиков, Деяния Петра Великого, М. 1840, XIII, стр. 360.

Большинство из них состояли членами коллегии кардиналов «всешутейшего собора». О «соборе» — см. Ив. Носович, Всепьянский собор, в «Русск. старине» 1874, XI, стр. 734—739; М. И. Семевский, Слово и дело, стр. 279; С. Ф. Платонов, Бенго-коллегия, или Великобританский монастырь в С.-Петербурге при Петре Великом в «Изв. Акад. Наук СССР», 1926, стр. 544 и сл.; А. Дмитриев, Петр. I и церковь, М. 1931.

Описание обрядностей «собора» — см. в Дневнике Корфа, кн. IV, стр. 29 и сл., а также в Дневнике Куракина, т. I, стр. 58 и сл.

² Н. Врангель. Иностранн. художники XVIII в. в России, «Старые годы» 1911 г., июль—сентябрь, стр. 34. См. также Nagler, Allgemeines Künstlerlexicon, III, стр. 264; Fiorillo, III, стр. 317 и прим. 203 на стр. 79.

бочна, что становится очевидным при сопоставлении любой работы Таннауэра, писавшего «на итальянский вкус с отменным расположением света и тени», со скитой шутов. Что касается портрета Тургенева, то он, действительно, мог быть написан Адольским. В сентябре 1725 г., судя по делам Канцелярии от строений, Екатериной I велено было Адольскому написать — к прежде написанным портретам Бутурлина и Строева — еще три портрета: со Степана Нелединского, Ивана Ржевского и «Бахуса, жившего в доме его величества у Татищева», т. е. Тургенева.¹ К шутам приписывал Врангель и «Мужика с тараканом», на деле оказавшегося работой Жувернэ.

В четырех первых портретах явственны черты сходства, заставляющие отнести эти портреты к одному времени: все они, примерно, одинаковой величины, схожи по композиции, все одинаково и с одинаковой интенсивностью освещены и написаны на одинаковом коричнево-красном грунте.

При всем том, совершенно очевидно, что это — разные вещи и писаны разными художниками: настолько разнятся они по манере и почерку.

Лучший портрет — Якова Тургенева. Он, как и другие, во многих местах покрыт позднейшими записями. К счастью, лицо Тургенева осталось нетронутым, если не считать небольших и незначительных реставрационных вставок. На красной

¹ Собко, Словарь русск. художников, СПб. 1893, I, вып. 51. Портрет Бутурлина фигурировал на выставке 1870 г. Надо полагать, что эта загадочная сюита включала значительно большее количество подобных портретов. Известно, например, гравированное изображение Никиты Моисеевича Зотова, очень напоминающее наши портреты (воспроизв. у В. В. Квадри, Столетие военного министерства, 1802—1902, Имп. главн. квартира. Восемнадцатый век, СПб. 1902, стр. 78), а также у А. Г. Брикнера, История Петра Великого, СПб. 1882, I, стр. 15.



Неизв. художник
Портрет Андрея Бесяшего (Апраксина)



Неизв. художник
Шуты Петра I

однорядке, по основному — несколько полинявшему — фону в нижнем левом углу расчищен небольшой участок) позднее протерт жидкий кармин и проведены складки. Зеленая шуба — оригинального письма; пояс также не записан. Руки чуть тронуты позднейшей реставрацией. Фон с правой стороны записан. Надпись — позднейшего происхождения: под ней сквозит старая.

В композиционном отношении портрет напоминает парсуну. Голова Тургенева подходит к верхнему краю картины; руки, согнутые «фертом», развернуты в плоскости; в плоскости, перпендикулярной лучу зрения, лежит жезл и расправлен пояс. Художник в данном случае поступает приблизительно как ботаник, препарирующий растение, т. е. тщательно расправляет форму на плоскости. Очевидна ритмизация линейных элементов. Так, борт однорядки вторит прорези кармана и направлению жезла; ритмично решены все складки одежд. Таким образом, общая концепция вещи, ее композиция, ритмика и построение цвета — подчеркивают декоративно осознанную плоскость. В трактовке лица борются две тенденции: живописная и графическая, причем преобладает все-таки вторая. Пояс, с вертикальными чередующимися полосками синего, белого и красного, решен орнаментально.

Напоминая парсуну, портрет Тургенева в то же время несет ряд черт, характеризующих другую, более действенную сторону новой живописи. Это, прежде всего, несомненное и притом большое сходство, сочетающееся с той серьезностью в подходе к человеку и тем стремлением к его познанию, а следовательно, и к его характеристике, которые впоследствии, на протяжении всего XVIII в., будут выгодно отличать собственно русскую живопись от так называемой «россики», т. е. искусства иностранцев, работавших в России. Речь идет, таким образом, о явно выраженном начале реализма. Истоки последнего нужно искать в местной народной почве. В этом отношении портрет Тургенева, как, впрочем, и вся сюита в целом, родственен шереметевским «Сивиллам». Влияние русской народной культуры сказалось, кроме того, и в формальных элементах портрета — в его колорите, и — что особенно важно — в прямых заимствованиях мотивов народного искусства (см. пояс Тургенева).

Местные особенности сюиты «Шутов» усложнены влияниями западноевропейского барокко. Последнее в разных портретах сюиты подано в разных модификациях. В портрете Андрея Бесящего можно говорить о немецком барокко; в портрете Веригина явственны про- блески италианизированного маниеризма; «Милака» и «Шуты Петра I» несут следы голландского натурализма.

Но особенно любопытно отметить влияния украинские. В украинском искусстве можно найти прямо разительные аналогии некоторым явлениям в русской живописи не только начала, но и середины века. Живописный стиль Антропова, как увидим дальше, развивался не без влияния тех памятников искусства, которые он изучал, работая в Киеве над росписью Андреевской церкви. На выставке украинского



Неизв. художник
Портрет Веригина



И. Адольский (?)
Портрет Якова Тургенева

ритмические повторы и, наконец, особо импозантная постановка фигуры. Все, что говорилось о Тургеневе, в такой же мере можно сказать и о портрете Гудимы, с тем, быть может, различием, что на украинском полотне больше ракурсных сокращений, а следовательно, и меньше выражена плоскостность общей концепции. У Гудимы кроме того большая перегруженность барочным реквизитом как знак более позднего (середина XVIII в.) времени.

На той же выставке был представлен другой портрет «Військового товарища І. П. Забіли» (начало XVIII в.), решенный в принципах, близких тем, какие имеются в изображении патриарха Милаки.

Сопоставляя Тургенева и Гудиму, Забелу и Милаку, следует отметить, что аналогии эти выходят за пределы частного случая. Они выдвигают общий вопрос об украинских влияниях на русское искусство XVIII в. Украинские влияния начались, надо полагать, после Андрусовского перемирия и шли в общем культурном потоке.² Из Украины, Белоруссии и Польши в

портрета в 1925 г. фигурировал портрет И. П. Гудимы, относящийся к 1755 г.¹ Это — поколенное изображение пожилого бородатого человека. Голова его подходит к верхнему срезу картины, и фигура, таким образом, как бы перегружает пространство. Лицо моделировано в сильном рельефе и решено, в сущности, графически. Одежды расправлены в плоскости. Если сравнить данный портрет с портретом Тургенева, то в результате можно найти много черт, свойственных тому и другому в равной степени: борьбу плоскостности и глубинности, тенденцию к узорности и декоративизму,

¹ См. Данило Щербаківський та Федір Ернст, Український портрет, Київ 1925, стр. 16.

² Иконников, Предшественники Петровской реформы, стр. 289.

Москву стали массами переселяться художники и ремесленники. В 70—80-х гг. XVII в. в московской Мещанской слободе и Польском ряду числилось около сотни ремесленников, выходцев из Слуцка, Полоцка и Смоленска.¹ Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим) — вторая резиденция патриарха — имел в Москве подворье со «старорусами Киевлянами». В 1677 г. в Москву переселился Симеон Полоцкий, одновременно с которым прибыло не мало киевских и белорусских ученых. При Симеоне «дворцы и терема приняли новое направление». В споре о преосуществлении даров на литургии определились две партии духовенства — старомосковская (патриарх Иоаким) и южнорусская, причем исторически более жизнеспособной оказалась вторая.² Старомосковская партия боролась с «иноземщиной», и патриарх Иоаким заведовал «уничтожить латинские и немецкие соблазны изображения» (т. е. италианизированную, обычную на Украине и Польше живопись).³ Представителями южнорусских веяний выступили, помимо Симеона Полоцкого и ученика его Сильвестра Медведева, Дмитрий Ростовский, а позднее Феофан Прокопович, Стефан Яворский, Гавриил Бужинский и Феофилакт Лопатинский.⁴ Многие из них — воспитанники киевской академии, занимали архиепископские кафедры уже в петровское время, и все они, широко образованные по своему времени люди, были проводниками не только церковной, но и светской культуры. Вспомним, какое значение имела киевская академия в развитии русской риторики, диалектики и стихосложения. Из Украины же шла широко распространившаяся в России XVIII в. своеобразная форма прославления самодержавия, так называемый тэзис — вид схоластического панегирика в лицах, с виршами и аллегориями, чрезвычайно напоминающими поэтические описания Феофана Прокоповича, посвященные Петру I. Тэзисы больше распространялись в гравюре, но известны и живописные образцы, вроде находящегося в Гос. Русском музее «подношения... от самопоследнейшего раба и от недостойного богомольца Афанасия Заруцкого протопопа Новго-

¹ Материалы для истории Московского купечества, М. 1886, I, прил. 2, стр. 40.

² И. Шляпкин, Св. Дмитрий Ростовский и его время, СПб. 1891, стр. 111.

³ Ор. с., 114 стр. Завещание Иоакима приведено в «Житии патриарха Иоакима», изд. О-ва любит. древн. письменности, под ред. Н. П. Барсукова, стр. 38, 49.

⁴ М. М. Богословский, Русск. общество и наука при Петре I, 1926, стр. 24.

родско-Северского» памяти «пресветлейшей государыни... Наталии Алексеевны».

Возвращаясь к сюите «Шутов», нужно сказать, что она, будучи весьма типичной для эпохи, отнюдь не характеризует всю живопись петровского времени. Она связана с русской почвой и с русскими живописцами, частично прошедшими искус обучения еще при Оружейной палате. К сожалению, нам не известны конкретные имена, представляющие эту ветвь русского искусства. Исключением является Адольский-Большой, упоминавшийся в связи с портретом Тургенева. Свое художественное образование он получил в Москве, где работал при Оружейной палате.¹ Его портрет Екатерины I, несколько неуклюжий и грубоватый, писан не с натуры, а дает вольный вариант с типа Натье. Несмотря на сильное потемнение от времени, по нему все же можно судить о некотором преодолении традиционно-парсуновых цветовых планов и сравнительной лаконичности изобразительного языка, независимо от подчеркнуто-барочной установки картины.

¹ Адольский (Одольский) Иван-Большой не только писал портреты, но гравировал и занимался миниатюрой (по финифти). Родился в последней четверти XVII в. В 1710 г. писал в Москве портреты Петра I, кн. Меншикова. В 1712 г. был вытребован в Петербург, где работал при Оружейной канцелярии до 1720 г. В 1720 г. оставлен «для дел типографских» при Синоде. В типографии, кроме хранения книг, гравюру и красок для финифтевой живописи, занимался обучением рисованию «гравировального дела учеников», а также «тушеванием» на меди (грав. черной манерой). См. Собко, Словарь, I, вып. I; А. Викторов, Описание Записных книг и бумаг старинных дворцов, приказов 1613—1725 гг., М. 1883, II, стр. 487, 488; Ровинский, Подробн. сл., IV, прил. 274.

Г Л А В А П Я Т А Я

Парсунная традиция, столь действенная в искусстве петровского времени, являлась началом инертным, косвым, и развитие русской живописи сводилось, в сущности говоря, к преодолению этой традиции, к поискам новых средств художественного выражения. Жизнь не стояла на месте. Новшества, хотя и с трудом, но входили в быт и искусство, и рядом со старыми традициями и привычными формами возникали новые, более жизнеспособные и исторически действенные. И если оценивать общее состояние живописи первой четверти XVIII в., то можно с уверенностью говорить об окончательном перевесе реалистического начала над стилизацией.

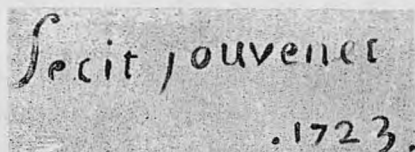
Линейно-плоскостная концепция заменилась пространственно-объемной. В интерьере, архитектурном и «натуральном» пейзаже, в многофигурной картине — обязательным стало построение по правилам математически осмысленной линейной и воздушной перспективы. По содержанию искусство стало более светским, более материалистическим и менее спиритуализованным.

Показательно, например, что аллегии и эмблемы того времени писаны почти с натуралистической добросовестностью; «славы» и «гении», парящие над героями, показаны как реальные персонажи; они так же телесны и полнокровны, так же «натурально» трактованы, как и люди. «Петр в славе» Таннауэра дает лучший образец подобного рода.

Не менее показательно и обязательство Растрелли «работать в службе царского величества в кумирodelни всяких фигур... в делании портретов из воску и в гипсе, которые подобны живым людям (разрядка моя. — Г. Л.).¹ Требование «живого», «натурального» было обычным. Такая «живая»

¹ Изв. имп. Археолог. об-ва, IV, стр. 445.

картина, как «Мужик с тараканом» Жувенэ в этом отношении может считаться явлением, характеристическим для эпохи. Однако, не подлежит сомнению, что сей «натуральный мужик» только этнографический «куриоз», запротokolированный художником с добросовестностью естествоиспытателя. Художник



Fecit Juvener
.1723.

Подпись Жувенэ
на карт. «Мужик с тараканом»

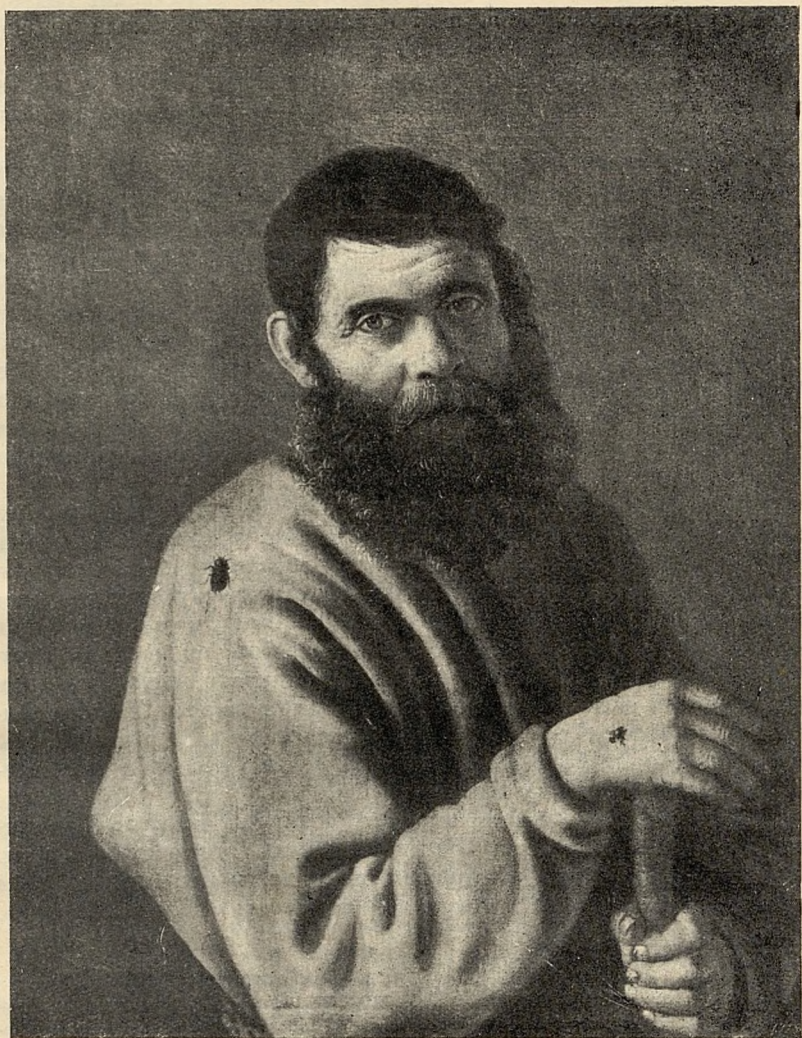
не ставит здесь ни проблемы психологической характеристики, ни задачи истолкования внутреннего смысла явления. Предмет подается им во всех деталях и подробностях пассивно увиденной реальности, другими словами — метод здесь натуралистический по преимуществу.

«Живое», таким образом, понималось, как внешне точное воспроизведение явления, и — что самое важное — границы «живого», т. е. что можно делать «супротив натуры точь-в-точь» и чего нельзя, где «живое» выглядит у места и где оно неприлично, «непотребно» — повторяем, границы «живого» были строго очерчены. Делавшее «живые подобию» искусство использовалось главным образом в практически-хозяйственной и научной области. Бородастые бабы, великаны, уроды, вообще всякие «монстры» и «куншты» как объекты петровской науки педантически точно фиксировались художником. В архиве Академии Наук сохранился, например, такой документ:

«По указу Е. И. В. в академии наук определено: взятый зверового двора умерший лев велеть осмотреть доктору и профессору хирургии господину Дуверней, а при том осмотре велеть быть для рисования внутренних частей живописцу Гселя и господину Генингеру. И что вышеописанный доктор Дуверней во оном льве куриозного усмотрит, и от чего ему смерть приключилась, о том подать ему в академию известие» (Материалы, I, стр. 390).

Точности требовало и горное дело, и «мельницы всякие» со «слюзами», практически необходимые иллюстрации, зарисовки, чертежи, документации.

С другой стороны, совершенно очевидно, что портрет императора с требованием обязательной идеализации (обожествле-



Жувенэ
Мужик с тараканом

ния) не мог быть исполнен в принципах «Мужика с тараканом». Вот почему при всем практическом духе эпохи, при требовании точных подобий, натуралистическое буржуазное северо-западное искусство (речь идет о живописи) не вошло прочно в придворно-аристократический быт.

Теория о господстве голландских влияний на всем протяжении петровского царствования едва ли имеет достаточные основания.

Фламандо-голландские влияния — и то в аристократической ветви — заметно слабеют уже, примерно, к началу второго десятилетия XVIII в., и имена Каравакка, Растрелли и др. определяют новую итало-французскую струю, все более и более усиливающуюся вплоть до середины XVIII в.

Возможные ссылки на распространенность в России привозной фламандо-голландской живописи, на картины Брюса или коллекции самого Петра, отчасти сохранившиеся в Монплезире, Марли (Петергоф) и Летнем дворце (Ленинград), не противоречат общему смыслу данного тезиса. «Бабы и мужики голландские», другими словами буржуазный жанр остался огранически чуждым русской действительности XVIII.

В свете вышеизложенного становится понятным, почему для работ при Петербургской типографии, а позднее Академии Наук и для обучения русских «грыдоровальному», «штыховальному», вообще хозяйственно нужному мастерству приглашались выходцы из северо-западной Европы. Это были, чаще, художники небольшие и малоизвестные, добросовестно обучавшие тому, что сами умели, и не пытавшиеся выступать в несвойственном им помпезно-идеализирующем придворном жанре. Таковы Филипп-Вильгельм Лурсениус, Беркган, Кассель, Иоганн-Гзель, его жена Мария-Доротея Гзель, позднее Гриммель и др. Наиболее известен из них Гзель.¹

С его именем связан портрет великана Буржуа — типичный образец искусства, обслуживавшего петровскую науку.

Великан Буржуа изображен по пояс, в красном кафтане и парике, с надписью в левом верхнем углу: «Сильной мужик».

¹ Гзель родился в Швейцарии в Сен-Галлене в 1673 г. Учился у Шеньяна в Вене, а затем в Амстердаме. С 1716 г. вместе с женой Марией-Доротеей состоял на службе сначала в школе при С. Петербургской типографии, а затем — в фигурном классе Академии Наук. Умер в 1740 г. Из его учеников известны Ф. Черкасов, Андрей Греков, Некрасов, Маиновский и Шелестов. О Гзеле см. «Вестн. изящн. искусств», 1886, IV, стр. 3, 200; Опыт начертательн. искусств., сост. по Фюрилло в «Художеств. газете» за 1838 г. № 17; Материалы к истории Акад. Наук, IV, 496; I, стр. 171 и сл.

Буржуа, в сущности, тот же «куриоз», что и «Мужик с тараканом» Жувенэ. Это протокольное воспроизведение натуры. Художник в данном случае последовательно осуществляет натуралистический метод и является достойным последователем голландской школы, как отметил уже Ганд, говоря о его натюрмортах.¹

Говоря о Гзеле, необходимо отметить, что ему долгое время приписывался портрет гр. П. Толстого. Сочный и широко написанный, портрет этот принадлежит к числу лучших живописных вещей первой четверти XVIII в. Однако, по манере он ближе к Таннауэру — мастеру, воспитанному на других изобразительных традициях. На выставке 1925 г. в Гос. Третьяковской галерее «У истоков русской живописи» был экспонирован точно такой же портрет, датированный и подписанный Таннауэром.

Если к портрету Буржуа присоединить изображение «Неизвестного с трубкой в руке» неизвестного мастера, то ими в основном исчерпывается перечень памятников в собрании Гос. Русского музея, несущих натуралистические голландские влияния.

Подавляющее количество картин «россиики» этого времени характеризует другое направление, более действенное в русских условиях.

Подобно тому, как голландское искусство отвечало практическим устремлениям петровского времени, так придворное итало-французское искусство давало уже испытанные формы искусства идеализующего.

Идеализация в искусстве не могла не существовать; ее питала система феодально-крепостнических отношений. «Славы» и «гении» — явление типичное и непреходящее на протяжении всего XVIII в. Ведь голландский костюм еще не делал крепостного предпринимателя амстердамским буржуа, а Петр — в нужных случаях выступал во всем великолепии монарха-феодала. Не кто иной, как Петр выпустил (28 февраля 1702 г.) указ об обязательном ношении парадного платья в праздничные и церемониальные дни. Социальная дистанция между народом и феодалом была не меньшей, чем в любой период господства феодально-крепостнической системы.

В официальном царском портрете, например, пафос этой дистанции являлся основным лейтмотивом. Подобный портрет внушал верноподаданнические чувства к царю, окутывая образ последнего атмосферой величия и напряженного героизма.

¹ Kunst und Alterthum in St. Petersburg, Halle 1821.

Социальные функции официального портрета особо подчеркнуты фактом цензуры над царскими портретами. 10 февраля 1699 г. амстердамскому жителю голландцу Ивану Тесенгу была пожалована грамота на право печатания в Голландии географических карт, архитектурных чертежей и портретов, а также книг на славянском, латинском и голландском языках — «вместе и порознь» — и на «привоз оных на продажу в Россию, с платежем пошлин по осми денег с рубля».¹

Помимо Ивана Тесенга, гравированием для России, надо полагать, занялись и другие мастера. В результате появились в большом количестве привозные гравированные портреты Петра. Затем их стали делать и здесь, на месте. С этого времени относительно цензуры царских портретов стали выходить особые указы. Так, указом 1723 г. предлагалось: «продаваемые в Москве по разным местам и обретающиеся по домам живописные его имп. в. и благоверной государыни императрицы персоны, которые неискустно невеждами писаны, усмотря прилежно супер-интенданту Зарудневу, собрать в Синод, и впредь так неискустно невеждам писать и никому продавать и в домах иметь отнюдь не велеть, и о том учинить жестокое запрещение, а велеть такие персоны искусно писать освидетельствованным в добром мастерстве живописцам, со всякой опасностью и прилежным тщанием, сего над ними Зарудневу и надзирать».²

Вся суть здесь, конечно, не в том, что царские портреты «невежды» писали, а в том, что портреты эти не отвечали необходимым представлениям о репрезентативности царской персоны.

В свете петровских указов о надзирании за живописанием царских «персон» приобретает особый смысл ряд царских портретов, заказанных за границей у художников, никогда в России не бывавших, но работы которых широко и официально распространялись в живописных копиях и гравюрах. Речь идет об оригиналах так называемых «типов» Петра и Екатерины — типа Кнеллера, Натье, Моора, Риго, Купецкого и др. — образцы, которым предлагалось следовать «со всякой опасностью и прилежанием».

Большинство «типов» было исполнено в принципах итало-французского придворного искусства. Их существо — не в «громоздком бряцании доспехов» и не в «повержении под ножи супостата», так прямолинейно выраженных в ранних герои-

¹ П.С.З., IV, № 1751.

² П.С.З., IV, № 4148.

ческих портретах, а в более утонченном приеме идеализации, сводящемся к повышенной интеллектуальной и моральной оценке личности царя.

Это становится очевидным при рассмотрении, например, портретов Петра типа Риго и Купецкого.¹ На нашей отечественной почве представителями такого идеализирующего искусства являлись первые придворные художники Петра I — Каравакк и Таннауэр.

Луи Каравакк (Louis Caravaque) — марсельский живописец, был, как полагает Н. Собко, испанского происхождения.² 13 ноября 1715 г. Каравакком был подписан с Лефортом контракт, по которому «Помянутый господин Каравакк обязуется ехать в С.-Петербург и работать в службе царского величества три года в живописи на масло для исторических картин, портретов, баталий, лесов, деревень и цветов, зверей, как в больших, так и в малых размерах, так же в само мало скупительной живописи для портретов и исторических картин.

Обязуется он взять в свою службу тех людей русского народа, которых е. в. изволит ему дать для научения и обучения во всем, что касается до живописного художества. На су-

¹ Есть указания, что Жанет Риго написал портрет Петра для французского двора по заказу герцога Орлеанского — опекуна малолетнего короля Людовика. Штелин (в «Любопытн. и достопримеч. сказаниях о Петре Великом») утверждает, что портрет этот в 1773 г. был привезен в Петербург и куплен Екатериной II. Фридебург, занимавшийся специально иконографией Петра, подвергает сомнению свидетельство Штелина (см. Ф. К. Фридебург, Портреты и другие изображения Петра Великого, СПб. 1872, стр. 92). Наш экземпляр поступил из Романовской галереи и был в свое время подарен Николаю I графом С. С. Уваровым. В 1872 г. портрет экспертировала комиссия в составе кн. Гагарина, Бруни и Нефа, установившая, что портрет написан замечательно хорошо и несомненно оригинальный, но едва ли может быть отнесен к кисти Риго. В картине бросается одна особенность: голова вырезана по овалу и вшита в другой холст; живопись головы и туловища разнится по почерку и сделана в разное время.

Что касается портрета Купецкого, то известно, что он написан был в 1711 г. в бытность Петра в Карлсбаде. По уверению А. Я. Лобанова-Ростовского оригинал до 1860 г. находился в Ганновере, в картинной галерее Кестнера, но А. А. Васильчиков установил, что там был экспонирован не оригинал, а копия. По другим данным оригинал находился в Брауншвейгском музее, где числился под № 60. Сравнивая наш экземпляр с подлинными работами Купецкого, приходится констатировать очевидную разность манер. Это наводит на мысль о копии. Экземпляр поступил из Романовской галереи.

² Н. Собко, Французск. художники в России в XVIII в. Живописец Люд. Каравакк, «Истор. Вестник», XVIII, стр. 138 и сл., а также приложения на стр. 479 и 703. См. также Веретенников, Придворн. первый маляр Каравакк, «Старые годы», 1908, июнь, стр. 325.

против того, дозволено и дается тому господину Каравакку пятьсот рублей на год; а за дела его плата будет особливая, в которых о цене будет волен е. в.; а ежели жалованья ему прибавится, то за дела его особливо платы не потребно.

125 рублей заплатятся в Париже в зачет его жалованья. Дорожные протори от Парижа до СПб заплатятся ему. Безденежная квартира на три года, в которое время дается ему даром место на состроение особливого ему двора и ежели по трех годах не похочет он больше быть в службе царского величества, то вольно ему будет ехать, куды он похочет и двор свой продать.

Уволен он будет 10 лет от всяких пошлин, поборов и постою воинских людей». ¹

По приезде в Россию Каравакк в 1716 г. был определен в ведомство Петербургской губернской канцелярии, а с 1718 «купно с прочими французами» в ведомство Канцелярии от строений.

В 1724 г. Каравакк заключил второй договор с Канцелярией от строений, в котором он, между прочим, выговаривает помощников, чтобы «определены были к нему из русских искусные живописцы». ² В третьем контракте (1730 г.) он обязывался «работать три года с жалованьем по 1500 р. на год, да месяц того же жалованья за квартиру и за команду и надзирание за живописью». В 40-х гг. у Каравакка числилось четыре ученика — Максим Васильев, Ал. Васильев, Иван Милюков и Михаил Беляев. Существует предположение, что через его мастерскую прошел А. Антропов.

Вообще значение Каравакка как педагога было немалое. Во втором контракте он, между прочим, предлагал в течение восьми лет обучить четырех человек, причем первые два года обучения предполагались в Петербурге, а шесть — в Париже, «чтобы оные ученики могли быть в службе его импер. величества добрыми мастерами», а это доброе мастерство должно быть засвидетельствовано Парижской академией.

Указание на Парижскую академию весьма показательно для определения направления, по которому начинало идти русское искусство. Вопрос о Париже пока остался открытым. В ноябре 1725 г. им было подано «доношение» с просьбой разрешить копировать его ученикам с дворцовых картин. ³

К сожалению, архив не сохранил данных о том, какие именно картины копировались. В 1745 г. гравер Соколов представил

¹ Московское древлехранилище. Фонд Кабинета Петра, II, кн. 25, л. 522. (в дальн. К. II.)

² К. П., II, кн. 17, л. 266, стр. 24.

³ К. П. II, кн. 72, л. 330.

аттестат, засвидетельствованный Каравакком. 1747-м годом датирован «промеморий» придворной конторы в Академию Наук о том, что «рисовальные ученики» шпалерной мануфактуры Алексей Шерстнев «и товарищи четырех человек» определяются для обучения к «придворному первому живописцу». ¹

Каравакк же испытывал искусство искавших звание мастера. Таков в кратких чертах его послужной список. Об обстоятельствах его личной жизни почти ничего не известно. Умер Каравакк в Петербурге в 1754 г.

Каравакк — наиболее популярное имя первой половины XVIII в. Несмотря на это или, быть может, именно поэтому творчество его наименее изучено и, во всяком случае, не совсем ясно даже в настоящее время, когда памятники, разбросанные прежде по дворцам и частным собраниям, сконцентрированы в крупных государственных музеях. Часто малоизвестный неизученный памятник приписывается Каравакку только потому, что это — первое имя, которое ассоциируется с видом потемневших от времени портретов Петра I, Екатерины Алексеевны, Петра II и т. п.

И поэтому для уяснения объема и характера его дарования необходимо произвести еще большую работу по отбору подлинных его вещей и удалению из наследства, приписываемого ему, вещей сомнительных и неясных.

Долгое время Каравакку приписывался так называемый «сербский» портрет Петра I, поступивший из Романовской галлерей и числящийся под № 2933. ² Данный экземпляр, представляющий Петра в меховой шапке и преображенском мундире, находился до 1880 г. в Сербском монастыре Великой Реметы на Фрутской горе, где почитался как святыня и считался даром самого Петра I, бывшего в монастыре во время Прутского похода. На обороте имеется старая, сделанная на бумаге надпись, которая, однако, дает совсем иные сведения о происхождении портрета:

«Во свое и своих поминание принесоша жителя Карловича Павел и супруга его Наталия Паниатович сей обители Реметы, Лета гдня 1821 г. в 22 д майа».

В 1880 г. этот портрет был обнаружен В. В. Стасовым, по просьбе которого монастырь доставил его в Петербург, и здесь

¹ Материалы, V, стр. 388—389; id. VIII, стр. 9.

² Воспроизведен в «Художеств. сокровищах России» 1903, стр. 46. С него есть большая литография, изданная Стефановским (Druck v. Gerhart, Wien) с некоторыми изменениями против оригинала, и гравюра на дереве в «Истор. Вестнике» 1882 г., апрель, стр. 140.

был приобретен имп. Александром III для Романовской галлерей Эрмитажа.¹

Портрет приписан Каравакку Н. П. Собко.² Последний предполагал, что Каравакк перед приездом своим в Россию был при дворе за границей и писал Петра в 1716 г. в Гавельберге в Германии. В основу атрибуции Собко легли нижеследующие факты и соображения:

1) Несомненное сходство «сербского» экземпляра с гравюрами Ланглуа и Афанасьева, одна из которых (Ланглуа) несет надпись: «*Peint d'après nature par L. Caravaque*».³

2) Предположение, будто оригинал, с которого гравировали Ланглуа и Афанасьев (мыслится, следовательно, «сербский» экземпляр), писан в Германии, так как на груди у Петра изображен орден Черного Орла, поднесенный Петру прусским королем Фридрихом Вильгельмом в бытность Петра в Гавельберге.

3) Запись в «Походном журнале» от 14 ноября 1716 г. (в бытность Петра в Гавельберге): «Его величество кушал у короля, и списывали персону, и был у графа Головина», и от 15 ноября: «его величество кушал дома, и списывали персону, и был король».

Несмотря на внешнюю выразительность посылок, заключение Собко более смело, нежели достоверно. Во-первых, голословно звучит утверждение, будто гравюры Ланглуа и Афанасьева сделаны с «сербского» экземпляра, с такой же степенью достоверности можно утверждать обратное, т. е. что «сербский» экземпляр написан с одной из указанных гравюр, или что в основе «сербского» экземпляра и гравюр лежит неизвестный нам оригинал; во-вторых, В. В. Стасов установил, что орден на мундире Петра — русский, так как орел на нем не одноглавый, а двуглавый; в-третьих, на гравюре Ланглуа надпись явно ошибочна («*Peint d'après nature par L. Caravaque à Astracan en 1716*»), так как Каравакк писал портрет Петра в Астрахани не в 1716 г., а в 1722 г., и Собко произвольно принял, как достоверную, дату, подвергнув сомнению место написания,⁴ и, наконец, в-четвертых, в «Росписи всем

¹ Галлерей Петра Великого в Публ. Библиотеке, 1903.

² «Истор. Вестник», 1882, VIII, № 4.

³ Ровинский, П. С. III, 1567—1568, № 122 и 123.

⁴ В списке Каравакка за 1722 г. кратко сказано: «портрет его императорского величества. Бюст. Два портрета ее величества императрицы бюсты же. Портрет ее высочества цесаревны Анны. Бюст и вышеописанные четыре портрета у меня обретаются». Сбоку пометка: «справиться о сих и осмотреть также и о дачах его что из Астрахани едучи дача ему была» (К. П., XVII, 266, стр. 9).

С Астраханского портрета 1722 г. существуют гравюры Вилля

делам», поданной при прошении Каравакком и сохранившейся в кабинетских делах, портрета Петра I за 1716 г. не значится.¹

Более вероятно утверждение Ровинского, сводящее «сербский» экземпляр к «переиначенному» каравакковскому типу. И в самом деле, сравнение данного экземпляра с известными

*LUD: CARAVACA F.
FETROPOLI: 1750.*

Подпись Каравакка
на портр. Елизаветы Петровны

работами Каравакка при всех условиях приводит к отрицательному результату. Техника письма очень слабая, характерность лица слишком необычна для такого льстивого портретиста, каким был Каравакк; в самом лице сквозят не русские, а южнославянские черты. Надо полагать, что портрет написан неизвестным нам сербским художником, свободно использовавшим афанасьевскую гравюру.

Из каравакковского же наследства следует пока исключить ряд портретов, известных в многочисленных повторениях, — портрет Екатерины I в пенюаре, цесаревны Анны Петровны и погрудное изображение Анны Иоанновны. Не подвергая сомнению их иконографическую принадлежность Каравакку, следует осторожно отнестись к конкретным образцам, так как для определения подлинности в каждом случае необходимо провести большую работу по сравнительному анализу их с подлинниками подписными, не вызывающими сомнения. Экземпляры, находящиеся в Екатерининском дворце (г. Пушкин), также требуют проверки.

Из подлинных картин наиболее типичной работой Каравакка нужно считать большой парадный портрет Елизаветы Петровны, имеющий в правом нижнем углу подпись:

*Lud. Caravaca
Petropoli 1750,*

и Субейрана и копия Ант. Валькора, Коровина и Соколова. Оригинал портрета когда-то хранился у Антиоха Кантемира (см. Архив Воронцова, I, стр. 385). За этот портрет Каравакк получил дом на Васильевском острове. Письмо Петра с распоряжением о доме опубликовано акад. А. Бычковым (Бумаги Петра I, СПб. 1873, стр. 493).

¹ 1716-м годом помечена только одна работа: «портрет блаженного царевича Петра Петровича, который отдан светлейшему князю» (К. П., 11, XVII, № 266, стр. 9).

с которого существует небольшое повторение, где Елизавета изображена не во весь рост, а только по пояс. Это повторение, бывшее на Елизаветинской выставке 1912 г., находилось прежде в казармах лейб-гвардии гренадерского полка. По заданию Академии Наук и с одобрения самой Елизаветы, академический художник Гриммель копировал этот парадный портрет для массового его распространения в государственных учреждениях.¹

Большой популярностью пользуется портрет маленькой цесаревны Елизаветы в обнаженном виде. В голубом Китайском зале Екатерининского дворца в гор. Пушкине имеется небольшая с него копия кисти Гроота. В гроотовской копии, обрамленной серебряной рамой в стиле рококо, Елизавета изображена в виде богини Флоры и держит не медальон Петра, а венок из цветов. Имеется и вторая с него копия — Бухгольца (в Петергофском дворце-музее).

В Большинство авторов, писавших о Каравакке, отмечает, что персонажи его картин напоминают грубые деревянные манекены, лишенные гибкости и теплоты живой плоти, что колорит его картин тускл и крайне условен, что рисунок его неправилен и, наконец, что ему свойственны претенциозность и маниеризм. И действительно, вышеописанные картины как будто не оправдывают той громкой славы, какой пользовался Каравакк. В портрете маленькой Елизаветы он наделяет ребенка телом взрослой женщины. Помещенное диагонально на плоскости, оно (тело) лишено эластичности и похоже на восковую куклу. Мертвенность усугубляется зеленоватым колоритом, проходящим через всю картину. При всем том в изображение ребенка внесена специфическая «галантность» стиля рококо, заставлявшая долгое время закрывать картину занавеской.

Но было бы неверным судить о Каравакке только по его парадным портретам.

Грациозный портрет девочек Анны и Елизаветы Петровен,² портрет неизвестного мальчика с ружьем в руке,³ изображе-

¹ Материалы. V, стр. 800—801.

² Поступил из Романовской галереи. Был на выставках 1905 и 1912 гг. Воспроизведен в «Худож. сокровищах России» за 1903 г. Написан в 1717 г.; в «росписи» Каравакка за этот год значится «по приказу светлейшего князя (Меншикова) два портрета их высочества царевен Анны и Елизаветы на одной картине и оные отданы ему ж светлейшему князю». (Сбоку пометка: «справиться, где же портреты у светлейшего князя»).

³ На выставке 1870 г. ошибочно числился как портрет Петра II. Поступил из Пушкинского дома Акад. Наук. Был на выставках 1905 и 1912 гг. В отношении авторства этого портрета в литературе существуют противоречивые мнения, и поэтому атрибуцию, принятую в Гос. Русском музее, следует считать условной.



Каравакк
Портрет Анны и Елизаветы Петровны



Каравакк
Портрет Екатерины Алексеевны

мифологии. В физической стороне изображаемого объекта он подчеркивает не силу и элементарную мощь, а изящество, позу, манеру, как признаки социального первенства «по праву происхождения». Его персонажи манерно жестикулируют и жеманно улыбаются. Но было бы напрасным искать в них проявления живой, мыслящей и чувствующей личности; их характеристики крайне поверхностны и условны.

Вторым заезжим мастером, пользовавшимся большой известностью в первые три десятилетия XVIII в., был Таннауэр.

Готфрид Таннауэр или Даннауэр (Tanhauer, Tannauer, Donauer, Donnengauer, 1680—1737) был сначала часовщиком в Швабии, затем музыкантом и, наконец, живописцем. Учился у Бомбелли в Венеции и копировал Рубенса в Голландии. В Россию прибыл в 1709 г. Участвовал, вероятно, в Прутском походе.

По другой версии Таннауэр был представлен Петру I художником Купецким в Карлсбаде. Купецкий-де, отказываясь от предложения Петра ехать в Россию, рекомендовал вместо себя взять Таннауэра. Последний, будто, приехал в Россию

ние цесаревны Анны Петровны в синем платье — свидетельствуют, что в интимном портрете Каравакк часто поднимался до подлинного мастерства и тонких реплик умного наблюдателя.

Рассматривая творчество Каравакка в целом, можно установить, что он идеализирует, исходя из более тонких ассоциаций и представлений, чем то было у русских мастеров, слишком непосредственно и буквально воспроизводивших риторические фигуры «высокого стиля». Елизавете, очень ревнивой к своей красоте, он льстит, как женщине. В его арсенале — образы античной

с Петром и в 1712 г. был зачислен придворным живописцем.¹ Об успехе Таннауэра при русском дворе можно судить по сохранившимся свидетельствам современников. Так камер-юнкер Берхгольд рассказывает: «После обеда (31 октября 1722 г.) его высочество с Бонде и со мною ездил к императорскому придворному живописцу Даннегауэру (который родом саксонец) и смотрел сделанные им здесь портреты, с которыми он скоро отправляется в СПб. Это были портреты императора, императрицы, обеих принцесс, князя и княгини Меншиковой, все оригинальные, одинаковой величины и один лучше другого. Хотя каждый из них отличается необыкновенным сходством и не имеет никаких недостатков, однако, всех похожее был портрет императора, совершенная натура. Так как они в СПб. будут изготовлены во весь рост, то живописец сделал покамест одни только головы, а остальное будет доделано там.»²

В отличие от Каравакка Таннауэр культивировал традиции итальянского искусства, — обстоятельство, уже отмеченное Штелиным: «в последние свои лета Петр Вел. имел в своей службе искусного портретного живописца Даниенгауэра, который совершенно на итальянский вкус, прекраснейшими красками и с отменным расположением света и тени совершенно подобные изображения сего монарха и его супруги написал в различном положении».³

Из немногих достоверных работ Таннауэра наиболее интересны профильный портрет Петра I и портрет царевича Алексея Петровича. Портрет Петра I поступил из Романовской галереи. Повторение, со старинной надписью на раме «Tanhauser», находилось в Кусковской усадьбе.⁴ Портрет же Алексея Петровича

¹ В кабинетских делах сохранилась выписка канцеляриста Ивана Григорьева:

«в контракте живописца Дангоура написано:

в 2-м пункте: для живописи давать ему краски, полотна, кисти и прочее.

в 3-м: жалованья на год по 1500 гуldenов и 750 — в важных ефимках спешес всякой квартал наперед платить» (Реестр 3, окт. 25, 1725 № 624).

² Дневник, II, 303—304.

³ Подлинные анекдоты о Петре Великом, собранные Яковом Штелиным. М. 1820, Анекдот 35-й (стр. 96—97).

⁴ Экземпляр Гос. Русск. музея воспроизведен у Врангеля («Художники иностранцы XVIII в.»). С него существует гравюра Панина 1764 г. по рисунку Чемесова и со стихами Сумарокова. Повторение, с чемесовского рисунка воспроизведено в книге Туманского «Полное описание деяний Е. В. Государя Петра Великого» СПб. 1788, т. I; другие повторения имеются в книгах: Blum, Ein Russischer Staatsmann. Leipzig 1857 и в «Плутархе для юношества» (в трех изданиях: 1809, 1814 и 1823 гг.).

находился прежде в Романовской галлерее. По литературным данным — это самый похожий и характерный портрет царевича. Портрет первоначально имел овальное обрамление, но позднее, для вставления в четырехугольную раму, со всех сторон надточен холст. В 1729 г. художник Людден с некоторыми изменениями сделал копию с нашего экземпляра. Эта копия известна по гравюре Вортмана.¹

Давая «отменное расположение света и тени», картины Таннауэра оставляют желать лучшего в смысле рисунка. В этом легко убедиться, глядя на вывороченную голову «Петра, венчаемого Славой».

К менее достоверным работам Таннауэра нужно отнести один из трех имеющихся в Гос. Русском музее портретов Анны Леопольдовны. По инвентарям музея он числится как работа этого мастера, хотя для более точной атрибуции необходимо еще произвести большую работу по его изучению. Портрет написан сочно и широко и в колористическом отношении является одной из интереснейших работ этого времени. В трактовке драпировок (правый верхний угол), каскада фонтанной воды и одежды принцессы — явственные следы внимательного изучения венецианцев.

Первые придворные художники работали на протяжении нескольких десятилетий, и, несомненно, их искусство эволюционировало в зависимости от изменения вкусов и запросов придворно-аристократических кругов. Но исторически они включаются в петровское время, так как именно тогда их руководящая роль в искусстве была наиболее действенной.

¹ См. Сухомлинов, История Акад. Наук, I, стр. 603; Ровинский, П. С., I, стр. 279; Художеств. Сокровища России, 1903, стр. 78

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Приемам новой живописи русские мастера обучались как здесь в России, так и за границей. Каравакк, как известно, обязывался обучать русских всему, «что сам умеет»; такое же обязательство взяли на себя Растрелли, Таннауэр, Гзель — вообще большинство иностранцев, приезжавших в Россию на постоянную или временную работу. Многие из этих иностранцев были связаны по работе с знаменитой Канцелярией от строений, имевшей такое же значение в истории русского искусства, как и московская Оружейная палата. Канцелярия от строений являлась центральным техническим управлением, руководившим в основном дворцовыми постройками. Она заведывала всеми техниками, которые требовались для различного рода сооружений, она же проверяла проекты и сметы архитекторов, предварительно разрешения их построек; при ней состояла особая военная команда, в составе двух батальонов, и «живописная команда», возглавлявшаяся первое время Каравакком.

Основы Канцелярии от строений были заложены еще в начале XVIII в. Петром I был вызван архитектор Леблон, получивший звание главного генерал-архитектора. Последний издал правила о возведении в городах построек, а наблюдение за исполнением этих правил было поручено Канцелярии полицмейстерских дел.¹

С Канцелярией от строений неразрывно связано имя Андрея Матвеева, одного из первых русских художников-пенсионеров, получивших образование за границей.

Жизнь и художественная деятельность «первых пенсионеров» мало освещена в литературе. Помимо анекдотических

¹ Петров, Материалы для истории Строит. части в России. Журн. Мин-ва путей сообщ. и публичн. зданий, 1869, кн. 3. См. его же «История Санкт-Петербурга с основания города до введения в действие выборного городского управления», СПб. 1884, стр. 115—121.

сведений ректора Академии художеств И. И. Акимова,¹ Штелина² и Кукольника,³ имеется только одна, далеко не полная, но критически построенная работа П. Н. Петрова.⁴

Андрей Матвеев родился в 1701 г. Происходил из дворян. У И. И. Акимова имеется анекдот, будто Петр I обратил внимание в новгородском Софийском соборе на мальчика, рисовавшего его портрет за обедней. Этот-де случай определил дальнейшую судьбу Матвеева как живописца. В действительности, Петр I во время, ближайшее к посылке Матвеева за границу, не был в Новгороде, и Матвеев в то время, когда Петр там бывал, был еще младенцем. Обстоятельства посылки художника за границу в точности не известны, но существует предположение, что он уехал туда в свите Екатерины Алексеевны и это-де устроила его родная сестра Катерина, бывшая горничной у императрицы. Год посылки за границу — предположительно — 1716. Учился Матвеев в Голландии, сначала у портретиста Кареля де Мора (старшего), а затем у ректора Антверпенской академии художеств Клааса ван Схора. В 1727 г. Матвеев вернулся в Петербург, и с этого момента сведения о нем имеются документальные. В 1729 г. он женился на дочери кузнечного мастера Антропова, родного дяди живописца Антропова. Еще до женитьбы Матвеев подражал на живописные работы в Петропавловском соборе.

Из 8 купольных картин им были сделаны две: «Вознесение господне» и «Осызание ребер воскресшего Христа апостолом Фомой»; за написание их по утвержденным эскизам он получил по 40 руб. за картину. Вместе с живописцем при мануфактур-коллегии Соловьевым и синодальным мастером Иваном Одольским он взялся написать в куполе 24 фигуры пророков и праотцев по 11 руб. за картину. Существует предположение, что Матвеев писал для церкви Сретения в Зимнем дворце, которая была отделана при Анне Иоанновне, для церкви Рождества богородицы, стоявшей на месте нынешнего Казанского собора, и для Симеоновской церкви на Моховой.

В год коронации Анны Иоанновны он ездил в Москву для участия в художественном оформлении церемонии.

При устройстве триумфальных ворот в Петербурге для встречи Анны Иоанновны им было сделано 3 портрета импе-

¹ «Северн. вестник», 1804, статьи о Матвееве и Никитиных.

² Подлинные анекдоты о Петре Великом, собр. Яковом Штелиным, М. 1820.

³ Русские художники при Петре I. Гофмазер Матвеев, «Художественн. газета», 1838.

⁴ Русские живописцы-пенсионеры Петра Великого, «Вестн. изящн. искусств», 1883, I, вып. I.

ратрицы. Один из них был помещен на Аничковских триумфальных воротах и изображал Анну Иоанновну во весь рост, в короне и порфире, со скипетром и державою в руках. На фоне — алые занавески, и между ними, позади виднелось небо, Петропавловская крепость и Нева.

После Каравакка Матвеев был назначен мастером Канцелярии от строений. Любопытен документ, сохранившийся в архиве Канцелярии от строений, и аналогичный же — в архиве Академии Наук, касающийся Матвеева (1731 г.).

«По указу ее имп. вел., Канцелярия от строений, слушав дело о живописце Андрее Матвееве, который в прошлом 27 году августа 7 дня в ведомстве Канцелярии от строений прислан при письме бывшего Меншикова; и при том письме с рекомендации из Амстердама от российского агента фон дер Бурха копия, в которой написано, что оный Матвеев в Амстердаме и в Робандии учился живописному мастерству и истории писать, и его мастерства по всякий год пробы в Петербург посылал и с собою он, Матвеев, привез, надеется, что его имп. величество им доволен будет. И того ради велено одного Матвеева освидетельствовать живописцу Каравакку, который об нем и объявил, — первое задал ему нарисовать при себе рисунок из его вымысла историчный, а именно ангел изводит апостола Петра из темницы, что он, Матвеев и сочинил и по оному рисунку на дому и картину написал не худо. — И как он признает, имеет он больше силы в красках, нежели в рисунках, потому написал он персону с натураля, которая пришла сходна, и, по мнению его, в персонах лучше его искусство, нежели во историях, потому он, Матвеев, угоден лучше других русских живописцев быть на службе его императорского величества, понеже пишет обоя — как история, так и персоны, и, как видно, имеет он не малую охоту и прилежность в науке впредь через помощь школы академической может достигнуть совершенное искусство. И, по резолюции Канцелярии от строений, оному Матвееву учинен оклад жалованья по 200 руб. за год. А по данным генваря 30 дня 730-го году прошением оный Матвеев объявил, что в ведомстве Канцелярии от строений обретался он у живописных работ при домах ее имп. вел. и в СПб фортификации, и св. церкви Петра и Павла живописные работы и модели писал определенными ведомства Канцелярии от строений живописцами, с которых оные писали истории или повести евангельские в оную церковь; тако ж и данных учеников обучает».

Далее говорится о том, что Матвеев просил прибавочного жалованья. Запрошенные архитекторы Трезини и Зем-

цев «репортом объявили, что они одного Матвеева в живописном художестве свидетельствовали, который как в рисунках, так и в письме красками гисторий и персон силу знает совершенно; модели гисторические и евангельские, с которых писали определенные ведомства Канцелярии от строений живописцы в Петропавловскую церковь картины он издавал и по его искусству в пиктуре он, действительно, мастером именоватися достоин».

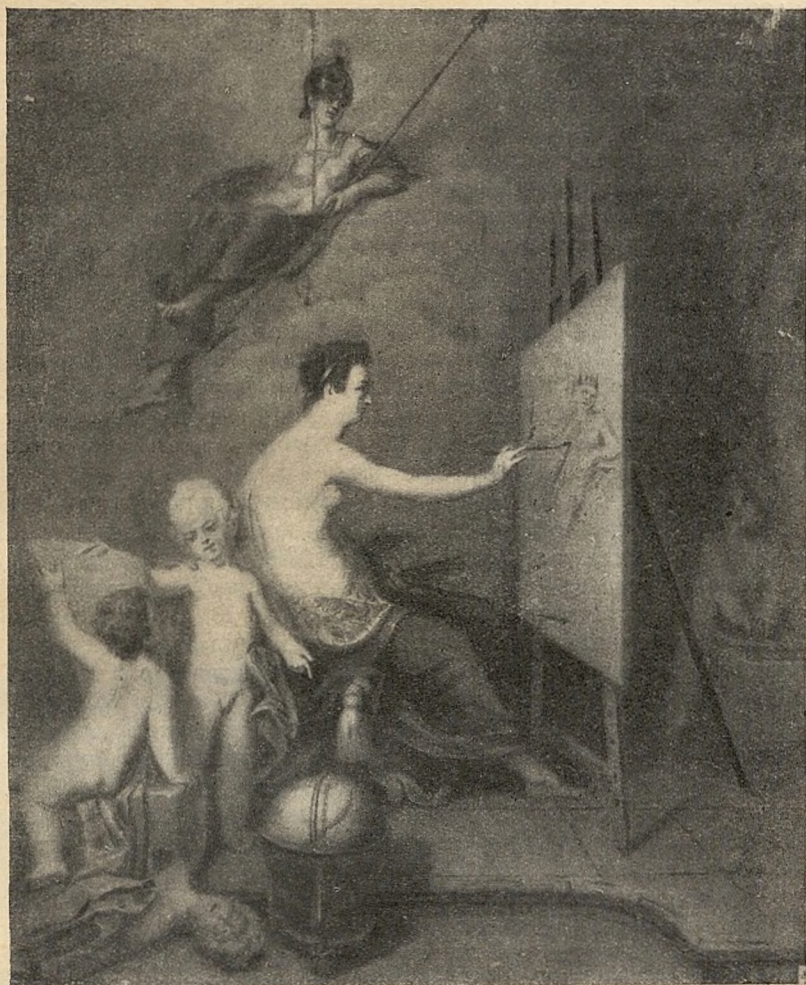
Кроме того, Канцелярия затребовала от Академии Наук, где в это время было художественное отделение, отзыв о Матвееве. Академия отозвалась «промеморией» от 4 июля 1731 г. за № 1192, в которой значилось, что Матвеев «принес через его намаляванный портрет и образ богородицы в печатном виде и рисунок, которые штуки предложены профессорам и художникам при собрании, где как от профессоров, так и от художников, по прилежнейшему рассмотрению одного Матвеева работы, объявлено, что в портрете, как сходство, так и живость в красках и свободная в живописи рука находится, историческая штука, хотя не гораздо сильна, однакоже довольно похвалы и немалого достоинства есть; а рисунок гораздо изящно и искусство сделан и что его пробы довольно видеть можно, что оный Матвеев к живописанию и рисованию зело способную и склонную природу имеет и время свое небесполезно употребит, если он впредь в своем художестве с прилежанием упражняться будет, то он весьма искусным мастером быть может.»¹ В результате Матвеев был назначен мастером, с повышением жалованья.

В Гос. Русском музее находится несколько картин Матвеева.

Вполне достоверной работой его нужно считать «Аллегорию живописи», находившуюся прежде в Строгановском собрании. На обороте имеется надпись «Matveeff», сделанная позже, — вероятно, одним из строгановских хранителей. На лицевой стороне — надпись: «Тщением Андрея Матвеева: 1725: году.»

Предположительно можно сказать, что картина была прислана вместе с неизвестным нам портретом Екатерины I в сопровождении письма, в котором Матвеев просил о продлении пенсионерства. Если это так, то картина прежде находилась в Царском Селе и попала к Строганову уже после Елизаветы Петровны. «Аллегория» написана на доске нежной полупрозрачной живописью.

¹ Материалы, II, стр. 6, 7, 8; Материалы московск. отделения общ. архива имп. двора, опубликованн. А. И. Успенским; Словарь художников в XVIII в., писавших в имп. дворцах, М., 1913.



А. Матвеев
Аллегория живописи

К году женитьбы, т. е. к 1729 г., относится его «Автопортрет с женой». Картина находилась у сына Матвеева, Василия Андреевича, передавшего ее незадолго до своей смерти — в 1808 г. Академии художеств.

Подмалевок этюда к синодскому портрету Анны Иоанновны написан после 1732 г., как о том свидетельствует П. Н. Петров. Автор настоящих строк нашел упоминание об этом (вероятно) этюде в личных делах президента Академии художеств Ив. Ив. Шувалова. Он числится в списке шуваловских вещей, в рубрике «в сомнительстве состоящих», т. е. неизвестно — бывших личной собственностью президента или нет.¹ Во всяком случае «сомнительная» группа перешла в собрание Академии художеств.

Меньше данных сохранилось о «Венере и амуре», поступившем из Академии художеств, о портрете мужчины в голубом кафтане (№ 492) и об овальном портрете Петра II, находившемся в мраморном дворце, а потом в Гатчинском дворце-музее. Стилистически, во всяком случае, они весьма близко стоят к известным работам мастера. В. И. Веретенников ошибочно приписал портрет Петра II Каравакку.²

Чрезвычайно интересен в живописном отношении портрет Петра I, бывший собственностью Павловского дворца-музея. Портрет экспонировался на выставке 1902 г., где значился под фамилией Матвеева с вопросительным знаком. Атрибуция, таким образом, условна.

Имя Матвеева приписывается большой батальной картине «Куликовская битва», поступившей из Эрмитажа, где в течение многих лет она находилась в запасах.

Картина изображает воинов в фантастических кирасах и шишаках верхом на гнедых и серых лошадях, рубящихся мечами. В левом углу картины развевается знамя с изображением Христа и агнца. Вдали расстилается горный пейзаж. В левом нижнем углу, под фигурой павшего воина, надпись:

«Бог жив

Ура князи

Белозерстии»,

а на щите того же воина:

«Тот князь то дворянын хто ксамгих один;»

на одном из знамен:

«Бог в помощь никто не в след».

¹ Архив Акад. худ., д. 22—1778. К сожалению, в списке нет размеров вещей, и поэтому точно доказать, что речь идет именно о нашем экземпляре, — не представляется возможным.

² «Старые годы», 1908, июнь. Там же воспроизведен.

На щите Дмитрия: «Дмитрий»; на поясе одного из воинов: «Воронцов». На дощечке, написанной на первом плане картины, находится следующая надпись старинным почерком:

«Приснославное побоище 1380 году между Доном и Мечею на поле Куликове, на речке Нерядве. Тут положили богатырския свои головы двадцать князей белозерских вельми чинно к бою устроенных, ужасное множество бояр и воевод, князь Роман Прозоровский, Михаил Андреевич Воронцов, облеченный в Дмитриеву великокняжескую приволочку под черным его стягом, и славный витязь Пересвет Сергиев чернец. Сей сразился с Челубеем Темир-Мурзою, и пали оба мертви, писана по указу его царского величества императора Петра Алексеевича. Гоф-малера Матвеева 1719 года».

Хотя надпись по состоянию красок вполне идентична краскам картины, тем не менее нужно полагать ее более позднее происхождение, так как Матвеев никогда гоф-малером не был. Кукольник употребил это звание или на основании вышеприведенной надписи, или пользуясь каким-то непроверенным апокрифом.

И, наконец, долгое время Матвееву приписывался прекрасный портрет «Усопшего Петра I». Последний был подарен Екатериной II в 1762 г. Академии художеств вместе с 28 другими картинами, находившимися в старом зимнем деревянном дворце у Полицейского моста на Невском проспекте. В 70-х годах прошлого столетия портрет значился как работа Таннауэра.¹ Однако, П. Н. Петров нашел, что в приемном списке Головачевского данная картина внесена под именем Никитина. К этой атрибуции склоняется и Васильчиков, произведший сравнительный анализ «Усопшего Петра», работ Таннауэра и Никитина.² Впоследствии кто-то приписал данный портрет кисти Матвеева. Так он и значился по инвентарям Гос. Русского музея. Последняя атрибуция менее всего вероятна. Петр умер в 1725 г., а Матвеев приехал в Петербург только в 1727 г.

¹ Васильчиков, О портретах Петра Великого, М. 1872, стр. 98.

² «В Академии находится портрет гетмана Скоропадского, долгое время ложно считавшийся за изображение Мазепы, писанный Иваном Никитиным. Портрет этот по манере совершенно походит на описываемую нами картину (т. е. «Усопшего Петра»). Напротив, портрет, принадлежавший князю Лобанову, подписанный Таннауэром, а равно и другие картины, которые по всему вероятно были писаны этим художником, не имеют ничего общего с академическим портретом. Итак, мы можем положительно сказать, что это лучшее изображение усопшего императора писано Иваном Никитиным, произведениями которого, как мы видели выше, так гордился Петр» (Васильчиков, стр. 98).

У Брикнера (История Петра Великого, 1882, II, стр. 671) портрет воспроизведен и обозначен именем Никитина.

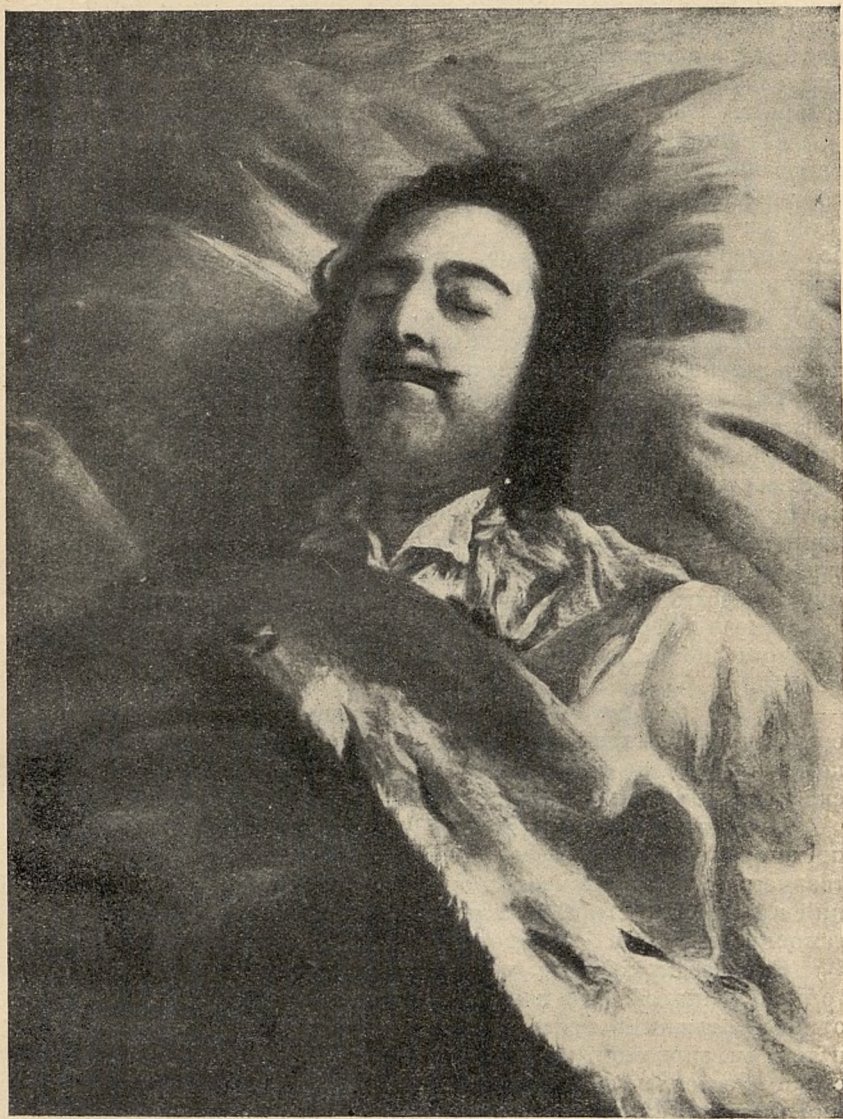
Мы перечислили все картины и привели по возможности все данные, на основании которых каждая из вещей — с большим или меньшим основанием — связывается с именем Матвеева.

Весь матвеевский живописный материал можно разбить на две группы.

В одну из них войдут картины, построенные на тонких лессировках, обладающих сравнительно большой светопрозрачностью. Общий тон в каждом случае определяется цветом ниже лежащего красочного слоя и грунта. Фактура здесь классическая в том смысле, как определяет этот термин т. Рыбников. Теневые части имеют сплавленную, индивидуально безразличную поверхность, не сохранившую движения кисти, что очевидно при косом освещении (от 5 до 15°) и оптическом увеличении, достигаемом обычной рабочей лупой. Микрофотоанализ, возможно, дал бы иные результаты, но, к сожалению, таких данных в нашем распоряжении не имеется. В освещенных местах и особенно в бликах фактура индивидуализирована. Мазок идет по выступающей форме, как бы оглаживая последнюю, причем характер движения кисти говорит о поисках не сразу дающегося фактурного эффекта. Манера картин этой группы мало энергичная, мягкая, несмелая. Границы света и тени нечетки, малоопределены; контуры растворены в *sfumato*. В сопоставлении света и глубокой прозрачной тени явственный традиции голландской школы. Колорит построен на янтарно-желтых и зеленоватых тонах.

Вполне достоверным, подлинно матвеевским носителем подобных признаков является, как было выше указано, «Аллегория живописи». Черты, близкие к описанным, несут также портреты Петра I, Петра II и Анны Иоанновны. Атрибуция этих трех портретов имеет по преимуществу технологическое основание.

Общий отличительный признак второй группы — более энергичная живопись, явно обозначенный мазок. Вполне достоверный представитель группы — автопортрет с женой. Особенности второй манеры ясно выступают при сопоставлении, например, лица Матвеева на автопортрете с лицом Анны Иоанновны, имеющим такой же поворот и примерно одинаковое освещение. Автопортрет интересен и тем, что в нем выступает нескрывтно живописный процесс этой, надо полагать, более поздней манеры; картина не закончена и дает градацию от нижней живописи рук и платья до законченной лессировки лиц.



И. Никитин
Портрет усоншего Петра I

Не скрытая лессировкой, как бы эскизная часть живописного слоя автопортрета дала повод, вероятно, для сближения последнего с портретом «Усопшего Петра». Однако, при детальном сличении их фактур такое сближение становится сомнительным.

«Усопший Петр» представляет, в сущности, эскиз, легко набросанный с натуры широкой и мастерской кистью. Красно-коричневый грунт удачно использован, как световой эффект (отблеск горящих свечей). Фактурный эффект найден сразу, без колеблющихся поисков, характерных для Матвеева даже в автопортрете. Данные сравнительного анализа подтверждаются исторической справкой: в 1725 г. Матвеев был за границей и, следовательно, не мог с натуры писать умершего Петра; натурность же последнего не подлежит сомнению.

Такой же отрицательный результат дает и сравнительный анализ достоверных работ Матвеева с «Куликовской битвой». Вызывая воспоминания о композициях ван дер Мейлена, эта «Битва» тем не менее весьма несхожа со всем тем, что типично и для «Аллегорий» и для автопортрета. Прежде всего в «Битве» принципиально иное отношение художника к форме, пространству и цвету, нежели, например, в «Аллегории». Точно так же, если для композиции «Аллегории» характерно спокойствие и изящество, то композиция «Битвы» характеризуется большим напряжением, энергией и ритмической завершенностью.

У нас больше объективных оснований связать «Битву» с именем И. Никитина — именно с тем периодом его творчества, когда он, под влиянием своего друга Абрамова, обратился к русской старине (начало 30-х гг. XVIII в.).

Описанные выше работы не дают, конечно, законченного представления о Матвееве. Не ясна, например, эволюция его творчества; в общих чертах она рисуется как путь от композиций в духе ван Схора («Аллегория») к попыткам живописного самоопределения в «Автопортрете».

Однако, типические черты художника выявлены с достаточной полнотой. Его изящная и женственно-мягкая живопись отмечена теплотой подлинного чувства, искренностью, а иногда и тонким лиризмом («Автопортрет с женой»). Его характеристики обусловлены не заранее поставленной задачей идеализации (как, например, в портретах Каравакка), а познавательным моментом, усиленной попыткой рассказать о своем понимании объекта. Вообще ему не свойственна лесть, а, тем более, низкоклонство. Он часто ошибался в оценках, но всегда был правдив в отношении к человеку.

При полной неразработанности материалов, относящихся к первым трем десятилетиям XVIII в., трудно оценить роль Матвеева в дальнейших судьбах русского искусства, но роль эту надо полагать немалой и достаточно эффективной. Вспомним, что его деятельность была тесно связана с Канцелярией от строений, где он стоял во главе «живописной команды» подмастерий. У него получил первые живописные навыки Антропов. К сожалению, сохранившиеся имена некоторых из его учеников — Моченый, Кобыльский, Морозов, Андрей Васильевич Ярошевский, Ив. Ив. Скородумов (отец гравера), Федор Аргунов и Михаил Беляков — для нас только «имена», без конкретных представлений об их искусстве.

Жизнь братьев Ивана и Романа Никитиных, в особенности — первого из них, более блестяща по началу, чем незаметная и многотрудная жизнь Матвеева, зато конец ее беспримерно трагичен.

Никитины получили свою фамилию по имени отца, московского священника Никиты Дементьева. Иван был старше Романа. И тот и другой были певчими в патриаршем хоре. Иван уже в конце первого десятилетия XVIII в. обучал пению младших товарищей. Сам он отличался любознательностью, «разумел латынь и счетную мудрость» и, сверх того, занимался рисованием, копируя с гравюр. По кончине патриарха Андриана часть певчих, в том числе Иван Никитин, попала в походный царский хор. Будучи близок к жизни двора, он познакомился с Тиннауэром, ставшим первым его учителем в живописи. Позднее и Иван и Роман обучались в Италии и Париже, посланные туда Петром, причем одним из парижских руководителей Ивана называют Ларжильера. Достоверно известно, что 3 года, до августа 1719 г., братья обучались у Реди, после чего Роман уехал в Париж, Иван же на время остался в Италии. В Петербург Роман вернулся или в конце 1720 г. или в начале 1721 г. Когда вернулся Иван — неясно, но во всяком случае раньше брата.

Из одного письма, писанного Петром I Екатерине в Данциг 19 апреля 1716 г., видно, что царь высоко ценил искусство Ивана Никитина. «Попались мне навстречу, — писал он, — Беклемишев и живописец Иван. И как они приедут к вам, тогда попроси короля (Августа II Польского, курфюрста Саксонского), чтобы велел свою персону ему описать; также и прочих каво захочешь, а особливо свата, дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастера.¹

¹ Письма русских государей. Переписка Петра с Екатериной, стр. 44.

Вернувшись в Петербург, И. Никитин остался при дворе «персональных дел мастером», не занимаясь ни религиозной, ни исторической живописью, как то было с Матвеевым. Успех его при дворе был необычен для русского мастера. Нартов рассказывает, что придворным даже было рекомендовано заказывать ему царские портреты и платить за каждый по 100 рублей. Эти портреты делались, конечно, как повторения натуральных, а с «живства» И. Никитин писал Петра 2 раза — до поездки за границу в 1715 г. и после возвращения в Петербург в 1721 г.¹

В августе 1725 г. указом Екатерины I И. Никитин вместе с Таннауэром был назначен в «диспозицию в Канцелярии от строений». Но через несколько дней (12 августа) приказ этот был отменен, и Таннауэру и Никитину определено было «быть в диспозиции надворного интенданта Петра Мошкова и жалование им давать по их окладам от него же Мошкова».²

С 1727 г. старший Никитин безвыездно жил в Москве. Там он стал вхож в кружок Абрамова, выражавшего идеи реакционно настроенного старого родовитого боярства. Последнее возглавлялось некоторыми членами семьи Нарышкиных и представителями московского духовенства. Поддержку реакции оказывала бабка Петра II, бывшая царица Евдокия Федоровна, жившая полумонахиней в Новодевичьем монастыре, а также такие влиятельные лица, как настоятель Троицко-Сергиевской лавры архимандрит Варлаам Высоцкий, духовник царицы Прасковьи Федоровны и ее дочерей. Это была среда, пострадавшая во время стрелецких восстаний; к ней был близок в свое время казненный Алексей Петрович. Кружку Абрамова противостояло «новое» шляхетство и духовенство, нашедшее своего идеолога в лице Феофана Прокоповича. Одним из пунктов спора был, между прочим, вопрос о темпах европеизации. Кружок Абрамова был против «иноземщины», апеллируя к реакционной концепции византизма. Кроме того, он был за восстановление патриархата и возвращение секуляризованных при Петре монастырских и церковных имуществ. Никитин, бывший до того наиболее из всех «европеец» по приемам и методам своей живописи, стал ярким и последовательным сторонником византизма. Отблеском этих настроений явились «Распятая», фиксированные описью после его ареста, и, наконец, коронационная картина «Древо дома Романовых», опи-

¹ Походн. журнал 1715 г. СПб. 1855, стр. 53. «Его величества половинную персону писал Иван Никитин». Там же, от 3 сент. 1721 г.: «На Котлине острову перед литургией писал его величества персону живописец Иван Никитин».

² К. Д. Реестр 3, авг. 13, 1725, № 522.

сание которой приведено ниже.¹ Двоюродный брат Никитина Осип Решилов написал резкий и умный памфлет («Житие новгородского архиепископа еретика Феофана Прокоповича»), направленный против этого соратника Петра и его группы.² С водарением Анны Иоанновны пасквиль был принят как выпад группы, причастной к знаменитой ограничительной грамоте. В результате члены кружка были арестованы, в том числе и братья Никитины. Они были осуждены и, после долгого заключения и жестоких пыток, сосланы в Сибирь. Самый процесс и действующие лица драмы довольно подробно описаны П. Н. Петровым. Из Сибири Никитины вернулись только после смерти Анны Иоанновны. Иван Никитин так и не доехал до дома: он умер по дороге из ссылки в 1741 г. Роман же, по возвращении, продолжал деятельность живописца и умер в конце 1753 г. или в начале 1754 г.

Искусство Романа Никитина в Гос. Русском музее представлено только одной вещью — известным портретом Марии Яковлевны Строгановой, так называемой «Вассы» Строгановой. К сожалению, портрет почти сплошь покрыт позднейшими записями, и о подлинном его виде можно только догадываться. Левое плечо Вассы у шеи истыкано мелкими реставрационными вставками; фон записан; лицо и руки, а также почти весь кокошник (за исключением левого нижнего участка) — покрыты толстым слоем живописи начала XIX в. Вот почему Васса производит такое неприятное впечатление своим слишком свежим фарфороподобным и тупо-невывразительным лицом и застывшими, будто стеклянными глазами.

От Ивана же Никитина осталось более богатое наследство. Не считая «Усопшего Петра», в Гос. Русском музее насчитывается 9 картин, с большей или меньшей достоверностью могущих быть приписанными его кисти. Некоторые из них не подлежат никакому сомнению.

Живопись Ивана Никитина изящна и владеет всеми тайнами западноевропейской техники. И в самом деле, картины

¹ По описи имущества И. Никитина значились «персоны» Петра Первого, Екатерины Алексеевны, Анны Петровны и «двух протчих персон»; кроме того, 14 картин «свернутых, без рам и пальцев». Подавляющее количество падает на религиозную живопись. И «во крестовой» и «во наугольной» палатах находилось много распятий, богоматерей — Владимирской, Смоленской, Умиления, Дмитрия Солунского, Соловешких чудотворцев, Николы угодника и т. п. Эти иконы старого письма характеризуют настроение Никитина в период перед арестом.

(Бумаги Собко в рукописн. отд. Публичн. библиотеки, буква «Н», конверт «Никитин»).

² И. Чистяков, Феофан Прокопович и его время, СПб. 1868, стр. 298 и сл.

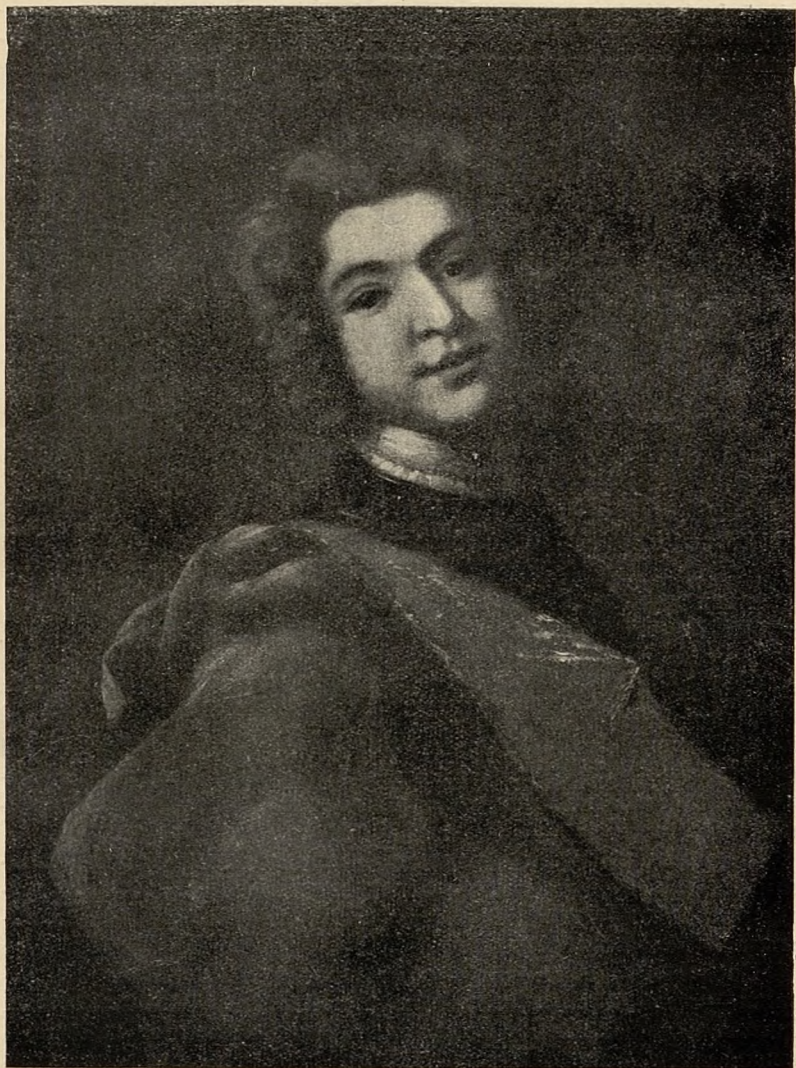
Никитина очень живописны: форма подается мягко; фон, как правило, темный, теплый, дающий ощущение реальной глубины; цвет звучный, полнокровный, с преобладанием теплых тонов; характерно сопоставление желтых и кирпично-красных с синим,



И. Никитин
Портрет Петра I

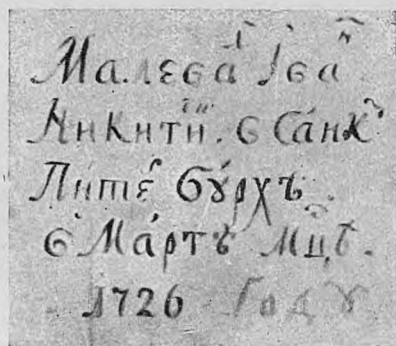
причем последний звучит в качестве дополнительной цветовой темы; манера письма по характеру наложения мазка несколько декоративна. Во всем этом нельзя не видеть итальянских влияний.

С другой стороны, нельзя отрицать и влияний Франции эпохи регентства. Рассматривая такие вещи, как портрет Стро-



И. Никитин
Портрет барона С. Строганова

ганова, Неизвестной или Натальи Алексеевны, можно найти в них ряд черт, присущих стилю рококо. Характерна, например, посадка фигур в пространстве картины и слегка наклоненные головы персонажей; характерен причудливый извив одежды, идущих складками вглубь по неправильному овалу,



Малеева
Аникити. С. Санк.
Липтѣ Бѣхъ.
С. Мартъ Мит.
1726 Годъ

Подпись И. Никитина
на порт. С. Строганова

напоминающему завиток рокайля; показательно, наконец, общее настроение картин, столь специфичное именно для рококо.

В портрете, например, барона Строганова мы не найдем ни мужественности, ни доблести, ни тяжкого величия, свойственного ранним полупарсунным *opus'am* петровских живописцев. Это элегантный, изнеженный, подчеркнуто женственный кавалер, который, вероятно, ловко скользил по паркету, говорил изысканные комплименты и играл на фаготе чувствительные пасторали.

Не менее изящны десаревна Елизавета Петровна и Неизвестная. Платье последней — виртуозная по мастерству и драгоценная по красоте живопись. Более величава и представительна Наталья Алексеевна.

Но две картины — портрет гетмана и древо Анны Иоанновны — выпадают из вышеописанной галлерей никитинских образов. Они знаменуют дальнейшую его эволюцию. В портрете гетмана прежде всего обращает внимание иная целеустремленность художника. Правда, и здесь много признаков, типичных для никитинской живописи в целом: композиция включена в характерный овал, попрежнему понято пространство и прежние полотна напоминают колорит, тот же сочный мазок и та же энергичная кисть, но нет прежнего показного технического

Трудно предположить, чтобы здесь имел место официальный заказ: полотно сравнительно не велико по размерам и не обладает той официальной холодной помпезностью, которая необходимо требовалась для дворцов и государственных учреждений.

Центральное изображение Анны Иоанновны исполнено в уже знакомых нам принципах никитинской живописи. Что касается многочисленных великих князей и царей, то здесь — любопытное сочетание принципов позднего барокко с парсунностью, глубины и живописности — с композиционной связанностью и плоскостностью. От XVII в. идут свитки, помещенные в верхних углах, равно как и текст, разбросанный по всей картине. Общая концепция портрета, его построение и характер, его явный архаизм в ликах царей, в архитектурном ансамбле Киева и Москвы — свидетельствуют о явном повороте в мировоззрении художника. И эта архаизирующая тенденция отвечала тому византинизму, сторонником которого стал Никитин, вступив в кружок Абрамова.

Творчество Матвеева и Никитина как бы завершает путь, пройденный русской живописью в первые три десятилетия XVIII в. Эти художники воспитывались вне традиций старорусской художественной культуры и, таким образом, их творческий путь не ознаменован той борьбой с парсунными формами XVII в., следы которой несет творчество большинства русских художников того времени. Тем не менее их искусство отнюдь не «подражательно» и несет все черты специфически русского своеобразия, что с особой очевидностью выступает в портрете гетмана раб. И. Никитина — одном из совершеннейших образов реалистического портрета в русском искусстве XVIII в.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Тридцатые годы в истории русской живописи являются как бы провалом — периодом, о котором известно очень немногое. Памятников живописи от него почти не сохранилось. Общеизвестен профильный портрет Анны Иоанновны кисти Каравакка, находящийся в Екатерининском дворце-музее (г. Пушкин) и многие его повторения, разбросанные в различных музеях (Петергоф, Гос. Русский музей). По гравюрам известны и другие ее портреты, работы того же Каравакка. Вот, пожалуй, и весь материал, относящийся к этому времени.

Единственное по богатству памятников XVIII в. собрание Гос. Русского музея хранит несколько далеко не первоклассных полотен, и то относящихся уже ко времени Анны Леопольдовны.

Объяснение этому явлению дает бытовая обстановка 30-х гг. XVIII в. Вот что рассказывает кн. Щербатов, автор известного сочинения «О повреждении нравов в России».

«Умножены стали придворные чины, и серебро и золото на всех придворных заблестало, и даже ливрея царская серебром была покровенна; установлена была придворная конюшенная канцелярия, и экипажи придворные все могущее блистание того времени возымели. Итальянская опера была выписана и спектакли начались, так как оркестр и камерная при дворе учинились порядочные, и многолюдные собрания, балы, торжества и маскарады.»¹

Придворный «брильянтик» Позье рассказывает, что в обыкновенные дни при дворе давали четыре разных представления: французскую комедию, итальянскую оперу, немецкую комедию и русскую комедию. Придворный театр был великолепно раззолочен. Каждое воскресенье бывали прием и бал;

¹ Щербатов, Соч., стр. 54.

в большие праздники на бал собиралось не менее трех тысяч гостей. Наряды дам поражали своим богатством; бриллиантов надевали «изумительное множество»; на дамах «сравнительно низшего звания» бывало бриллиантов на 10—12 тысяч рублей.¹ Даже в частной жизни дамы никогда не выезжали не увешанные драгоценностями, и, конечно, ни одна из европейских государынь не имела столько драгоценных уборов, сколько их имела русская императрица.

Радикально изменилась и бытовая обстановка дворянского общества. Вместо сравнительно простой петровской мебели, стали употреблять английскую мебель из красного дерева «мегагения». Размеры домов увеличились. Вместо маленьких теплых клетушек, появились огромные интерьеры. Стены стали обивать штофными обоями. Зеркала, которых вначале было мало, стали вешать на всех стенах и притом — зеркала больших размеров. В массовом количестве появилась позолота. Золотились даже «скареты с точеными стеклами и серебряными бахромами», не говоря уже о рамах картин, мебели и внутренней архитектурной отделке комнат.

Всего этого — и бриллиантов, и позолоты, и зеркал, и «мегагения» — было великое множество.

Но отсутствие чувства меры, но яркость и пестрота характеризуют анненское время, как время элементарных чувственных восприятий. Царицыны мартышки и дураки, сказочники и толкователи снов — совершенно выражают стиль эпохи.

Изобразительные искусства, наравне с науками, ценились этим обществом, главным образом, со стороны их полезности при устройстве праздников и маскарадов.

27 декабря 1739 г., как раз во время святок, обер-секретарь Абрам Сверчков писал в Академию Наук:

«Понеже по именному ее имп. в. указу готовится некоторый маскарат, к чему потребно из платья, имеющегося в де сiane академии в натуре разных народов, а именно: мордовского, черемисского, вотяцкого, тунгусского, лопанского, самоедского и прочих сибирских народов, и одну остробацкую лодку; того ради, чтоб повелено было означенных народов платье також и остробацкую лодку к тому приуготовлению маскарата прислать с кем надлежит» (Материалы, IV, 276).

В 1733 г. Миних поручил Академии наук большую художественную работу, а именно гравирование и печатание «быв-

¹ Записки придворн. брильянтщика Позье о пребывании его в России (1729—1764). «Русск. старина», 1870, I, стр. 204.

шему и будущему в 1733 г. фейверкам и иллюминациям, с показанием эмблемов, для подаяния ее имп. величеству и знатным особам».¹

От искусства, обслуживавшего эти «иллюминации» и празднества, требовалось прославление существующего феодально-крепостнического строя; ему декретировались обязательная импозантность образа императрицы и самая беззастенчивая лесть. Так, на одной из «иллюминационных» пирамид в день рождения Анны Иоанновны, среди «эмблемов» и «гисторических» картин, было начертано:

MATRI PATRIAE.
PRUDENTI MAGNANIME FELICI
ANNE JOANNIDI
AUGUSTAE».

QUA IMPERANTE
IN OTIO
QUOD IPSA SPERNIT NOLIS FRUENDUM DEDIT
NEMINEM FIMEMUS
HANCEE MOLEM
IN DIE EIUS NATALI
MDCCXXXIII
VOTIS SUSCEPTIS
LACTA, P. C.
FIDES POPULI²

О характере «гисторических» картин, являвшихся элементами общего иллюминационного антуража, дает представление такое, например, описание одной из них:

«Первая историческая картина у храма с правой стороны представляет жертву, от ученых людей и от гражданства за благополучие ее имп. вел. приносимую. Чего ради общество изображено во образе жены, в одной руке жезл меркуриев держащей, а другою финиам на огонь круглого алтаря из чаши сыплющей, при котором есть змия, яко знак здравия. Подле сего алтаря стоят 2 молящиеся священника да еще один муж на аполлоновой лире играющий».³

¹ Материалы, II, стр. 262.

² Т. е. «Премудрой, великодушной и щастливой матери отечества, августейшей государыне императрице Анне Иоанновне, при которые державы мы никого не боимся, во оном покое, которой она сама презирает (sic!), нам же изобильно подает, сие в память учиненное здание в день ее высокого рождения 1733 г. с радостью соорудила ревность верного ей народа (!)» (Ор. с., стр. 273).

³ Ор. с., II, стр. 289.

Помимо иллюминаций и маскарадов, художники были заняты по украшению царского жилища; лучшие мастера-живописцы становились в положение простых маляров и обойщиков. Некоторые из них, по традиции, идущей от первой четверти века, занимались зарисовками «монстров». В материалах Академии Наук от 20 июля 1739 г. имеется, например, такая заметка: «Kunstmahler Gsell kahn in die cantzelle; ihm wurde anbefohlen das weib mit dem grossen baardt in ihrer kleidung abzumahlen». Впрочем, бородатой женщиной, отыскивавшейся в доме кабинет-министра Артемия Волынского, пришлось заниматься не одному Гзелю; ее, по предписанию свыше, тщательно обследовали и изучали, как экстравагантный «куриоз» академические анатомы, физики и, даже, ботаники (!) (например, Аман). Братья Никитины были сосланы в Сибирь. Прекратились посылки за границу пенсионеров-художников. Вообще царствование Анны не было благоприятно для искусства живописи, и поэтому многие проживавшие в России иностранцы-художники предпочли вернуться на родину.¹

* * *

Совсем иную картину представляют 40-е—50-е гг. XVIII в. Из Франции, Италии, Германии, Англии в Россию потянулись художники. Одни из них за крупные деньги выписывались ко двору в качестве декораторов и портретистов, другие ехали на свой страх и риск, в надежде на легкую поживу в Петербурге, о котором за границей ходили фантастические легенды.

В елизаветинское время их приехало, пожалуй, больше, чем за все первые четыре десятилетия XVIII в. В течение 40-х и 50-х годов приехали братья Грооты, Преннер, Пфандельт, Валериани, Перезинотти, де Велли, Ротари, Токэ, Эриксен, Ле-Лоррен, Людерс, Лепренс, братья Лагренэ, Торелли, Градицци (отец и сын), братья Бароцци и много других. Условия для их работы стали иными, чем в царствование Анны Иоанновны. Правда, и они обслуживали праздники и фейерверки, маскарады и оперные постановки, расписывали дворцы и обставляли интерьеры, но отношение к ним изменилось. Изменились взгляды и на искусство и на художников. Искусство было

¹ Kunst und Alterthum in St. Petersburg, Halle 1821, стр. 15. Бергству иностранцев из России способствовала и крайне низкая оплата их труда, вообще материальная необеспеченность. Шумахер, например, доносил, что «едва ли не все при Академии Наук обретающиеся служители для пропитания по миру ходить должны, вместо исправления своих обязанностей». — см. П. Пекарский, Материалы к истории Академии Наук, VII, стр. 750—751, под 19 декабря 1745 г.

отнесено к ряду «высоких предметов», а художники — к жрецам Аполлона. В дворянском обществе определилось стремление к занятию сим «изящным» предметом, и светские девицы и дамы, на ряду с игрой на арфе, стали увлекаться расписыванием альбомов и «презентов». 13 августа 1742 г. Академия Наук напечатала объявление о публичных лекциях по философии, логике, метафизике и математике, а также о том, что «рисовать и малевать обучать будет публично Иоганн Элиса Гриммель, перед полуднем от 10 до 12 часов; а после полудня по вторникам, средам и четверткам с 4 до 6 часов с живого человека рисовать охотники будут». ¹

В 1757 г. И. И. Шувалов подал в Сенат проект об учреждении Академии художеств, утвержденный Елизаветой в том же году. ² Академия художеств числилась при Московском университете, но помещалась в Петербурге. Первые ученики были присланы из Московского университета, из числа «имевших расположение к искусствам». Их обучали, сверх закона божьего, иностранным языкам, географии, арифметике и геометрии, истории и мифологии, а также рисованию, скульптуре и архитектуре. Вскоре был приглашен хирург для преподавания анатомии, признанной необходимой для живописи. В 1758 г. учеников числилось 59, а в 1761—68. Тогда же были приглашены парижские академики: Жилле, Лоррен, де Ламотт, де Лагрена и, кроме того, граверы Шмидт (из Берлина) и Тейхлер. В Академии стала постепенно вырабатываться та рационалистическая концепция прекрасного, которая, выразившись в канонах, идущих по преданию от «славного мастера Пуссеня», определила внешность классического стиля второй половины XVIII в. В 1760 г. были отправлены за границу для усовершенствования два лучших ученика — Лосенко и Баженов.

Перечисленные выше имена недвусмысленно говорят о преобладающей учебной роли французского искусства в стенах петербургской Академии. Традиции «славного мастера Пуссеня» есть, конечно, результат обращенного в ту же сторону культурного развития страны. Уже в петровское время, как было выше отмечено, французские влияния стали вытеснять влияния северо-западные, в середине же XVIII в. ориентация была на искусство французское по преимуществу. Последнее отвечало более изысканным вкусам дворянского общества.

¹ Материалы, V, стр. 340.

² П. С. З., XII, № 10776.

Но художественные кадры росли и вне стен Академии; при Канцелярии от строений продолжала существовать многолюдная «живописная команда»; кроме того, большинство из приезжих мастеров имело русских учеников, и почти каждый более или менее выдающийся русский живописец прошел искус обучения у иностранцев. И вот эта вторая академия культивировала приемы итальянского барокко XVII—XVIII вв. Таким образом, в орбиту итальянских влияний включилась не академическая в прямом смысле слова изобразительность: все виды декоративного искусства и театральная живопись. Надо, впрочем, оговориться, что даже в стенах официальной Академии один жанр, а именно «перспективный» также находился в руках итальянца — Валериани.

Хотя «елизаветинское» барокко было связано с различными проявлениями западного барокко общностью мировоззрительных и социальных основ и рядом общих черт творческого метода, мы не вправе говорить о его «подражательности». Стиль «елизаветинского» барокко стал официальным государственным стилем именно потому, что наиболее органически и наиболее цельно выражал идеологию господствующего класса. В нем выразилась грандиозность феодально-крепостнической системы в момент ее наивысшего расцвета. И это объясняет идеализирующие тенденции этого стиля. Данное положение с очевидностью вытекает как из задач, стоявших перед архитектурой и декоративным искусством, так и из той роли, которую имел официальный портрет императрицы, министра или полководца. Функции, например, царского портрета остались неизменными. В дополнение к вышеприведенным фактам цензуры портретов приведем следующий.

6 апреля 1744 г. был издан указ, объявленный из Сената генерал-прокурором, о запрещении живописцам писать «неискусным мастерством портреты царской фамилии».¹ Указ был вызван двумя листами, случайно попавшими на глаза Елизаветы и изображавшими ее самое и великого князя в виде, вероятно не отвечавшем традиционным представлениям о репрезентативности царской персоны. По розыску оказалось, что подобные листы бойко продавались в разных местах Москвы. Все находившиеся в продаже листы были отобраны. И так как Заруднев к этому времени умер, то временно цензором не только над гравюрами, но и над живописными портретами был назначен Вишняков, занимавший в то время официальное положение при Канцелярии от строений. Однако, «непотребные» листы

¹ П. С. З., XII, № 8912

и живопись продолжали распространяться, потому что через три года, в 1747 г., был издан еще один сенатский указ о царских портретах. В нем подчеркивалось, что к обращению допускаются только апробированные самой императрицей изображения; всем прочим листам и портретам объявлялась суровая полицейская война.

В следующем, 1748 г., цензором над царскими портретами в Москве был назначен Иван Адольский, состоявший мастером при Оружейной палате.

Как и при Петре I, царский портрет или портрет лица царской фамилии имел сакраментальный смысл, являясь знаком особого отличия. Однажды великий князь, будущий император Петр III, случайно узнал, что некий ассессор Щепоткин, воевода в Ливнах, от излишнего верноподданнического усердия «носит публично портрет его высочества, которого ему никогда от него пожалован не был». Великий князь немедленно обратился к канцлеру гр. Воронцову с требованием «о сем обстоятельстве надежно осведомиться и, буде он в самом деле портрет носит, за сию продерзость наказание учинить».¹

* * *

Эволюция искусства и быта продолжалась в направлении, определившемся в 30-е годы. Приводим записки М. М. Щербатова: «Двор, подражая или угождая царице, — говорит он, — в златотканые одежды облакался. Вельможи изыскивали в одеянии все, что есть богаче, в столе все, что есть драгоценнее, в питье все, что реже... Экипажи возблистали златом. Дома стали украшать позолотою, шелковыми обоями, дорогими меблями, зеркалами и другими» (стр. 103).

Стиль жизни и быта стал выдерживаться в мажорных тонах. «Елизавета была от природы одарена довольным разумом, но никакого просвещения не имела, так что меня уверял Дмитрий Васильевич Волков, бывший конференц-секретарь, что она не знала, что Великобритания есть остров; с природы веселого нрава и жадно ищущая веселья; чувствовала свою красоту и страстна умножать ее разными украшениями; ленива и недокучлива ко всякому требующему некоего прилежания делу, так что за леностью ее не токмо внутренние дела государственные многие иногда лета без подписания ее лежали, но даже и внешние государственные дела, яко трактаты, по несколько месяцев, за леностью ее подписать ее имя, у нее лежали» (стр. 99).

¹ Архив Воронцова, М. 1873, VI, стр. 186.

дробнее, можно указать на его сравнительно большую, чем у барокко живописность. Особенно показательны задние планы картины, где драпировки, кроны деревьев, далекие горизонты, как бы растворяясь в туманной атмосфере, сливаются в единую, текучую и зыбкую живописную массу (см. фон в портрете Петра Федоровича раб. Гроота). Истоки в данном случае ведут к образцам Ватто.

Композиция рококо, не отличаясь в основном от барочной, еще более акцентирует трехмерность изображаемого пространства и чаще строится не диагонально в плоскости, а диагонально вглубь. («Елизавета с арапченком» Гроота, его же двойной портрет Петра и Екатерины и др.). Излюбленным становится ракурс. Значение силуэта теряется. Исключительное внимание уделяется силовой градации тона. Отсюда вытекает следующая как будто парадоксальная особенность рококо: поверхность картины теряет декоративное «звучание», в то же время картина в целом — и обязательно с рамой, картина, так сказать, предмет, вещь — воспринимается как элемент декоративного убранства данного интерьера. Таков смысл, например, многочисленных головок Ротари в известном петергофском «Кабинете мод и градий». Декоративному эффекту самих полотен противоречит и небольшой, как правило, размер картин рококо; последние требуют интимного интерьера и близкого рассмотрения, в противоположность барочным полотнам, должным образом звучащим лишь в больших пространствах парадных зал.

Для рококо характерна также асимметрия как одно из выражений движения, доведенного в рисунке, композиции и цвете до крайних пределов. Но, вообще говоря, стиль этот нашел более четкое и конкретное выражение в архитектуре и прикладном искусстве — в мебели, фарфоре, во внутреннем декоративном убранстве жилища, — формальные проявления «рокайля» там почти канонизированы.

Впервые рококо появилось в России еще в 20-х гг. XVIII в. Элементы его можно наблюдать, как было выше отмечено, в некоторых вещах И. Никитина и Каравакка. Однако, ни тот, ни другой не приняли и не осознали рококо как законченную систему художественного мышления. Будучи пересажен на чуждую почву, этот изящный и утонченный стиль регентства не мог органически войти в культурный обиход русского дворянства первой четверти XVIII в. Только в середине столетия в России народились условия, способствующие его цветению; мы мыслим чувственно-наслажденческое мироощущение, столь ярко выразившееся в праздниках, иллюминациях и фейерверках,

в той философии «прожигания жизни», о которой речь была выше.

В 50-х гг. в принципах рококо работали Токкэ, Ротари и Г. Гроот. Именно у них русские мастера заимствовали некоторые приемы этого стиля. Антропов, например, копируя гроотовские портреты Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны, усвоил новые для него принципы построения формы и пространства; под влиянием Гроота же И. Аргунов написал образа для церкви Екатерининского дворца, в отношении которых с полным основанием можно говорить о стиле рококо. Надо, впрочем, отметить, что русские мастера приняли этот стиль с некоторым ограничением. Только один Рокотов в 60-х гг. более или менее последовательно осуществлял принципы живописного построения рококо.

Здесь было бы излишним останавливаться на различных теориях о происхождении рококо. Большинство из них сходится на том, что в нем использованы некоторые элементы китайского искусства. И хотя внешние приемы уже вполне сформировавшегося рококо были ввезены в Россию иностранцами — главным образом французами и итальянцами, — отметить местное увлечение китайским искусством необходимо. Об этом говорят сохранившиеся коллекции в Большом дворце-музее в г. Пушкине. Сама Елизавета, как известно, устраивала аукционы по распродаже китайских вещей, поставлявшихся в Петербург караваном из дальней Сибири.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Наиболее ярко елизаветинское барокко выразилось в архитектуре. Последняя в эту пору стала ведущим видом искусства. Живопись, скульптура, не говоря уже о прикладных искусствах, часто играли служебную роль. Даже портрет, имевший такое исключительное значение на протяжении всего XVIII в., мыслился в связи с архитектурой, другими словами — помимо прочего нес и декоративные функции. Свидетельством тому могут быть довольно хорошо сохранившиеся интерьеры гг. Пушкина и Петергофа. Что касается плафонов, панно, десюдепортов и пр., — то не только форма их обрамления, но и общий тон определялся обычно архитектором. В первой четверти века строились, главным образом, хозяйственно-необходимые сооружения — гавань, склады, арсеналы, середина же века известна дворцами, фонтанами и парками. Дворцы Зимний, Аничковский и Царскосельский, церкви Смольного монастыря, Николы Морского, Спаса Преображения, преп. Сергия (на углу б. Литейного и Сергиевской), Захария и Елизаветы и ряд других зданий — свидетельствуют о небывалом до того размахе строительства. Над украшением дворцов трудились лучшие мастера — русские и иностранцы, принятые на сроки в службу Канцелярии от строений. Растрелли истощал свою изобретательность в композициях роскошной орнаментации и деревянной резьбы, выполнявшейся таким искусником, как Вестерини. Живопись и скульптура были призваны украшать и декорировать жилище и парк.

Приоритет архитектуры сказался не только в усиленном строительстве отдельных зданий, но и в создании больших и дельных архитектурных ансамблей. Знаком этой склонности к искусственному городскому пейзажу является известный «План столичного города Санкт-Петербурга», изданный на 9 листах в 1753 г. Вместе с планом С.-Петербурга были изданы изобра-

жения «знатнейших проспектов», т. е. виды наиболее замечательнейших местностей Петербурга. Под этими гравюрами и сохранившимися к ним рисунками имеется надпись: «под смотрением г. Валериани снимал подмастерье М. Махаев».

Известен ряд картин, повторяющих вышеупомянутые проспекты. Большинство из них экспонировалось на выставке 1912 г. «Ломоносов и Елизаветинское время». Но, прежде чем приступить к их характеристике, позволим себе остановиться на двух художниках, с именами которых связаны знаменитые перспективы.

Джузеппе Валериани, перспективист и декоратор, учился в Риме у Риччи и вместе со своим братом Доменико занимался там же писанием театральных декораций. Кроме того, братья Валериани расписывали дворцы в Турине и в Ступиниджи и украсили фресками венецианский кармелитский монастырь, а также писали картины на мифологические или исторические сюжеты со сложной архитектурной обработкой.¹

В 1742 г. Джузеппе Валериани был приглашен в Петербург в качестве театрального декоратора и причислен к Академии Наук в 1745 г. Кроме декораций он расписывал плафоны и десюдепорты и заведывал классом перспективного искусства в Академии.

Это был художник с большими знаниями, пользовавшийся среди современников исключительным авторитетом. Показателен такой случай. В начале 60-х гг. живописцем Лепренсом были исполнены разные живописные работы для строящегося Зимнего дворца. Для оценки этих работ была создана комиссия в составе Перезинотти, Вишнякова и Пфандельта. Лепренс, обиженный как низкой оценкой работ, так и сбивчивостью мотивировки подобной оценки, обратился в Канцелярию от строений с просьбой в будущем поручать освидетельствование его работ мастерам Валериани и Градицци «для того, что оные картины исторические и мастера Валериани и Градицци в том искусстве сведущи, прочие же мастера Канцелярии от строений свидетельствовать их не могут»². Умер Валериани в 1761 г. в Петербурге. Впоследствии, именно в 1776 г., Екатерина II купила за 1000 рублей все оставшиеся после Валериани рисунки; часть из них находится в настоящее время в Гос. Эрмитаже.

Валериани воспитал целое поколение русских художников, среди которых особенно популярен Михаил Махаев. О послед-

¹ В. Курбатов, Перспективисты и декораторы. «Старые годы» 1911 июль-сентябрь, стр. 117.

² Успенский, История Зимн. дворца, стр. 137.

нем биографических сведений сохранилось немного.¹ Известно, что родился Махаев около 1718 г., так как в одной академической ведомости за 1754 г. ему значится 36 лет от роду. Происходил Махаев из духовной семьи. С 1729 по 1731 г. был в Адмиралтейской академической школе, а с 1731 по 1742 г. состоял «ландкартного и словорезного в меди дела» учеником Академии Наук. В 1742 г. произведен в подмастерья. С 1748 г. начал обучаться у Валериани перспективе. Позднее под руководством Валериани он стал снимать проспекты Петербурга и его окрестностей. В 1757 г. получил звание мастера.

Имеющиеся в собрании Гос. Русского музея перспективы писаны с гравюр, сделанных в свою очередь по рисункам Махаева. Всего их тринадцать:

1. «Проспект вверх по Неве реке от Адмиралтейства и Академий Наук к востоку» — 2 экземпляра.

2. «Проспект старого Зимнего дворца с каналом, соединяющим Мойку с Невою».

3. «Проспект Адмиралтейства и около лежащих строений с частью Невской перспективной дороги в западную сторону» — 3 экземпляра.

4. «Проспект Невской перспективной дороги от адмиралтейских триумфальных ворот к востоку».

5. «Проспект Летнего ее величества дому в северную сторону» — 2 экземпляра.

6. «Проспект вниз по Неве реке от Невского моста между Исаакиевской церковью и корпусом кадетским».

7. «Проспект биржи и гостиного двора вверх по малой Неве реке».

8. «Проспект государственных коллегий с частию гостиного двора в восточную сторону».

9. «Проспект новостроенных палат прогив Аничковских ворот от восточной стороны с частию Санкт-Петербурга и Невской перспективной дороги от реки Фонтанки».

Рассматривая внимательно перечисленные полотна, нельзя не заметить, что не все картины одинаковы по достоинству; одни из них совершеннее — в них чувствуется кисть культурного мастера, другие кажутся грубоватыми копиями, третьи, наконец, производят впечатление лубков. Но все они, как правило, не точно воспроизводят махаевские зарисовки; у большинства из них изменена линейная перспектива и преувеличено количество человеческих фигурок, разбросанных там и сям по набережным и на лодках; в «Перспективе вверх по

¹ См. Ф. Г. Беренштам, «Старые годы», июль-сентябрь 1907.



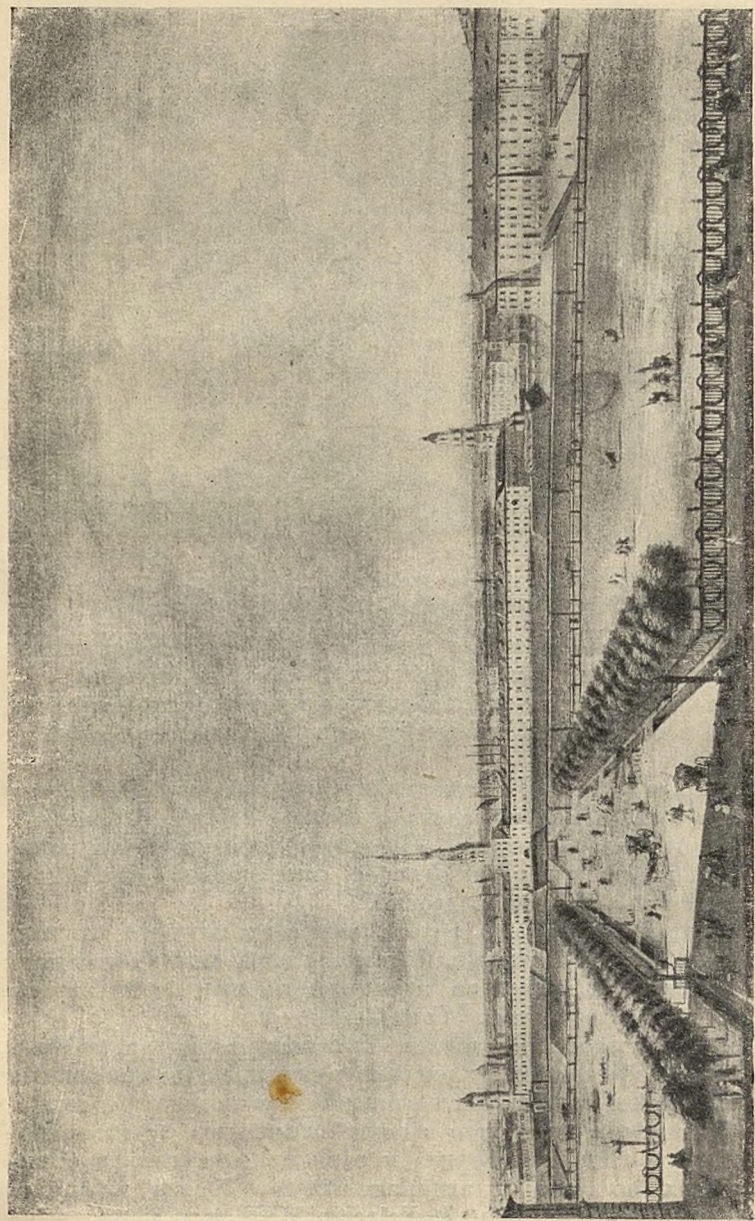
Неизв. художник

Проспект Летнего дворца. Деталь (группа А)

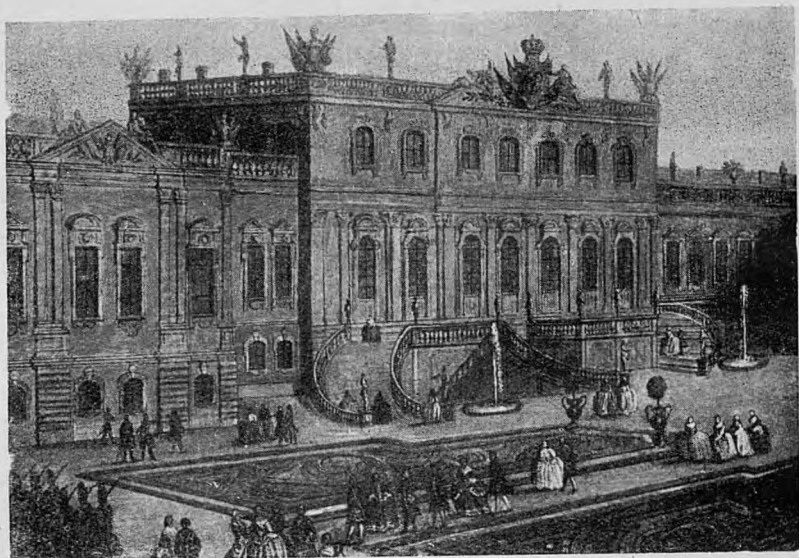
Неве от адмиралтейства и Академии Наук» у Махаева на барже в нижнем левом углу изображена одна фигура отталкивающегося шестом от плотов человека, в живописной же копии таких фигур — две; в «Проспекте государственных коллегий» у Махаева в центре у столба изображена группа: арестант, рядом с ним барабанщик и вокруг них, кольцом, солдаты и мещане, — в копии эта группа выброшена.

Сравнивая отдельные полотна, можно насчитать не менее четырех авторов, принимавших участие в копировании.

А. «Проспект вверх по Неве от адмиралтейства и Академии», один из «Проспектов Летнего дворца», «Проспект вниз по Неве от Невского моста» и один из «Проспектов Адмиралтейства» — сделаны в одной манере и воспринимаются как вещи, пройденные артистической рукой. Махаевские искажения воздушной и линейной перспективы исправлены до значения математически-точных построений. Фигурки написаны так: плоский цветовой мазок и поверх него ряд черных линий, намечающих складки одежд и контура. В «проспекте Летнего дворца» одна из фигурок решена двумя взмахами безошибочной кисти. Кафтаны мужских фигур несколько оттопырены в сторону, точно так же, как и косички их париков. И если



Неизв. художник
Проспект Адмиралтейства



Неизв. художник
 Проспект Летнего дворца. Деталь (группа Б)

у Махаева кургузые фигурки одеты в русское платье и, таким образом, имеют хотя бы относительный «местный колорит», то петербургские жители у данного автора производят впечатление нарядной венецианской уличной толпы, а лодочники напоминают гондольеров.

Б. Второму автору принадлежит группа из «Проспекта Невской перспективы от адмиралтейских ворот», «Проспект биржи и гостиного двора», «Проспект новостроенных палат против Аничковских ворот», один из экземпляров «Проспекта Адмиралтейства» и Летнего дворца.

Живопись несравнимо грубее, чем в предыдущей группе, но характер в общем тот же. Похоже, что работал ученик первого, тщательно и несколько неуклюже воспроизводя манеру учителя, вплоть до черных обрисовок.

В. Третий автор представлен «Проспектом государственных коллегий». Графической прорисовки в картине нет; она решена живописнее, чем первые две группы; форма подана цветом.

Г. Наконец, в четвертую группу входят два лубка: «Проспект старого Зимнего дворца» и один из экземпляров «Проспекта вверх по Неве от адмиралтейства». И тот и другой экземпляры имеют подпись: J. Valeriani 1752 и 1753 гг. А на обороте совершенно одинаковые надписи: «Сей вид писан

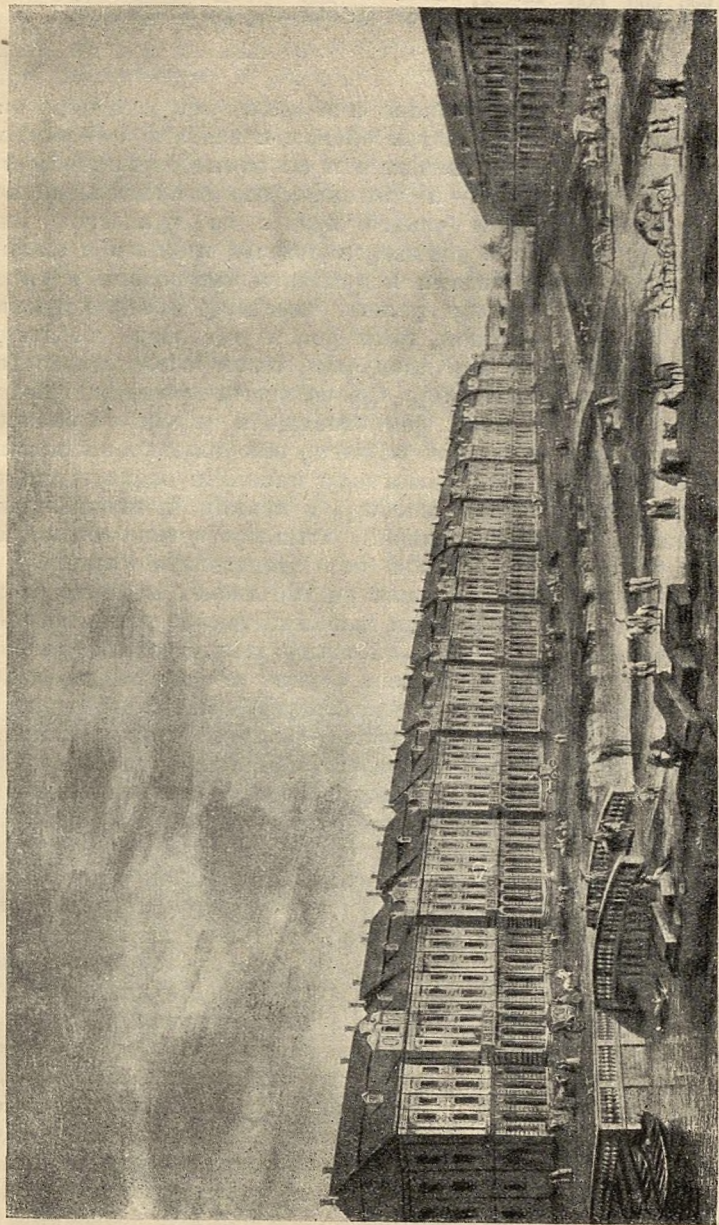
в императорской шпалерной мануфактуре профессором перспективного искусства Иосифом Валериани». Обе картины поступили от А. П. Бакшиной. Валерианиевская подпись не подлинна, что обнаруживается из сопоставления ее с листами махаевских рисунков, на которых подлинной рукой Валериани дана апробация. Подпись эта, вероятно, ввела в заблуждение канцеляриста Шпалерной мануфактуры, который дал свое свидетельство значительно позже, в конце XVIII в. Об этом говорит характер начертания букв, менее архаичный, чем обычные шрифты середины века.

Принимал ли участие Валериани в нашей сюите? И писал ли маслом Махаев? Сравнивая картины сюиты с подлинными рисунками Валериани и Махаева, приходишь к убеждению, что между ними ничего общего нет. Известные нам документы говорят исключительно о «рисовании» и «грыдоровании». Махаев, например, после отсидки за буйство в пьяном виде «грыдорует ландкарты и литеры; также пишет чисто российским письмом да сверх того упражняется в с н и м а н и и и р и с о в а н и и проспектов (разрядка моя. — Г. А.), также грыдорует архитектуру, что до линий касается».¹ В одном из своих отношений, адресованных Академии Наук, Валериани просит только рисовальные принадлежности, ни словом не упоминая о красках, холсте и других орудиях живописного производства.²

Наши перспективы, при всех индивидуальных различиях, все исполнены в обычных приемах венецианской перспективной живописи, причем в «Перспективе коллегий» явны следы внимательного изучения Каналетто. Для точной атрибуции их нужно произвести еще большую работу. Некоторые признаки письма группы В, представленной, впрочем, только одной картиной, наводят мысль на 80—90-е годы XVIII в., когда она, вероятнее всего, могла быть написана по рисунку или гравюре Махаева. Вероятно, к ней имел непосредственное отношение молодой Федор Алексеев, давший позднее образцы петербургских и московских пейзажей и имевший исключительное значение в истории русской пейзажной живописи. В «Перспективах коллегий» во всяком случае много общего с ранним «каналеттовским» его периодом, и — не только в принципах построения картины, но и в характере живописной обработки холста — в фактуре и манере, являющихся, как известно, одним из основных критериев при определении «подлинности» вещи.

¹ Р о в н и с к и й, Русские граверы, М. 1870, стр. 88.

² Материалы, X, стр. 387; см. также IX, стр. 202—203, 300 и 685.



Неизв. художник (Ф. Алексеев?)
Проспект Двенадцати коллегий

Документальность изображенных видов Петербурга весьма относительна. «Северная Пальмира» приукрашена и идеализована. На «перспективах» изображено не то, что было, а то, что хотели видеть. Ведь махаевская сюита в гравюрах посылалась за границу, точно так же, как посылались туда и живописные копии. Валериани как-то высказал претензию, что под снимаемыми под его наблюдением видами Петербурга

П.И.ВА⁴ Ф.ИРСОВЪ

Подпись Фирсова
на панно «Цветы и фрукты»

делаются надписи «только по-русски, а не на другом каком европейском языке»... «Понеже небезызвестно, что я не российской нации и чрез то в других государствах и многим о моих трудах людям известно быть может... того ради Академию Наук снисходительно прошу, дабы повелено было для знания других в Европе ученых мест выгродовать на латинском или на другом каком языке, какой Академия Наук со-благоволит, мое имя в силу заключенного со мной в 1751 г. контракта»¹. Перед Зап. Европой хотели демонстрировать достижения Российской империи под эгидой «дщери Петра». Те же функции, впрочем, выполняли «перспективы» и в пределах России. Наличие прикрас подтверждается документально. На одном из махаевских рисунков, например, на Адмиралтейском лугу, изображен красивый фонтан, которого в плане 1753 г. не было. Объяснение ему дает следующий промеморий.

«Сего числа (2 ноября 1750 г.) грымдоровального дела под-мастерье Михайла Махаев репортом представляет, дабы для делающегося ныне проспекта Зимнего ее имп. величества дому внести бывший на лугу в 1745 и 1746 годах фонтаны, а рисунки де, уповательно, имеет состоящий под ведением кан-целярии от строений господин обер-архитектор граф Растрел-лий»².

Говоря о «перспективах», нельзя не отметить, что они были если не единственным, то во всяком случае преобладающим видом пейзажной живописи середины века. На них лежит

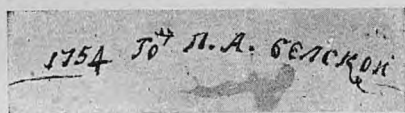
¹ Столянский. Планы и виды городов. Каталог Елизав. выставки 1912 г., №№ 13—14.

² Материалы, X, стр. 618.



А. Бельский
Цветы, фрукты и попугай

печать идеализации и искусственности, столь характерная для всей дворянской культуры того времени. Даже натуральная, так сказать, а не изображенная природа в садах и парках подчинялась художественному замыслу и перерабатывалась в систему искусственных и геометрически правильных террас и парте-



1754 год П. А. Бельской

Подпись Бельского
на панно «Цветы, фрукты и попугай»

ров; стиль садово-парковой архитектуры, ее композиция и ритмика звучали в унисон со стилем и ритмикой отдельных архитектурных единиц типа Эрмитажа в г. Пушкине.

Рядом с перспективами нужно поставить другой род живописи, уже не изображавший архитектурные ансамбли, а непосредственно эту архитектуру обслуживавший. Это декоративная живопись в прямом значении слова. В собрании Музея она, к сожалению, представлена только 4 декоративными панно. Последние особенно ценны в том отношении, что, во-первых, дают типические образцы этого жанра, а во-вторых, исполнены русскими мастерами, членами «живописной команды» при Канцелярии от строений. Все они одинаковы по величине и по форме рам, написаны, надо полагать, по одному заданию в одно и то же время.

Кисти Фирсова принадлежат «Цветы и фрукты» — pendant «Цветам, фруктам и попугаю» А. Бельского.

В правом нижнем углу его панно значится: «П: Иван Фирсов». На панно Бельского — «1754 год П: А. Бельской».

И. Фирсов работал в живописной команде Вишнякова по росписям петербургских и пригородных дворцов (Успенский, Словарь художников, XVIII в.) В различных документах упоминаются и другие Фирсовы: Василий Иванович Фирсов (1739—1780), живописец Шпалерной мануфактуры и придв. театра, служивший сначала унтер-мастером; затем Петр Фирсов, ученик Валериани, писавший театральные декорации, руины и перспективы (Meusel, Michel XI, s. 269; Nageln-Künstler-Lexicon, IV, 300); наконец, Михайло Фирсов — крепостной кн. Куракина, о котором имеется упоминание в Материалах Академии (т. II, стр. 521).

Бельских также было несколько. Когда Растрелли составил чертеж иконостаса для Зимнего дворца, то писать иконы по этому чертежу было поручено «живописному мастеру Бельскому и его братьям» (Успенский, История Зимн. дворца, стр. 136). В декабре 1749 г. Перезинотти расписывал в том же дворце в антикамерах «по холсту, наподобие квадраторной работы в прибавок к обоям». Помощниками Перезинотти были: подмастерья Иван и Алексей Бельские, Антропов и живописцы Иван Скородумов, Петр Семенов, Петр Сергеев, Андрей Поздняков, Алексей Бельский, Степан Иванов и Иван Фирсов (там же, стр. 126). Таким образом, упоминается трое Бельских: подмастерья — Иван и Алексей и живописец — Алексей. Наше панно писано живописцем Алексеем.

Два других панно писаны Суходольским. На одном из них изображена группа дам и кавалеров на фоне пейзажа; одна из дам сидит за мольбертом и пишет портрет другой дамы. Это — «Живопись». Панно подписано: «писал Борис Суходольский 1754-го июля 10 дня». На другом панно в таком же духе изображена «Музыка».

Все перечисленные панно исполнены в духе итальянской декоративной живописи с несомненным налетом внешне понятого стиля рококо. Цветы и фрукты поданы в них не со стороны самодовлеющей предметности, а декоративно.

Нидерландский натурализм не занимал сколько-нибудь заметного места в этом виде искусства. Зверопись Иоганна Гроота является, в сущности, станковым жанром.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Переходя к портретному жанру «россики», основному на протяжении всего XVIII ст., необходимо отметить и здесь преобладание пышных, идеализирующих форм.

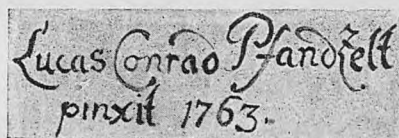
Но в то время как в декоративном жанре и пейзаже ведущее положение занимало итальянское барокко, в портрете приоритет был на стороне французской художественной культуры.

Творчество же Пфандельта, Гриммеля, Людерса и др., акцентировавшее натуралистическую сторону барокко, не повлияло более или менее значительно на дальнейшие судьбы русского искусства. Одни из них, как Пфандельт, вообще мало писали, так как работали, главным образом, в качестве администраторов и комиссионеров; от Пфандельта, например, известны только портрет Петра III и картина Гатчинского дворца «Марс, Венера и Амур». Другие, как Гриммель, занимались копированием «высочайше апробованных» портретов для государственных учреждений и присутственных мест. Наконец, третьи продолжали состоять при Академии Наук в роли документалистов.

* * *

Говоря о портретистах середины века, в первую очередь необходимо отметить Каравакка, и не потому, что это был выдающийся мастер, а по тому значению, какое имел он в истории русской изобразительности на протяжении почти четырех десятков лет. В 1744 г. он получил даже привилегию на писание царских портретов. По указу того же года академический гравер Иван Соколов «грыдоровал» портрет Елизаветы с оригинала Каравакка. Позднее было приказано, чтобы вольные мастера «делали и писали на подобие вышеописанного

и апробованного ее имп. величества портрета, под опасением наихудшего истязания без всякой пощады.»¹ Академический художник Гриммель, делавший официальные портреты императрицы для правительственных учреждений, пользовался исключительно оригиналами Каравакка и Гроота.

A rectangular stamp containing a handwritten signature in dark ink. The signature reads 'Lucas Conrad Pfandzelt' in a cursive script, with 'pinxit 1763.' written below it.

Подпись Пфанцельта
на портрете Петра III

Следующая наиболее типическая фигура — Георг Гроот (1716—1749). В его искусстве, гибком и легко резонирующем всем новым веяниям, пожалуй, наиболее полно и цельно выразились эстетические вкусы и мироощущение блестящего и легкомысленного двора Елизаветы.

Наиболее ранней работой его нужно считать портрет генерала Левендаля с женой, изображенных за чайным столом. Писан он еще в Ревеле, куда Гроот был выписан Левендалем, и, как свидетельствуют современники, портрет этот так понравился бывшему в то время в Ревеле сановнику, близкому Елизавете, что тот пригласил живописца в Петербург. Портрет Левендаля сравнительно велик по размерам и исполнен в обычных, так сказать, средних нормах голландского барокко. Колорит сдержан, письмо сочное и широкое. Физический облик супружеской четы, их белая и дебелая плоть, равно как и аксессуары, написаны с тем вниманием и тщательностью, которые характерны для художника, ограничившего свою задачу воспроизведением внешности явления. От полотна веет бюргерским благополучием и довольством.

Другие работы Гроота относятся ко второй полов. 40-х гг. XVIII века. Это портреты кн. Куракиных — обер-шталмейстера Александра Борисовича, его сына Бориса и дочери Александры. Дату находим на обороте одного из портретов: «Сей портрет лейб-гвардии Преображенского полку прапорщика князя Бориса Александровича Куракина, писан придворным малером Гроотом: 1748 года, марта 24 дня, от роду ему 14 лет». Персонажи несколько «перегружают» пространство. В трактовке лиц отблески прежнего гроотовского натурализма. Но сама живописная

¹ П. С. З., т. XII, № 9381.

манера иная. Крепкий и плотный мазок уступает место гладкой лессировке, контура постепенно растворяются в *sfumato*.

Большинство работ Гроота этого времени исполнено в принципах рококо. Размеры таких картин невелики и написаны как миниатюры — тщательно и тонко. Динамизируются не только формальные средства выражения, но и само содержание вещи, другими словами — портрет имеет тенденцию превратиться в «сюжетную» картину. Гроот как бы находит самого себя и создает ряд картин, доставивших ему широкую известность, повторявшихся бесконечно и им самим и другими мастерами.

Наиболее знаменит, пожалуй, небольшой интимный портрет Елизаветы с полумаской в правой руке. На Елизавете черное широкое платье и черная длинная наколка, спускающаяся с головы. Портрет поступил из Гос. Эрмитажа в 1930 г. Но это не тот подлинник, который выставлялся на Таврической выставке под № 394 и имел подпись «G. C. Groot pinxit 1748». Последний находился в Романовской галлерее и описан Н. Врангелем. Наш — не имеет подписи, но по манере и почерку весьма близок к Грооту, являясь, вероятно, одним из многих повторений, заказывавшихся придворному малеру. В Гос. Русском музее имеется очень хорошая подписная копия его, принадлежащая кисти М. Ломова и находившаяся прежде в собрании в. кн. Константина Николаевича.

Не менее знаменитая «Елизавета Петровна с арапченком» представлена в нескольких старых копиях. Две из них (№ № 4994 и 446) изображают императрицу в преображенском мундире на белой лошади, причем голова лошади повернута к зрителю. Арапченок в красных чулках. На заднем фоне справа — корабли, слева — полукружие какого-то здания. Экземпляр, хранившийся раньше у Лобанова-Ростовского (№ 446), тоньше по исполнению, чем тот, который поступил в 1930 г. из Гос. Эрмитажа (№ 4994).

Копия, поступившая из собрания кн. Долгорукова (№ 5494), больше по размерам, чем первые две, только что описанные, по технике ремесленна и воспроизводит оригинал, находившийся в архангельском собрании Ф. П. Юсупова (сейчас находится в Гос. Третьяковской галлерее). Юсуповский экземпляр был на Таврической выставке под № 440, повторение имелось у С. Н. Казнакова. По этому варианту Елизавета сидит на вороной лошади, арапченок не в красных, а в белых чулках, левую руку он приветственно поднял над головой. Изменен и задний план.

Затем следует указать на два парных небольших конных портрета Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны. Портрет



Г. Гроот
Портрет Петра Федоровича



Г. Гроот
Портрет Екатерины Алексеевны

последней был на Елизаветинской выставке 1912 г. Письмо тонкое, почти миниатюрное. Недалекий умом Петр Федорович, с его слепым увлечением прусской военщиной, противостоит великой княгине, в худом, длинном и некрасивом лице которой явственны черты будущей императрицы, спекулирующей на «дружбе» с Вольтером.

Иконография Петра III и его жены вообще занимает видное место в искусстве Гроота. В нашем собрании имеются два поколенных портрета Петра и два — Екатерины, в бытность последней великой княгиней. В этих больших портретах Гроот больше льстит и идеализует, чем в маленьких конных, о которых упоминалось выше. Один из портретов, на котором Екатерина изображена с веером в руке, по мастерству исполнения занимает одно из первых мест в собрании. Льстивым и умелым мастером выступает Гроот и в двойном поколенном портрете великокняжеской четы, где Петр Федорович трогательно держит за руку жеманную и живо-скромную супругу. Условность данной позы совершенно очевидна, если вспомнить о их взаимоотношениях по запискам Дашковой или самой Екатерины.

Работая в принципах рококо, Гроот до конца жизни, однако, сохранил некоторую натуралистическую тяжеловесность, с особой силой сказавшуюся в его ранних картинах.

Более ловок и более манерен другой мастер, живший в России недолго, но оказавший на русское искусство, пожалуй, не меньшее влияние, чем Гроот. Это — граф Пьетро Ротари (1707—1762).

Его копировали и ему подражали многие. Несколько жесткий колорит «раннего» Рокотова навеян палитрой Ротари. От Ротари же идет и специфическая «тесная» посадка портретных персонажей, которую можно наблюдать в некоторых вещах и Рокотова, и Антропова, и Аргунова.

Ротари был выписан из Дрездена в 1756 г., где им было исполнено множество картин и портретов. Пробы в России недолго — всего шесть лет — и умер в Петербурге в 1762 г. Екатерина II купила все оставшиеся после него женские портреты в разных костюмах, всего 360 шт., и приказала развесить их в «Кабинете мод и граций» Петергофского дворца. 50 таких же головок были куплены Елизаветой Петровной у самого Ротари для Академии художеств.¹

¹ Ровинский. П. С., IV, стр. 378. Врангель ошибочно утверждает, будто Ротари исполнил специально для «Кабинета мод и граций» 360 головок. В действительности эти головки были в большей части написаны Ротари еще до его приезда в Россию и хранились у него до самой смерти.

Необычайный успех Ротари был обусловлен манерной — ей его портретов, — несколькими робкими по колориту, но превосходными по рисунку. В массе эти портреты производят однообразное впечатление: все они будто сделаны по трафарету и обладают чертами как бы фамильного сходства; между «пейзанкой» и императрицей принципиальной разницы нет. Лица, особенно женские, маловыразительны и кукольноподобны — в них нет подлинной жизни, в их бытии есть нечто искусственное, бутафорское. На всем искусстве Ротари лежит налет усталости и декаданса.



П. Ротари
Портрет Елизаветы Петровны

Не будем останавливаться на всех 18 работах Ротари, хранящихся в собрании Музея. Упомянем наиболее из них интересные. К таким нужно отнести в первую очередь портрет Елизаветы Петровны в черной кружевной мантии. Портрет поступил из Гос. Эрмитажа в 1925 г. Был на выставке 1902 г.; воспроизведен в каталоге. Писан был по заказу И. И. Шувалова в 1760 г. и остался неоконченным за смертью императрицы. Хотя Ротари сильно польстил императрице, сделав ее очень молодой, однако, как замечает Штелин, это наиболее похожий портрет Елизаветы. С него существует гравюра Чемесова, исполненная им в 1762 г., за которую он получил звание академика.

Изображение Екатерины Алексеевны представлено в двух вариантах, отличающихся тем, что на одном из них Екатерина изображена с екатерининской лентой (находилась в коллекции Лобанова-Ростовского), а на другом — с андреевской (из Строгановского собрания). Надо полагать, что последний вариант — более поздняя копия, кисти неизвестного нам масте-



П. Ротари
Портрет Екатерины Алексеевны

ра. Вариант с екатерининской лентой — повторение, кисти Ротари. Очень хороший экземпляр этого портрета находился в Цербсте; другой такой же — в Кускове. На выставке 1870 г. экспонировалась копия (в овале), принадлежавшая в то время Эрмитажу. С портрета существует гравюра Чемекова.



П. Ротари
Портрет Б. Растрелли

Мужские портреты Ротари менее условны, чем женские; в них меньше манерности и приторного изящества. Таков автопортрет и портрет архитектора Растрелли; таков портрет И. И. Шувалова, бывший на выставках 1905 и 1912 гг., если он действительно принадлежит Ротари, а не Рокотову.

В успехе и известности с Ротари конкурировал Токкэ. Луи Токкэ (1706—1772) — ученик Н. Бартена и Ж.-М. Натье. В 1731 г. был причислен к Парижской академии, с 1734 г. — действительный член академии. В Россию был вызван гр. Михаилом Воронцовым со специальной целью написать портрет Елизаветы Петровны. О том, какой известностью он пользовался во Франции и как был избалован успехом, свидетельствуют его письмо к маркизу де Мариньи:

«Я почтен приглашением ехать в Петербург писать портрет императрицы. Я польщен честью такого выбора, но позволяю себе, принимая приглашение Воронцова, сравнить мое теперешнее положение под вашим покровительством с тем, что дает мне возможность предпринять это путешествие, зарабатывая в настоящее время в Париже 18 или 20 тысяч ливров, не выходя из моей мастерской, не имею ли я основания бояться 18-месячного отсутствия для писания портрета ее величества и для дороги туда и обратно». Токкэ выставил невероятные условия русскому правительству, которые однако же



Л. Токкэ
Портрет А. Воронцовой

были выполнены. Прибыв в Петербург в 1756 г., Токкэ пробыл здесь полтора года и в течение этого времени исполнил несколько портретов Елизаветы и некоторых частных лиц «высшего» придворного общества.

Его элегантная и светская живопись в техническом отношении стоит значительно выше, чем живопись Ротари. Портреты его работы, особенно женские, отличаются нежным мягким письмом и изысканным серебристо-серым колоритом.

Наибольшей известностью пользуется портрет Анны Михайловны Воронцовой, изображенной в виде Дианы. Портрет находился прежде в коллекции Во-

ронцова-Дашкова, экспонировался на выставке 1905 г. (№ 349). Подписной. Долгое время считался изображением Елизаветы Романовны Воронцовой, но, как установила Н. Платонова, на портрете изображена двоюродная сестра Елизаветы Воронцовой — Анна Михайловна.¹

Другая работа приписываемая Токкэ, — это портрет Растрелли, написанный сочно и сильно, — наилучшее изображение знаменитого архитектора. Нужно, впрочем, отметить, что атрибуция этого портрета — старая и требует серьезной проверки.

Перечень наиболее типических для середины века художников-иностранцев будет неполным, если не упомянуть Лагренэ.²

Лагренэ-старший (1724—1805) был приглашен в 1760 г. И. И. Шуваловым на должность профессора Академии худо-

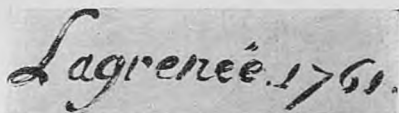
¹ Материалы по русскому искусству, Л. 1928, I, стр. 161.

² Не нужно забывать, что речь идет только о художниках, представленных в собрании Гос. Русского музея. Вообще же иностранцев-художников в то время было очень много. См. указанные работы Врангеля и Миллер.



Ларенз
Елизавета Петровна, покровительница искусств

жеств на место де Велли. В России он пробыл только два года. Оставил после себя несколько работ, из которых наиболее известны две: «Елизавета Петровна, покровительница искусств» и «Лот с дочерьми».



Подпись Лагренаэ на картине
«Елизавета Петровна, покровительница искусств»

Первая из них имеет подпись в нижнем правом углу «Lagrenée 1761». Картина была передана в Академию художеств из Зимнего дворца в 1762 г. Это огромное полотно — чрезвычайно яркий и показательный образец официального парадного портрета середины века. Минерва, поддерживающая державу, аллегорические фигуры «трех знатнейших художеств», Клио, вносящая в скрижали «великие дела славной дщери Петра», наконец, эти гении — все это, конечно, ничего общего не имеет с подлинным обликом Елизаветы. Картина как бы иллюстрирует известную характеристику Лагренаэ, высказанную Дидро в «Paradoxe sur le comedien»:



Подпись Лагренаэ
на картине «Лот с дочерьми»

«Отправьтесь к Лагренаэ и закажите ему написать «Живопись»; он сочтет, что выполнил вполне ваше требование, изобразив на полотне женщину перед мольбертом, с палитрой на пальце и кистью в руке. Спросите у него «Философию», — он будет уверен, что изобразит ее, нарисовав полураздетую особу, ночью, при свете лампы, облокотившуюся на бюро, с растрепанными волосами, задумчивую, читающую книгу или о чем-то размышляющую. Спросите «Поэзию», и он напишет ту же самую женщину, но на голову ей наденет лавровый

венки и в руки даст свиток. «Музыкой» будет та же женщина с лирой, вместо свитка в руках». ¹

Другая работа Лагренэ интересна, как образец, на котором учились воспитанники Академии художеств. ²

Не может быть сомнений в том, что этот, пусть не оригинальный и не тонкий художник, культивировавший традиции французского академизма, сыграл немалую роль в образовании русской академической школы.

¹ Приведено у Врангеля, 14.

² Архив Акад. художеств, 1762, 23/6.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Если давать общую характеристику искусства собственно русских мастеров середины XVIII в., то можно указать на его сравнительную тяжеловесность или, во всяком случае, на отсутствие в нем технического блеска, присущего большинству произведений Токкэ, Ротари и Гроота. Оно всегда несколько отставало от «моды». В вишняковском портрете Сары Фермор, например, явственна своеобразная репрезентативность, характерная для искусства петровского времени и усвоенная Вишняковым от Каравакка и, отчасти, от Натъе. У Антропова очевидны традиции старой парсуны. Точно так же и И. Аргунов не всегда был свободен от реминисценций. Именно эти черты давали возможность некоторым авторам говорить о «провинциализме», как о характерной черте русских художников XVIII в. В действительности, конечно, ничего провинциального в искусстве их не было: оно было более передовым и более прогрессивным, нежели тривиальное искусство Ротари и Лагренэ; оно развивало те элементы реализма, которые нашли свое выражение в сюите «Шутов», а затем у Матвеева и Никитина. В этом отношении между русскими мастерами первой четверти и середины XVIII в. существовала преемственная связь. Она осуществлялась, во-первых, непосредственным ученичеством в неофициальной академии того времени — Канцелярии от строений, во-вторых, личными связями (Матвеев—Антропов).

Имя Ивана Яковлевича Вишнякова неразрывно связано с Канцелярией от строений и с рядом художников, прошедших школу в его знаменитой «живописной команде». К сожалению, сведения о его жизни и деятельности крайне скудны. Родился он в 1699 г. Как прошла его жизнь до 28-летнего возраста, т. е. до момента поступления его в Канцелярию от строений, — неизвестно. В Канцелярии он значится с 1727 г. живописным подмастерьем. В 1730 г. числился учеником Каравакка и рабо-

тал под его руководством в Москве, причем тот аттестовал его, как «искусного в писании фигур» художника.

В протоколе Канцелярии от строений от 3 марта того же года Вишняков называется «подмастерьем» Каравакка.

В тех же протоколах от 26 октября 1731 г. читаем: «По указу ее императорск. велич., Канцелярия от строений слушала выписки по доношениям живописного дела профессора Людовика Каравакка, поданным сего 731-го года марта 16, июля 22, 28 чисел под № № 459, 463, 1770 и 1758, которыми объявил, что в прошлом 737 году в мае месяце с указом из Канцелярии от строений прислан к нему для обучения живописной науке бывший в Адмиралтействе малярный подмастерье Иван Вишняков, который имел уже некоторую склонность писать персоны, в чем он и обязался обучить его в совершенстве и, усмотря он в нем доброе происхождение в науке через то время, что оный был при нем, приказал ему Вишнякову написать копию с персоны его императорского величества Петра второго ко объявлению в Канцелярии от строений и для придания ему наивысшей охоты к науке и к тому объявляет, что наипаче может писать изрядно персоны с натурального, которых и не одну написал по приказу его для науки». При этом Каравакк заявил, что «отправил он в СПб в Канцелярию от строений персону его императорского величества, которую писал осначенный подмастерье Вишняков. А генерал-аншеф и управляющий в правительствующем Сенате генерал-прокурорскую должность и кавалер граф Павел Иванович Ягужинский к генерал-майору г-ну Синявину... письменно сего октября 21 дня под № 2586-м во свидетельство объявил, что оный Вишняков при списывании детей его персон показал свою работу так, как прямому мастеру надлежит».

В 1739 г. Вишняков был произведен в чин мастера с окладом жалованья в 700 рубл. в год.

Н. Врангель («Старые годы», 1907, стр. 629) ошибочно указывает на 1741 г., когда Вишняков будто бы получил звание мастера. В кабинетских делах сохранился документ (XVII, № 266, стр. 29), в котором, между прочим, значится: «а Иван Вишняков в 1739-м году по достоинству выше писанного же Каравакка и живописного дела мастера Тарсия определен в команду Канцелярии от строений мастером на место оных, бывших при тех делах мастеров Матвеева и Захарова, и от того времени оный Вишняков с прочими команды его живописцами и учениками исправлял живописные работы как по Канцелярии от строений, так и по сообщениям из придворной из интенданской конторы и из прочих мест»...

В 1741 г. Вишняков получил чин прапорщика, а в следующем, 1742 г., — капитана. В это время он был занят множеством работ по украшению дворцов Петербурга и его окрестностей. Дворцы Зимний и Петергофский, церковь первого из них и некоторые залы старого Эрмитажа были расписаны Вишняковым и работавшими под его руководством учениками, среди которых значились в качестве подмастерий: Карл Легрейн, Иван Бельский, Алексей Антропов, Андрей Исаков, Ефим Андреев, Антон Иванов, Степан Шанов, Иван Фирсов, Алексей Пospelов, Алексей Бельский, Иван Скородумов, Петр Семенов, Егор Морозов, Петр Сергеев, Андрей Поздняков и др.

Репутация его как художника была так велика, что ему поручалось производить экспертизу таких мастеров, как Лепренс и Торелли.¹ 14 мая 1743 г. гоф-интендантская контора писала Канцелярии от строений: «По силе именного ее имп. вел. указу новостроящийся Летний дом строится ныне с немалым поспешением, а к тому принадлежащие живописные работы исправляют придворные живописные мастера; а в тот новостроящийся дом надлежит написать в немедленном времени ее император. велич. портрет самым лучшим живописным художеством, которого ныне оным мастерам за объявленными работами исправлять вскоре невозможно. А в ведомстве Канцелярии от строений имеется живописный мастер Иван Яковлев сын Вишнякова, который оный портрет исправить по своему искусству может». ² В 1746 г. ему было поручено следить за благообразием царских портретов.³ В 1762 г. он участвовал в Московской коронационной комиссии.⁴

В собрании Гос. Русского музея имеются две работы И. Вишнякова, относящиеся к 1745 г. и купленные Музеем в 1907 г. Впервые они опубликованы Н. Врангелем в статье «Приобретения Русского музея имп. Александра III». ⁵ Это портреты детей графа Фермора — мальчика и девочки — в рост. Полотна были сильно попорчены временем и подверглись реставрации.

И девочка и мальчик наряжены, как взрослые. Девочка с наивной грацией отставила в сторону веер. Ее платье, тяжелое и пышное, контрастирует хрупкому телосложению. В композиционном отношении портреты напоминают Натье. Рисунок грешит некоторыми неправильностями. Руки девочки непропор-

¹ Успенский, История Зимн. дворца, стр. 137.

² Материалы, V, стр. 425 и 478—479.

³ Ровинский, П. Сл., IV, стр. 639.

⁴ Описание вшествия в Москву и коронования государыни императрицы Екатерины II, стр. 263.

⁵ «Старые годы», декабрь 1907.



И. Вишняков
Портрет девочки Фермор

дионально длинны, точно так же, как и правая рука мальчика, заложённая за борт камзола; анатомически неправдоподобно развернуты носками наружу ноги мальчика. Здесь сказалась караваковская школа, вызвавшая замечание Ровинского «о скверном рисовальщике Вишнякове». В колорите портретов звучит жесткость парсун XVII в. (см. красный камзол мальчика). При всем том изображения Фермор, пожалуй, наиболее очаровательные детские портреты XVIII в. По силе и теплоте любовного отношения к ребенку только Левицкий создал нечто подобное в девочках Воронцовых.

Технически оба экземпляра сделаны прекрасно. Устоявшаяся от времени лессировка приобрела эмалевидную плотность и блеск.

Эти две картины — недостаточный материал для суждения о творчестве Вишнякова, однако, нет причин не видеть в них типичных образцов его мастерства.

Какое же значение имел Вишняков в последующей истории русского искусства? Вопрос, на который весьма трудно ответить. Занимая официальное положение при Канцелярии от строений, работая много по росписям и официальным портретам, Вишняков в то же время учил и воспитывал живописцев, предназначенных для черновой работы по обслуживанию дворцового быта. Его ученики шли не по столбовой дорожке искусства, а проселками. Что говорят нам имена Исакова, Андреева, Иванова и многих других, сохранившихся в архивных делах, в «промемориях», отчетах, прожектах? Все они были на положении ремесленников и даже не подписывали своих работ. Вот почему, кстати, каждая подписная вещь, относящаяся к первой половине XVIII в., так ценится в музейной практике. Подписное панно Суходольского или Фирсова — находка большого значения; мало или ничего не говорящее имя как бы материализуется в художественном факте и заполняет пробелы, которых так много в русской живописи XVIII в.

Не совсем ясно для нас значение и И. Аргунова, несмотря на то, что в числе его учеников значатся такие имена, как Саблуков, Лосенко и др., а художественное наследие его богаче в количественном отношении.

Иван Аргунов был крепостным гр. П. Б. Шереметева. Родился он в 1727 г. Семья Аргуновых принадлежала кн. Черкасским и, в числе богатого приданого Варвары Алексеевны, в 1743 г. перешла в собственность рода Шереметевых.¹ В семье числилось несколько человек, приобщенных к искусству. Так,

¹ В. Станюкович, Крепостн. художники Шереметевых. Зап. И. Б. О., Гос. Русск. музея, стр. 131.

по одному из документов, датированных 1754 г., известный «урный мастер» Алексей Аргунов. Старший брат Ивана Федор, строивший Кусково, прошел школу у А. Матвеева и был произведен в подмастерья Канцелярии от строений. Наконец, сын Ивана Николай был живописцем и пользовался известностью не меньшей, чем его отец. Иван Аргунов был, по словам Штелина, учеником живописца Г. Гроота.¹ Об условиях его учения у придворного мастера ничего не известно. 1750-м годом датируется его единственная историческая картина, совершенно ему не удавшаяся, — «Умирающая Клеопатра».

В 1753 г. Аргунов написал несколько выдающихся портретов, став благодаря им широко известным в великосветских кругах. 18 августа того же года по приказанию Елизаветы ему даны были 3 ученика, а именно, спавшие с голоса придворные певчие: А. П. Лосенко, К. И. Головачевский и И. С. Саблуков.

Работая как художник, И. Аргунов в то же время был управителем «Миллионного» дома Шереметевых после Семена Аргунова.² В 1788 г. он уехал в Москву, назначенный управителем московских шереметевских домов. После смерти П. Б. Шереметева И. Аргунов почти не занимался живописью, всецело отдаваясь хозяйственным заботам управления. Умер в 1802 г.³

Прежде чем приступить к характеристике творчества Аргунова, необходимо отвести от него одну картину, долгое время приписываемую ему и в действительности никакого отношения к нему не имеющую. Речь идет о большом конном портрете фельдмаршала гр. Б. П. Шереметева.

На огромном полотне представлен титанический образ полководца на вздыбленной лошади. Позади его — собака. На заднем плане развернута баталия. Над низким горизонтом — громады туч.

Портрет существует в трех вариантах: 1) экземпляр Гос. Русского музея, 2) небольшой кусковский экземпляр и 3) имитация, находившаяся одно время в «Фонтанном» Шереметевском доме.

Впервые портрет опубликован в «Старых годах»,⁴ как работа Ивана Аргунова. В. К. Станюкович в статье «Крепостные ху-

¹ С о б к о, Словарь, I, вып. I, стр. 228.

² В. Станюкович. Семья Аргуновых. Л. 1926, стр. 3.

³ У многих авторов ошибочно значится «умер после 1797 г.» Для более подробного ознакомления с жизнью и деятельностью И. Аргунова рекомендуем три вышеприведенных работы В. К. Станюковича, собравшего очень ценный материал из архива гр. Шереметевых.

⁴ 1910 г., май, стр. 38—39.

дожники Шереметевых»¹ также приписал его И. Аргунову, исходя из того, что имитация, с которой он имел дело, действительно написана каким-то, вероятно, крепостным художником, так как несет черты некоторого провинциализма, присущего большинству русских живописных «переводов» первой половины XVIII в. Кроме того, автор указанной статьи знает о существовании небольшого кусковского экземпляра, несущего подпись И. Аргунова, что, конечно, не могло не повлиять на его атрибуцию.

Большинство последующих авторов повторило определение В. К. Станюковича. В некоторых случаях были попытки установления типических черт аргуновской манеры на основе данного портрета, а А. Греч, относя последний к раннему периоду Аргунова, пытался обосновать им (портретом) теорию об английских влияниях на русскую парсуну.²

Тем большее значение приобретает установление подлинного авторства нашей картины.

Уже при беглом рассмотрении оригинала не может не вызвать сомнения несходство известных работ И. Аргунова с портретом Шереметева.

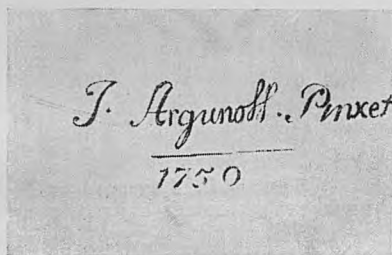
В портрете Шереметева очевидны традиции XVII в. Изображение полководца, почти сплошь заполняя пространство картины, построено в плоскости. В плоскости развернуты и аксесуары — андреевская лента, мильтийский крест, шляпа, орнамент чепрака. Художника интересует не индивидуальное (лицо), а общее (героический образ полководца вообще), — таким образом, портрет приобретает символический смысл. В трактовке формы преобладает линия, силуэт. Сама линия ритмична (см. спину собаки, складки плаща, силуэт лошади). Пространство еще не осознано как непрерывная среда, а подано планами. Колорит напоминает скучную, несколько механическую раскраску парсун, причем определенная сухость и жесткость письма и явное преобладание графического начала указывают на сильные северо-западные влияния.

Всем известным работам И. Аргунова, наоборот, присуще начало живописности, не выходящей из круга живописных принципов барокко — рококо середины XVIII в. Эту живописность Аргунов наследовал у Г. Гроота, учеником которого он, по свидетельству Штелина, был. Если бы портрет Шереметева был написан им, то — только в ранний период, т. е. до поступления его в мастерскую Гроота. Соображения А. Греча, таким

¹ Записки И. Б. О. Русск. муз., стр. 142—143.

² См. статью в сборн. «Русское барокко», стр. 122.

Ни в старых справочниках, ни в словарях нам не удалось найти художника с подобной фамилией, жившего в начале XVIII в. в России. Безуспешными пока оказались и архивные розыски. Однако, в собрании Гос. Русского музея имеется портрет Натальи Кирилловны, несущий фамилию Шурмана.



Подпись И. Аргунова
на портрете Лобанова-Ростовского

Разница в датах шереметевского портрета и портрета Натальи Кирилловны — 24-25 лет, следовательно, не исключена возможность написания их одним и тем же мастером. Манера упомянутых картин, однако, не идентична. Это объясняется, во-первых, разновременностью объектов, во-вторых, тем, что наш экземпляр портрета Натальи Кирилловны является имитацией гатчинского; легенда, связанная с гатчинским экземпляром, была зафиксирована на нашем. Гатчинский портрет решен более сухо и жестко (см. воспроизведение в Лущевском альбоме) и, таким образом, ближе примыкает к портрету Шереметева.

Шурман, именуя себя графским живописцем, стало быть состоял на службе фельдмаршала Шереметева. По обычаю того времени он, вероятно, имел учеников из графских крепостных.

В наиболее ранних подлинных работах Аргунова сильно выражено гроотовское влияние. Два имеющиеся в собрании Гос. Русского музея образа Христа и богородицы, относящиеся к 1749 г., разительно схожи с соответствующими изображениями на северных и южных вратах церкви Екатерининского дворца в г. Пушкине, на которых стоит подпись Гроота.

Следующей в хронологическом порядке нужно считать портрет кн. И. И. Лобанова-Ростовского, родственника гр. Шереметева. Имеется подпись направо посредине «I. Argunoff 0750», на обороте: «кн. Иван Иванович Лобанов-Ростовский 1750».

Этот экземпляр является парным портрету кн. Екатерины Александровны Лобановой-Ростовской, написанному четыре года спустя. На последнем подпись: «I. Argunoff pinxit 1754»,

а на обороте: «кн. Катерина Александровна Лобанова-Ростовская, рожд. кн. Куракина». Оба портрета впервые опубликованы Н. Врангелем.¹ Напоминая Гроота, данные работы в то же время свидетельствуют о поисках самостоятельного языка. В них мы не найдем ни специфической тонкой полупрозрач-



Подпись И. Аргунова
на портрете жены скульптора

ной лессировки, ни расплывчатости цветовых границ, ни утрированного маниеризма — наиболее бросающихся в глаза внешних признаков гроотовской манеры; они тяжеловеснее, энергичнее и непосредственнее, чем, например, упоминавшиеся выше изображения богоматери и Христа, а несколько жесткий колорит портрета Лобановой-Ростовской ничем не напоминает тепловой и мягкой палитры Гроота. Еще более эмансипируется Аргунов в двух парных портретах «Неизвестного скульптора» и «Жены скульптора», в которых ни техника, ни построение, ни образ не вызывают никаких ассоциаций в смысле «влияний». Портреты эти любопытны в том отношении, что здесь с наибольшей, быть может, силой выявлена характеристическая черта русской живописи середины XVIII в. И скульптор, и жена его почти не идеализированы. Правда, их позы, жесты, поворот головы, одежды — призваны рекомендовать с лучшей стороны натуру. Но здесь именно есть натура и некоторая нарочитость, в сущности говоря, та связанность, которая свойственна большинству людей, сидящих перед мольбертом художника. Последний добросовестно, с необходимым коррективом в сторону изящества и благоприличия, воспроизвел крепкую, полнотелую, не очень умную и простоватую женщину. Такой подход был возможен только здесь, когда — что для нас несомненно — равного писал равный. Большая социальная дистанция между художником и портретируемым лицом уже исключала такую непосредственность и такой реализм в передаче натуры. Свидетельством тому — парадный коронационный портрет Екатерины II, исполненный в обычных нормах официальной идеа-

¹ «Русск. музей имп. Александра III», стр. 14.



И. Аргунов
Портрет жены скульптора

лизации. В качестве подтверждения приведем следующее письмо Аргунова, в котором, кстати, рассказывается и история коронационного портрета:

«Государю сиятельному князю Петру Борисовичу, государыне сиятельнейшей графине Варваре Алексеевне.

Доношу вашему сиятельству, что портрет ее императорского величества в Сенат, писанный мною прошедшего августа тридесятого дня, окончил и сего сентября первого дня ее имп. вел. через князя Петра Никитича Трубецкого был представлен при самом выезде в поход. И оный портрет ее императорское величество изволило опробовать, что работа и идея хороша, также и в лице сходство есть, а более нижняя часть лица похожа, в которой мог более приметить. При оном его сиятельство князь Петр Никитич доложил ее императорскому величеству, что я наизусть оный писал с примечания в выходах, потому что оригиналов сходных нет. И ее величество изволила сказать — для чего-де не сказали, мне-де самой надобно сидеть. И на оное его сиятельство доложил, что об этом не хотели утруждать ее величество. Потом ее императорское величество изволила указать оный портрет в Москву взять и всевысочайшей своей монаршей милостью изволила удостоить меня, чтоб в бытность в Москве с самой ее императорского величества писать (и) в чем будет надобно мог поправить. При оказии к руке ее императорского величества пожалован был я всенижайший. И оный портрет от сенатской конторы с нарочным курьером сего сентября седьмого дня в Москву отправлен и с князь Петром Никитичем оный будет. И мне по договору моему за работу на деньги указ дан в штатс-контору. И я князь Петром Никитичем весьма доволен, также и экзекутором в неоставлении меня в таком случае без Вашего сиятельства в отсутствии.

Ваше сиятельство, премилосердный государь, за дозволение пад у ног ваших с раболепностью моею всенижайше благодарствую.

Вашего сиятельства всенижайший раб Иван Аргунов 9/IX 1762». ¹

Совершенно очевидно, что «всенижайший раб» не мог реалистически подойти к изображению того, кто «высочайше соизволяет» и «удостаивает» — не позировать, а только поправить «что надобно в портрете», с другой стороны, ясно, что это «раболепие» — отнюдь не вынужденная поза или пустая рито-

¹ В. Станюкович. Крепостн. художники Шереметевых, стр. 144, 145.



И. Аргунов. Портрет скульптора

рика. Ценность этого документа — в его правдивости; в нем — страшная правда социальных отношений феодального общества.

Иван Аргунов — художник неровный. На ряду с манерными парафразами Гроота он давал такие во многом замечательные картины, как портрет «Жены скульптора». Но даже в оригинальнейших вещах, художественная индивидуальность его выступает недостаточно четко. Значительно больше своеобразия и самобытности, чем у Вишнякова и у Аргунова, у третьего крупнейшего мастера середины века — Антропова.

Искусство Антропова, по сравнению с «россикой» середины XVIII в., несколько грубовато; в нем нет ни грации, ни изящества, ни гибкости, столь ценимых при дворе Елизаветы; ему остался чужд галантный и легкомысленный язык рококо. Он ценил более правду рассказа, нежели красоту формального выражения. Антропов вообще менее «европеец», чем Аргунов, не говоря уже о Вишнякове. При всем том, это интереснейшая фигура середины века и, главным образом, потому, что в творчестве его своеобразно сплелись реалистические элементы с парсуной условностью, благополучно, как оказывается, жившей на ряду с модными галлицизмами елизаветинского двора.

Алексей Петрович Антропов родился 14 марта 1716 г. По происхождению украинец,¹ сын солдата лейб-гвардии Семеновского полка, Петра Яковлевича, занимавшегося слесарным мастерством при петербургском Оружейном дворе, при Синоде и Канцелярии от строений. Дед Антропова также был слесарем при московском Оружейном дворе. Начал обучаться живописи с 16-летнего возраста сначала у Андрея Матвеева, а позже у М. А. Захарова. С 1739 г. работал при Канцелярии от строений в знаменитой «живописной команде» Вишнякова; через 10 лет был произведен в подмастерья и участвовал в украшении Аничковского и Оперного домов. В 1752 г. Антропов был командирован в Киев для росписи выстроенной по проекту Растрелли церкви Андрея Первозванного. Из Киева Антропов был вызван в Москву для росписи Головинского дворца, а затем взят обратно в Петербург в команду Вишнякова. За оказанное в живописном мастерстве искусство был произведен в чин подпоручика. К 1760 г. относится любопытный документ, который приводится ниже. Дело в том, что после смерти суперинтенданта Заруднева надсмотр над «неискусным и недобрым мастерством» был запущен, и мы уже знаем, что по указу

¹ Ф и о р и л о. Опыт начертательных художеств в России. «Художественн. газета», 1838, стр. 549.

6 апреля 1744 г. вместо Заруднева временно выполнять его обязанности было поручено Ивану Вишнякову. Последний, очень занятый работой по Канделарии от строений, вероятно уделял этой новой и, конечно, не очень приятной обязанности мало времени, о чем можно судить по приводившемуся выше указу 1747 г. Надсмотра же за «неискустным художеством» в области иконописания и совсем не было. И вот Антропов, числившийся в то время при Московском университете, подает прошение на имя императрицы, в котором, между прочим, значится:

«Обучался я с 732 году художеству у разных российских и иностранных мастеров, а по обучении находился то при дворе в С. Петербурге для исполнения разных художественных работ, то в Москве, особенно же в Киеве при работах во вновь построенной церкви св. Андрея Первозванного, и в других местах; писал я доселе св. иконы в иконостасы и в другие места, имею искусство писать стенные и потолочные исторические картины в церквях, равно как и портреты с натуры, пишу и по финифти; имею аттестат от разных команд.¹ В прошлом 759 г. за искусство пожалован в ранг подпоручика. А при Московском е. и. в. университете таковых по искусству моему живописных и иконных работ не производится, а притом и вакансии мастерской не состоит. В 722 г. император Петр I для исправного иконописания в церквях и монастырях повелел быть надзирателю Ивану Зарудневу с чином супер-интенданта; но онный Заруднев давно уже умер, и на место его никто не определен; между тем и указом в. в. подтверждено «выбирать искусных к тому людей к надзиранию за неискустными живописцами и иконописцами»; могу поставить по два ученика для каждой епархии; буду обучать их нескрывтно искусному живописному, иконописному и финифтяному мастерству. Ученики же эти, обучившиеся у меня, будут в состоянии, согласно с указом вашего вел., писать иконы в епархиях и обучать других».²

Синод потребовал у Антропова — для удостоверения его мастерства — иконы его работы. 8 марта 1761 г. куратор Московского университета И. И. Шувалов сообщил обер-прокурору Синода кн. Козловскому о назначении Антропова синодальным художником, но к работе при Синоде Антропов при-

¹ От Киевского строения и Московской гоф-интендантской конторы (от декабря 1757 г.), кроме того, Антропов, вероятно, имел аттестацию Вишнякова.

² Н. Покровский, Синодальный художник Антропов. «Христианские чтения», 1887, I, стр. 117.

ступил только в 1762 г. В этом же году он помогал вместе с Махачевым Жаку де Велли рисовать эпизоды коронавания, и, кроме того, на ряду с И. Бельским и Вишняковым состоял в «Комиссии о коронации» для исправления тех работ, которые за всеми вольными и собранными мастерами были.»¹

Антроповым исполнено большое количество икон и портретов. Из его учеников сохранились имена: Д. Левицкого, Федора Алексеевича Литвинова, Фед. Алексеева, Василия Андреева, Лариона Федорова, Петра Дрожжина, Якова Никитина, Дороф. и Конст. Синициных, Ив. Кочетова и Дм. Петина.

Большинство авторов, описывая художественные приемы Антропова, вслед за Петровым отмечают, что в его твердом, несколько металлическом приеме рисунка и в белесоватом колорите — много общего с Ротари. А между тем, никто не останавливался на определенно выраженной связи искусства Антропова с живописным стилем парсуны. Не говоря уже о таких вещах, как, например, портрет Сильвестра Кулябки, — портрет, обязывающий к специфическому благообразию, но даже в более, так сказать, светских портретах, даже в копиях с того же Ротари или Гроота эта парсунная тенденция явно ощутима. Для примера можно взять портрет вел. кн. Екатерины Алексеевны, числящийся по инвентарям Музея под № 896 (был на выставке 1905 г.). Портрет писан в Киеве в 1753 г., как о том свидетельствует собственноручная подпись Антропова на обороте холста (П: Алексей Антропов Киев 17 10/29 532). Уже место написания заверяет, что портрет не натуральный и художник воспользовался каким-то образом. В Гатчинском дворце-музее имеется портрет той же Екатерины кисти Гроота, к которому близок наш экземпляр. Эту близость установить не трудно по той характерности, какую имели все гроотовские изображения Екатерины Алексеевны. (И в нашем собрании хранятся 4 гроотовские портрета Екатерины, с такими же узкими, длинными и своеобразными лицами, но композиционно они построены несколько иначе). Сравнивая экземпляры Гроота и Антропова, устанавливаем, что:

1) Антропов изменил положение фигуры в плоскости холста, срезав верхний край последнего таким образом, что голова Екатерины как бы подпирает верхнюю раму.

2) Соответственно этому изменилось отношение сторон прямоугольника, — фигура Екатерины, так сказать, перегрузила пространство, подошла ближе к краям портрета, подчеркивая

¹ Журнал придворн. празднеств и церемоний за 1762 г. Описание шествия в Москву и коронавания гос. имп. Екатерины II, стр. 263.

тем плоскостность общей концепции. Прием, уже знакомый нам по парсунам.

3) Красная екатерининская лента не облегает фигуру, как у Гроота, а вытягивается в плоскости, перпендикулярной лучу зрения.

4) Так же выправляются в плоскости драгоценности, трактованные притом орнаментально.

5) Форма лица подана не в светотеневой лепке, а линейно, обводкой (особенно нос) и

6) Складки одежды построены по системе ритмических параллелей.

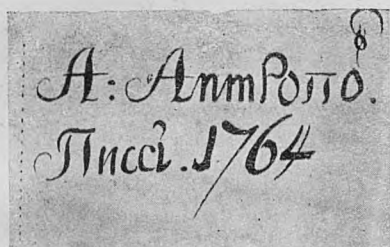
Вышеуказанные признаки свойственны парсуне. Но даже и без такого сравнительного анализа очевиден своеобразный архаический налет на портретах Антропова. Парсунность Антропова приобретает видовое уточнение при некоторой литературной справке.

Так, известный «Атаман Краснощеков» написан, по предположению большинства авторов, в Киеве. В 1760—1761 гг. Антроповым были написаны для И. И. Шувалова портрет украинского гетмана в национальном костюме, Сильвестра Кулябки в полном облачении и автопортрет. Эти вещи должны были быть представлены в Синод для удостоверения мастерства Антропова, на ряду с иконами и работами по финифти.¹ Надо полагать, что «гетман в национальном костюме» и есть атаман Краснощеков, тем более, что здесь имеет место и совпадение дат. Если теперь обратиться к формально-стилистическому анализу картины, то, как уже отметил А. Н. Греч, не трудно усмотреть полную аналогию атамана Краснощекова с портретом атамана Данилы Ефремовича, написанным в 1752 г. и находящимся во Всеукраинском музее им. Шевченко в Киеве.² Но в украинском портрете XVIII в., как известно, продолжали крепко жить старые традиции, что очевидно даже при беглом рассмотрении образов, воспроизведенных в уже упоминавшейся работе Щербаковского. Традиции XVII в., стало быть, были усвоены Антроповым в украинской транскрипции. Сама возможность обращения к ним коренилась, надо полагать, в той связи с дерковью, какую он имел с самого начала своей художественной практики. Юношей он работал в артели Матвеева по росписям дерквей. Затем идет Киев, с росписями Андреевской церкви, затем работа в Синоде, где им исполнено огром-

¹ Н. П. С о б к о. Словарь, I, стр. 220. Существовала версия, будто гетман — гр. Лобкович.

² «Старые годы», май, 1912, стр. 24—25.

Полотно датировано. Слева посередине значится: «А: Антропов писал 1764». Румянцева изображена в чепце с голубой лентой, на плечах накидка, на груди медальон с портретом Елизаветы Петровны.



*Подпись Антропова
на портрете Румянцевой*

Если в большинстве антроповских полотен фактура выстроена робкой и осторожной кистью, если чаще скрытое движение ее можно обнаружить только в большой пристальности при 25-кратном увеличении, если при робости и бедности светового начала, как отметил А. А. Рыбников, характер закрашивания холста чаще напоминает несколько механическую и скучную парсунную раскраску, то в портрете Румянцевой, очевидно, более энергичная кисть, с особенной смелостью сказывающаяся в освещенных выступающих частях лица и одежд. Именно энергия кисти вызвала ощущение материальной тяжести накидки и ее несколько громоздкий рельеф. Но и в этой, — такой, казалось бы скульптурной, объемной форме, — видна инерция плоскостного восприятия: чепчик препарирован в плоскости, точно так же, как два банта — у медальона и под подбородком; кривые складок накидки и кружевного воротничка дают проекцию в той же плоскости. При более энергичной фактуре форма, таким образом, мыслится так же, как и в описанном выше портрете Екатерины Алексеевны. Что касается творческого метода, то у Румянцевой несомненно более реальных черт, нежели у Екатерины Алексеевны; при необходимом коррективе в сторону благообразия, при некоторой, следовательно, идеализации здесь явственно стремление к правдивой характеристике. В этом отношении портрет Румянцевой перекликается с лучшими работами И. Аргунова. Реалистические тенденции антроповского искусства ярко выступают и в большом парадном портрете Петра III, находившемся прежде в Синоде (был на исторической выставке 1870 г.; в левом нижнем углу



А. Антропов
Портрет Руманцевой

подпись: «писал 1762 году А: Антропов, СПб»). Портрет торжественный, репрезентативный, не допускающий и тени какой бы то ни было скептической вольности со стороны художника. Но узкоплечий и хилый, с округлым брюшком и маленькой дегенеративной головкой император Сольше воздействует торжественностью обстановки, нежели обликом собственной персоны.

Парсунность Антропова исторически закономерна. Традиции XVII в. отнюдь не исчезли со смертью выучеников московской Оружейной палаты; они продолжали жить на ряду с западноевропейскими формами, давая подчас рецидивы у мастеров, казалось бы целиком от них гарантированных (И. Никитин).

* * *

Творчество Антропова как бы завершает барочный период русской живописи, хотя формальные приемы барокко сохранились в художественной практике вплоть до 20-х гг. XIX в.

Русское барокко развивалось в сфере проявления многообразнейших сил. Нет более ошибочного мнения, чем то, по которому развитие это будто бы протекало в едином стилевом русле. Вековые навыки древнего иконописания, традиции парсуны, голландские, немецкие, польские, украинские, наконец, итало-французские влияния — вот деятельные агенты на русской почве. Однако, из всей массы художественных явлений Запада у нас прививались только те из них, которые отвечали общей тенденции исторического развития России. Совсем, например, было не случайным отсутствие интереса в России к буржуазной живописи «мужицкого» Брегеля; показательна и та легкость, с которой привились аристократическая ветвь северо-западного барокко в XVII в. (библия Пискарева, ярославские фрески, парсуны типа гатчинского Иоанна Алексеевича) и итало-французское рококо в середине XVIII в. Но даже и в это искусство вводились поправки, обусловленные не столько инерцией иконописной традиции, сколько особенностями русской культуры.

Как художественный стиль, выражавший господствующую идеологию, барокко не могло не сказаться в искусстве социальных «низов». С другой стороны, несомненно русская народная культура оказала большое и благотворное влияние на новое искусство. Она обусловила здоровое реалистическое начало, отмеченное нами в творчестве большинства русских художников. Как, какими путями проникали в «большое» искусство эти народные влияния? Ответ здесь может быть только один: через

живую личность художника. Лучшие представители русской живописи первой половины XVIII в. и по происхождению и по социальному положению ближе стояли к народной жизни, чем те из иностранцев, которые, проработав в России десятки лет, не научились говорить по-русски. Аргунов был крепостным, Антропов — «солдатский сын», Вишняков начал работать в качестве подмастерья. Уже получив известность, все они были на положении квалифицированных мастеровых и, конечно, по положению в обществе стояли неизмеримо ниже графа Растрелли или «светского» кавалера Токкэ. Многие из русских мастеров прошли через «живописную команду» Канцелярии от строений. Эта команда на три четверти состояла из крепостных людей. Последние привозили из родных мест в столицу не только особенности «местного говора», но и свое мироощущение, взращенное в самой гуще народной. Большинство росписей в дворцах и церквях XVIII в. — их работы. И если всмотреться внимательнее, можно найти в пышных формах дворцового убранства там и здесь проступающие специфические русские черты.

Реалистическое начало, выраженное в творчестве мастеров первой половины XVIII в., крепло и росло в дальнейшей истории русского искусства. Имена Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Венецианова, А.л. Иванова и Федотова — намечают последовательные точки движения. Во второй половине XIX в. оно продолжалось в творчестве Перова, Крамского, Репина и Сурикова. Эти великие художники окончательно оформили и теоретически обосновали мировоззрительные основы русской школы живописи. Их сила — в их связи с народом. Связь эта продолжает существовать и в наши дни, являясь основой творчества лучших представителей советского искусства.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	
Глава первая	
Глава вторая	13
Глава третья	19
Глава четвертая	25
Глава пятая	35
Глава шестая	51
Глава седьмая	70
Глава восьмая	81
Глава девятая	95
Глава десятая	108

Ответственный редактор
З. Л. Докторов
Технический редактор
Э. Ю. Флейх
Титул и переплет
С. М. Пожарского

Сдано в набор 19 марта 1938 г.
Подписано к печати 9/IX
1938 г. „Искусство“ № 434.
Индекс И—1. Тираж 5000 экз.
62×92/16 8¹/₄ п. л. 4¹/₄ бум.
лст. 8 Авт. уч. л. Ленинградлит
№ 3614. В 1 бум. листе 75264
печ. зн. Заказ № 742.

Типография им. Володарского.
Ленинград, Фонтанка, 57.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

<i>Стр.</i>	<i>Строка</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Читать</i>
28	8 снизу	ССРР	СССР
117	5 снизу	0750	1750

Г. Лебедев. Русская живопись XVIII века.