

Русская историческая
живопись середины
девятнадцатого века

Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств
ордена Ленина Академии художеств СССР

М.Ракова

Русская историческая
живопись середины
девятнадцатого века



Москва

«Искусство»

1979

Основная съемка специально
для данной книги осуществлена
фотографом А. П. Дорофеевым

Предисловие

Предлагаемая читателю работа представляет собой попытку дать общий очерк русской исторической живописи середины прошлого столетия, точнее – 1830–1850-х годов. В истории этого жанра упомянутые годы, может быть, наименее исследованы, а между тем они составляют самостоятельный этап, причем чрезвычайно интересный. Историческая картина середины столетия как художественный организм включает в себе целую школу мастерства, отнюдь не исчерпавшую своего значения и для сегодняшнего времени.

Творчество наиболее значительных живописцев середины прошлого века, отдавших дань историческому жанру, известно нам достаточно полно. Здесь мы располагаем многими капитальными работами. Так, начало углубленного изучения творчества К. П. Брюллова в советском искусствознании было положено О. А. Лясковской¹. Фундаментальная монография о Брюллове Э. Н. Ацаркиной, подводя итог многолетней работе исследователя, дала наиболее полное в нашей науке освещение творческого пути прославленного мастера².

Серьезным этапом в изучении наследия А. А. Иванова были работы Н. Г. Машковцева, нашедшие свое завершение в монографическом очерке об Иванове для многотомной «Истории русского искусства»³. Фундаментальнейшей работой об Иванове явилась двухтомная монография М. В. Алпатова, впервые столь глубоко осветившая творчество живописца⁴.

Разумеется, основополагающие труды отнюдь не умаляют значения работ, посвященных отдельным проблемам творчества исторических живописцев середины века. Так, в частности, для изучения искусства Александра Иванова очень велико значение работ В. Зуммера, А. Бакушинского, Н. Дмитриевой, Д. Саратьянова, Б. Бернштейна, М. Неклюдовой, А. Зотова, М. Алленова⁵. Невозможно переоценить и появление в 1956 году каталога юбилейной выставки Иванова, составленного научными сотрудниками Третьяковской галереи⁶.

Большую ценность представляют собой немногочисленные исследования творчества менее известных и менее значительных исторических живописцев середины столетия. В этом отношении очень существенны работы А. Н. Савинова, в частности его очерки по истории академической живописи, написанные для многотомной «Истории русского искусства»⁷.

Особое значение очерка А. Н. Савинова для автора настоящей работы заключается в том, что это один из первых опытов обобщенной характеристики исторической живописи рассматриваемого периода. То же можно сказать и о разделах, касающихся исторической живописи, в известных трудах Н. Н. Коваленской, посвященных искусству первой половины прошлого века⁸.

Очень ценные наблюдения над общими закономерностями развития русской исторической живописи первой половины XIX века можно найти в работах Т. В. Алексеевой и Г. Ю. Стернина, а в последнее время весьма интересную трактовку эта тема получила в еще неизданной кандидатской диссертации А. П. Валицкой⁹. Наконец, очень верную характеристику исторической картины середины века дает А. Г. Верещагина в очерке русской исторической живописи XVIII – начала XX столетия¹⁰.

К сожалению, ни один из упомянутых исследователей, не ставя своей специальной целью изучить историческую живопись интересующего нас периода, не рассматривает, естественно, ее достаточно подробно.

Автор предлагаемой читателю работы стремился суммировать, расширить и продолжить наблюдения указанных исследователей именно над теми общими чертами, из которых складывается русская историческая картина середины XIX века как самостоятельное художественное явление.

Автор делает попытку представить историческую живопись того времени как законченный, идейно и стилистически единый период развития данного жанра, выявить, насколько возможно, круг мастеров и их произведения, определить главные особенности творческого вклада, сделанного художниками середины прошлого века в развитие русской исторической живописи. С этим связан и еще один аспект избранной темы: выявление ценности исторической картины того времени как наследия для современной советской художественной культуры.

Оглавление

Введение	9
Глава первая	Историческая живопись в конце двадцатых и в тридцатые годы. Брюллов, Бруни, Александр Иванов 19
Глава вторая	Исторические картины Басина, Маркова, Лапченко и других художников, созданные в конце двадцатых и в тридцатые годы 88
Глава третья	Эволюция исторической живописи в сороковых-пятидесятых годах. Поздние работы Брюллова, Бруни, Басина, Ломтева. Библейские и евангельские эскизы Александра Иванова 137
Заключение	207
Примечания	213
Приложение	225
Список иллюстраций	237
Указатель имен	241

Введение

В середине прошлого века история, ее события, ее внутренняя логика чрезвычайно занимали русское общество. Это было время расцвета русского исторического романа; прозаическая повесть и поэма с историческим сюжетом также принадлежали к числу любимых литературных жанров.

Особенно много подобных сочинений появилось в 1830-е годы. Достаточно привести несколько наиболее ярких примеров.

Так, в 1827 году А.С.Пушкиным был начат «Арап Петра Великого», через год была написана, а еще через год напечатана его же «Полтава». В 1829 году появился очень популярный в свое время исторический роман – «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» М.Н.Загоскина, после чего до 1848 года им было написано еще восемь исторических романов. В 1831 году напечатан пушкинский «Борис Годунов», в январе–феврале 1834 года была допущена к печати его «История Пугачева». В середине 1830-х годов молодой Гоголь напечатал свой сборник «Миргород», где впервые русская публика прочла «Тараса Бульбу». В течение 1830-х годов Пушкин собирал материалы по истории Петра I, а в 1836 году в «Современнике» была напечатана «Капитанская дочка». Наконец, с 1831 по 1838 годы вышли в свет наиболее известные романы И.И.Лажечникова: «Последний новик», «Ледяной дом» (1835), «Басурман».

Не менее оживленное зрелище представляет собой изобразительное искусство. Именно к жанру исторической картины принадлежат произведения, наиболее известные среди современников: «Последний день Помпеи» К.Брюллова, «Медный змий» Ф.Бруни, «Явление Христа народу» А.Иванова. Исторические полотна в это время достигают огромных размеров, что, в сущности, тоже служит своеобразным средством утвердить значительность избранной темы, хотя отнюдь не всегда, естественно, соответствует истинным достоинствам произведения. Александр Иванов, самый мощный и глубокий гений в русской живописи той поры, именно в исторической картине видит наибольшие возможности выражения общечеловеческого содержания искусства.

Подобные соображения, разумеется, никоим образом не отрицают важной роли прочих жанров, например – портрета и, особенно, жанра бытового. Последний, в частности, сыграл в 1840–1850-х годах большую роль, подготовив и публику и художников к бурному развитию современной темы в живописи 1860-х годов. Однако наиболее глубоко кардинальные проблемы, стоящие перед изобразительным искусством во второй трети XIX века, решались все же в исторической живописи. Историческая картина наиболее отчетливо ставит столь характерные для 1830–1850-х годов вопросы судеб народа как нации и народа в социальном смысле этого понятия. В исторической же живописи находим мы новаторские для своего времени искания в области художественной формы – достаточно вспомнить Александра Иванова.

Не случайно именно Иванов с его «Явлением Христа народу», с его натурными этюдами, с его библейскими и евангельскими эскизами воспринимался крупнейшими реалистами второй половины XIX века гораздо более органично, более непосредственно, чем, например, жанристы 1840–1850-х годов. Доказательством может служить то, что говорит об Иванове в своих письмах и статьях Крамской, что говорит об Иванове и Брюллове Репин.

Историческая живопись второй трети XIX века представляет собой самостоятельный этап развития этого жанра в русском искусстве.

Действительно, работам Ф. А. Бруни, К. П. Брюллова, А. А. Иванова, при всей их неповторимости, присуще известное единство. Если же их картины рассматривать в связи с произведениями П. В. Басина, позднего В. К. Шебуева, Н. П. Ломтева, А. Т. Маркова и некоторых других, то можно обнаружить довольно широкий круг произведений, обладающих неодинаковым художественным достоинством, но имеющих общую идейную и художественную специфику. И объединяющим началом является здесь романтическая концепция. Именно она определяет понимание истории и своеобразие ее художественного воплощения.

Содержание процесса развития исторической живописи середины века – становление и расцвет романтизма и, одновременно, постепенное вызревание реалистических начал внутри этого направления, вызревание нового, более объективного понимания самой логики истории. Эволюция жанра исторической картины, естественно, во многом аналогична эволюции самого понимания истории в ту эпоху. В свою очередь все это вместе взятое органично исходит из особенностей данного периода русской истории.

Как известно, в социально-экономическом отношении середина прошлого столетия – время неуклонной капитализации России, неуклонного нарастания кризиса феодально-крепостнической системы, последний этап ее существования. Реакционный политический режим, воцарившийся после разгрома движения декабристов, привел к ослаблению освободительного движения. Во второй трети века происходит сложный и противоречивый в своем течении процесс постепенного изживания дворянской революционности и формирования революционно-демократической идеологии; однако ее позиции находятся еще лишь в процессе становления.

Все это непосредственно отразилось уже на идейной жизни 1830-х годов. Официальная идеология в России тех лет определялась известным сформулированным в 1832 году тезисом «православия, самодержавия и народности».

Прогрессивные элементы общественной жизни вели подспудное существование, новые политические группировки еще не оформились. Пути дальнейшего исторического прогресса России были еще неясны даже наиболее передовой части русского общества, но именно потребность отыскания этих путей и вызывала в обществе «брожение умов».

В такой обстановке интерес к истории приобретал особую остроту: поиски выхода из создавшегося политического тупика именно историческую науку сделали предметом общего увлечения, равно как и философию. В эпоху политического безвременья историческая наука устанавливала связь между философскими абстракциями и пониманием земных человеческих отношений, она была источником общественного опыта.

Н. В. Гоголь писал об этом со свойственной ему образностью: «бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облетит твое слово: живеи через то выступит прошедшее и криком закричит настоящее»¹¹.

Как известно, в «последекабристский» период истории русской культуры широко развивались романтические элементы и в философско-эстетической мысли, и в литературе, и в изобразительном искусстве.

Эти романтические тенденции выражали умонастроения эпохи, ознаменованной крахом политических надежд, созревавших в предшествующие десятилетия. Рефлексия и резиньяция, овладевшие обществом в период николаевской реакции, гибель старых идеалов и напряженные поиски новых, глубокая разочарованность в результатах первого боевого опыта и вместе с тем вера в потенциальные возможности личности, в потенциальные силы народа как нации, наконец, неприятие существующей социальной действительности – вот то основное, что нашло выражение в русском романтизме середины столетия.

Как направление развития изобразительного искусства романтизм на русской почве обнаруживает себя в начале XIX века; зачатки отдельных его черт можно увидеть еще в конце XVIII столетия. Становление, расцвет и деградация романтизма укладываются в пределах первой половины XIX века, вернее – в пределах 1800–1850-х годов. Романтические элементы в искусстве второй половины века, представляют собой исторически иное явление.

В русском изобразительном искусстве романтизм не нашел столь стилистически отчетливого выражения, как, например, в искусстве Франции. С одной стороны, слишком сильны были традиции классицизма, а с другой – слишком велик был удельный вес постоянно нарастающих стремлений к непосредственному воспроизведению окружающего мира. Тем не менее черты романтизма в русском искусстве первой половины XIX века достаточно отчетливы, чтобы придать ему специфическую окраску.

В русском романтизме мы различаем элементы основных идейно-художественных особенностей, присущих романтизму как общеевропейскому художественному направлению.

В центре внимания русской художественной культуры эпохи романтизма, так же как и общеевропейской, стоит проблема взаимоотношения духовно многогранной личности с внешним миром, с природой, поведение этой личности в различных исторических обстоятельствах. Динамическая трактовка сюжетного действия, новое понимание пространства, усиление роли цвета и света также вошло вместе с романтизмом в арсенал средств русского живописца.

Разумеется, на русской почве все это получило свой характер. В первой четверти столетия, в период расцвета политических и социальных иллюзий в эпоху Отечественной войны, в годы формирования движения декабристов романтизм определялся в основном оптимистической, мажорной гаммой чувств и идей. Тираноборческие, свободолюбивые устремления лучшей части русского общества соединились со светлой верой в конечное торжество справедливости; казалось, достаточно одного активного, решительного порыва – и оно уже достигнуто.

Личность воспринимается в это время не столько в ее противостоянии неполноценной действительности, сколько в ее слиянии с миром природы, созвучной ей своей светлой эмоциональностью, в слиянии с атмосферой, напоенной трепетным ожиданием и «томлением упования». Примеры можно видеть в портретах Кипренского, Венецианова, отчасти Тропинина, в пейзажах Щедрина.

После крушения всего комплекса политических и социальных надежд, связанных с войной 1812 года и движением декабристов, в период николаевского безвременья, романтическая личность теряет прежний пафос своего существования. Разочарованная, утратившая целеустремленность, она вступает с существующим миром в противоречия непримиримые. Характер взаимоотношений этого нового романтического идеала с окружающим миром, с обществом и природой, его роль в историческом процессе определяют собой следующий, второй период развития романтизма. Характерные примеры мы можем почерпнуть в творчестве позднего Кипренского, у позднего Тропинина, у Брюллова, Бруни, отчасти у Александра Иванова.

Существенна для исторической живописи еще одна особенность русского романтизма. В первой половине XIX века Россия только шла навстречу буржуазным преобразованиям и поэтому многие оборотные стороны буржуазного прогресса еще не имели места на русской почве. Насущным делом для России была борьба с проявлениями феодализма. Именно против последнего в конечном счете и обращен здесь романтический протест, отраженный в социальной и философской мысли, литературе и искусстве.

Поэтому романтизм, в ведущих странах Западной Европы подвергший критике просветительские идеалы, в России выступает очень часто в тесной связи с ними. Вера в идеалы разума, прогресса, защита элементарных прав личности – все это, исторически претворенное, было еще актуальным в русской общественной жизни первой половины столетия. В силу этого обстоятельства русский романтизм был свободен от крайностей индивидуализма.

В большой мере в связи с этим находится и тесная связь романтизма с классицизмом, с его кругом этических и эстетических идеалов, что особенно отразилось в исторической картине. С другой стороны, стилевые особенности романтизма как художественной системы в русском искусстве – особенно в первой трети столетия – значительно менее отчетливы, нежели в искусстве Западной Европы.

В портрете и пейзаже романтизм проявляется еще в начале XIX века (некоторые его черты можно зафиксировать уже в 1790-е гг.). В исторической живописи 1800-х – начала 1820-х годов мы можем констатировать лишь его элементы; здесь господствует классицизм. Как нечто новое, как новый этап в развитии именно исторического жанра, романтизм раскрывается позже, в 1830–1850 годы, что и обуславливает хронологические рамки настоящей работы.

Во второй трети столетия историческая концепция русского романтизма развивалась под влиянием воззрений Шеллинга и Гегеля. Диалектика Шеллинга еще в первой четверти века подготовила русскую общественную мысль к восприятию в 1830-х годах философии Гегеля, которая в свою очередь послужила источником материалистической диалектики Герцена и Белинского. Объясняя явления, события и факты в их взаимообусловленности и развитии, диалектика открывала новые возможности в исторической науке и влияла на исторические взгляды широких кругов передовой русской интеллигенции.

Однако в начале взятого нами периода в этой среде взгляды на историю были, как известно, в основе идеалистическими. Например, для исторических воззрений такого необыкновенно глубокого и оригинального мыслителя, как Чаадаев, чье выступление, по свидетельству Герцена, было своей грозной неожиданностью равносильно «выстрелу в ночи», тем же Герценом изобретен своеобразный термин: «революционный католицизм». Сущность же исторических взглядов Чаадаева, следовавшего в этом вопросе за Шеллингом, сводилась к пониманию исторического процесса, как процесса развития духа и божественного провидения или неисповедимого рока, как движущих сил истории. В 1830-х годах и Белинскому процессы общественного развития казались фатальными, а его социологические взгляды в целом опирались на идеалистическое понимание причин общественного развития. Совершенствование общества в целом происходило, по его мнению, благодаря все возрастающим достижениям человеческого ума; именно в сознании видит он в это время главную движущую силу прогресса.

Элементы нового, более объективного понимания исторического процесса складываются по мере развития революционно-демократической идеологии. Это новое понимание закономерностей истории мы улавливаем в развитии воззрений того же Герцена, того же Белинского, то есть во взглядах революционеров-демократов, чья идеология формировалась первоначально в недрах наиболее радикального крыла западников.

Большую роль в развитии новых взглядов на историю у передовой интеллигенции сыграл Т. Н. Грановский, сделавший лекционную кафедру «трибуной общественного протеста».

Профессор Грановский, как историк, обогащенный гегелевской диалектикой, стремился использовать учение великого немецкого философа как метод анализа истории, выделяя в нем идеи исторической закономерности, развития и прогресса, смены форм общественной жизни и борьбы нового со старым. Оставаясь идеалистом в понимании природы и общества, Грановский внес много нового в историческую и социологическую науку. С позиций объективного идеализма он восставал против предвзятости и субъективизма, рассматривающих историю как проявление воли личности. В круг понятий, которыми оперирует история, объясняя то или иное явление, Грановский помимо идейных мотивов, выражающих особенности мирового духа, ввел такие факторы, как географическую среду, материальные потребности. Опираясь на исторический материал, он опровергал национализм и теорию исключительности народов, сыграв большую роль в борьбе революционных демократов против теории официальной народности и крайних правых проявлений славянофильства.

А. И. Герцен в оценке отдельных этапов исторического развития, отдельных явлений истории общественных отношений далеко выходит за рамки идеалистических представлений. Там, где Герцен переходит от общего положения «Прогресс человечества – прогресс содержания мысли» к объяснению причин общественных противоречий, там в качестве этих причин обнаруживает он конфликт между человеком и средой и конфликт между различными общественными группами; в последнем случае Герцен приближается к осознанию действительных причин классовой борьбы.

В. Г. Белинский во многом объективно трактовал отдельные понятия науки об истории. Так, исходя из взаимосвязи исторических событий, он стремился исключить из истории субъективизм и, в сущности, подходил к пониманию общества как организма, развивающегося в силу своих внутренних законов.

Таким образом, в изучении истории и всех связанных с ней философских и социальных проблем середина столетия была временем постепенного нарастания элементов диалектического, объективного понимания закономерностей исторического процесса, нарастания, подтачивающего изнутри общую идеалистическую концепцию истории.

Аналогичные – разумеется, относительно аналогичные – процессы в развитии взгляда на историю встречаем мы в русской литературе и искусстве середины XIX века.

Естественно, здесь было бы наивным искать той отчетливости представлений и последовательности в развитии общей идеи, которые присущи отвлеченному мышлению. Тем не менее общий характер эволюции тот же: развитие в недрах романтической концепции элементов более объективного понимания истории. Литература при этом далеко опережает живопись. Историзм Пушкина во многом гораздо более глубок и прозорлив, нежели теоретические выкладки русских мыслителей конца 1820-х и в 1830-е годы, не говоря уже об исторических живописцах. Одни только критические статьи Пушкина уже представляют необыкновенно глубокое и объективное для своего времени понимание задач исторического исследования. Достаточно напомнить, какое значение придавал он изучению подлинных

документов эпохи, как материала, из которого формируется исторически верный образ. Так, работая над «Борисом Годуновым», именно в летописях, по его словам, старался он угадать образ мыслей и язык прошедшего времени. У читателя изумительных исторических экскурсов Гоголя порой захватывает дух, настолько смелыми – при всей их приблизительности – кажутся его быстрые очерки общих процессов, настолько яркими, почти осязаемыми представляются картины отдельных событий. В середине 1830-х годов, в заметках «О преподавании всеобщей истории», Гоголь требует от историка, чтобы народы и события в его изложении были непременно живыми и как бы находились перед глазами слушателей или читателей, чтобы каждый народ, каждое государство сохраняло «свой мир, свои краски».

Не подлежит сомнению и то, что литература воздействует на живопись в сфере понимания истории. Принимая во внимание образ жизни художника той поры, можно утверждать, что именно через литературу, в живом общении с миром литераторов более всего могли они приобщиться к передовой исторической мысли своего времени. Об этом свидетельствует жизнь таких крупнейших исторических живописцев первой половины XIX века, как Брюллов и Иванов. Однако в их творческой биографии можно найти бесспорные доказательства и обратного влияния – влияния художника на писателя. Достаточно вспомнить, как это отразилось в творчестве Гоголя.

В этом сложном, динамическом взаимодействии литература и историческая живопись идут одним путем – путем поисков исторической правды изображения.

Прежде чем обратиться к анализу материала, следует остановиться на одной особенности исторической живописи середины XIX столетия. Границы ее как жанра весьма неопределенны. Русская историческая живопись, начиная со становления ее во второй половине XVIII века, и далее, в течение почти целого столетия объединяла сюжеты собственно исторические с сюжетами, почерпнутыми из античной мифологии, из Библии и Евангелия. Практика художественной жизни того времени включала в сферу деятельности исторического живописца еще и живопись церковную.

Степень слитности этих сюжетов в различные моменты была неодинаковой. В силу целого ряда причин она была временами сильнее, временами слабее; обстоятельства направляли интересы общества то к одному, то к другому кругу сюжетов. Тем не менее для современников Брюллова, Бруни и Иванова исторической картиной почти в равной мере были и «Последний день Помпеи», изображающая событие реальной истории, и «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» – иллюстрация литературного памятника античности, и «Медный змий» – сцена из Ветхого завета, и, наконец, «Явление Христа народу» – один из центральных эпизодов евангельского повествования.

Глубинные корни этого обстоятельства, естественно, – в специфике исторического мышления эпохи. Непосредственное же воздействие на характер тематики и круг сюжетов оказывали ближайшие по времени традиции академической трактовки этого жанра, с одной стороны, и с другой – новые требования, предъявленные современностью.

Известную роль играла постановка обучения в Академии художеств. В начале XIX столетия, то есть в ту пору, когда в нее поступали ученики, впоследствии, во второй трети века, ставшие наиболее видными историческими живописцами, Академия обучала живописи в историческом, батальном, портретном, ландшафтном и перспективном классах. Независимо от строгости соблюдения этих делений в практике занятий Академии, при таком порядке почти всякая серьезная сюжетная композиция мыслилась как историческая картина.

В общеобразовательном курсе Академии история преподавалась вместе с мифологией, словесностью и начатками истории изобразительного искусства. Слитность этих дисциплин усиливалась еще и тем, что они преподавались одним педагогом. Содержание курса определялось как «история нравов, обрядов и общежития древних народов, история художеств и художников, истолковательное чтение историков и стихотворцев для образования вкуса и подражания красоте»¹². Однако не только в сугубо академическом понимании эти понятия имели общность. А. Писарев в своей известной книге, изданной в 1807 году, в числе «Предметов для художников» наряду с эпизодами истории России рассматривает и сюжеты славянского «баснословия» и наиболее примечательные, поучительно-героические эпизоды из «русских сочинений в стихах и прозе»¹³.

Исторический и мифологический сюжеты слиты в практике исторической живописи особенно тесно. В XVIII веке синкретичность объясняется отчасти и тем, что разница между ними в глазах русского художника и ценителя искусств отступала на второй план или вовсе ускользала от них ввиду главной цели – раскрытия морального смысла события. С начала XIX века слитность сюжетов постепенно обретает новую основу – в мифологии начинают прозревать отражение истории, ценить в ней черты реального облика древнего народа, его образа жизни. В этом отношении типично упомянутое сочинение А. Писарева, например вводная часть к разделу «О славянском древнем баснословии». И хотя автор советует славянские реки изображать на античный манер в образе дев, опирающихся на опрокинутую урну под сенью тростников, а четырехликого Световида – с одним лицом, по возможности уподобляя Аполлону, тем не менее известный историзм понимания им славянской мифологии несомненен. Дальнейшая эволюция взаимодействия мифологической и собственно исторической тематики в пределах первой половины XIX века будет развиваться именно в этом направлении: в мифе будут искать подлинности поэтического мироощущения и реального облика народов древности.

Что касается библейско-евангельских сюжетов, то кульминация их распространения в исторической живописи в пределах конца XVIII – первой половины XIX века достигается именно в 1830–1850-е годы. В предшествующий период расцвет либеральных иллюзий, патриотический подъем эпохи общеевропейских антинаполеоновских войн в сфере исторической живописи вызвали к жизни, как известно, горячий интерес к отечественной тематике, взятой в героическом аспекте. Исполненный патриотического пафоса эпизод из русской истории решительно господствует в картинах, отодвигая на второй план религиозные и

античные сюжеты. В начале столетия Академический совет энергично поддерживал такое положение, что сказывалось на выборе тем для экзаменационных работ академистов и программ на академические звания.

Рост реакционных элементов в правительственной политике после 1815 года, противостоящих развитию вольнолюбивых оппозиционных настроений общества, создал неблагоприятную почву для развития гражданственно-патриотических сюжетов. Исследователи отмечают, что именно тогда в практике класса исторической живописи патриотические темы сменяются темами из Священного писания и древней истории; академические «Правила для художественных месячных и третних экзаменов» 1818 года указывают, что «программы, задаваемые ученикам четвертого возраста живописного исторического, портретного и миниатюрного классов, также скульптурного, медальерного и резного на камнях, должны быть непременно исторического содержания, и почерпнуты главнейшее из Священного писания или из исторических, а частью из баснословных преданий знаменитейших в древности народов, как-то: греков, римлян и других»¹⁴.

Разумеется, в творчестве зрелых мастеров появлялись картины на национальные сюжеты: В.К. Сазонов написал в 1824 году «Дмитрия Донского на Куликовом поле». В 1829 году появилась большая картина «Крещение великого князя Владимира в Корсуни». Шебуев много лет работал над темой «Подвиг купца Иголкина», порой русская тема избиралась для академических программ. Однако общая ориентация Академии, как учреждения правительственного, была направлена на сюжеты из «Священного писания и древнейшей истории».

Во второй трети века, при реакционном курсе правительства Николая I во всех областях культуры, религиозный сюжет – наиболее частый в исторической живописи. Картины с религиозным сюжетом охотно покупались царской фамилией и, в подражание ей, великосветскими любителями. В таких «модных» картинах сюжет часто приобретал сентиментальную или мистическую окраску. Идеи казенного «православия» получают здесь свое «эстетизированное», салонное выражение. Безусловно ортодоксальным было воплощение религиозного сюжета в академических программах. Однако необходимо отметить, что, накладывая, несомненно, печать ограниченности на живопись своего времени, религиозный сюжет отнюдь не всегда имел ортодоксальное истолкование. Часто он являлся лишь оболочкой для новаторской трактовки той или иной темы, новаторского понимания задач исторической живописи. Последнее объясняется, в частности, тем, что распространение религиозной тематики в исторической живописи было следствием не только правительственного поощрения и административных мер. Обращение к драматическим, философским образам и символам Библии и Евангелия было в то время одной из форм романтического осмысления многих кардинальных проблем современности. Как уже говорилось в начале введения, это справедливо даже для некоторых проявлений русской общественной мысли (особенно в конце 1820-х и в 1830-е годы). Аналогичные явления можно обнаружить в русской литературе.

Таким образом, предметом настоящей книги является русская историческая живопись эпохи романтизма.

Попытка углубиться в ее специфику обнаруживает очень широкий круг произведений, обладающих отчетливой общностью в понимании истории, в отношении к отдельному историческому событию, в излюбленных темах и сюжетах. Не менее отчетлива эта общность – в понимании своеобразия исторической картины как изобразительного жанра, в методах построения композиции, в поисках новых цветовых и пространственных решений.

Сопоставленные подобным образом, эти произведения обнаруживают некое внутреннее единство между живописцами самого различного дарования и темперамента, порой казалось бы ничем не связанными между собой. Эти общие черты, отнюдь не уничтожающие различие в масштабах личности и индивидуальных склонностях, и составляют черты русской романтической исторической картины середины прошлого века. Она вносит свой неповторимый вклад в развитие русской исторической живописи XVIII–XIX веков и остается живым наследием для искусства современного.

Глава первая

Историческая живопись
конца двадцатых и в тридцатые годы.
Брюллов, Бруни, Александр Иванов





Осенью 1836 года, через два года после того, как «Последний день Помпеи» предстал перед русской публикой, в петербургской «Художественной газете» появилось сообщение об очередной выставке в Академии художеств. По мнению автора статьи, выставка была «необыкновенно важна в разных отношениях. Историческая живопись обнаружила таланты такого разряда, каких трудно ожидать в столь кратковременные сроки и, главное, таланты не подражательные [...] даже самое влияние гениального человека (Брюллова. – *М. Р.*), необходимо разлившее свет свой на юную школу, не закрыло от наблюдательного взора самобытности каждого»¹⁵.

Действительно, выставка была весьма разнообразна.

Здесь находились мастерски исполненные картоны «Медного змия» Ф. А. Бруни, впечатляющие мрачной, холодной патетикой своего замысла. Выставлена была и обратившая на себя внимание еще в Риме картина А. Т. Маркова «Фортуна и нищий» (1836, Русский музей), приводившая многих в недоумение своим туманным символизмом.

Здесь предстал «Самсон, разрушающий храм филистимлян» Ф. С. Завьялова – апофеоз академической школы, превосходный натурный этюд, «разогнанный» до размеров большой картины, аранжированный некоторыми второстепенными персонажами и увенчанный Академией золотой медалью первого достоинства. Тут была небольшая забавная акварельная картина – «Свидание великого князя Святослава с Иоанном Цимисхием» работы Ф. Г. Солнцева. Ее широкая рисованная рама, имитирующая каменный рельеф, представляла наивное смешение тщательно воспроизведенных предметов русской старины: шишаков, сабель, бердышей, кубков. К этому присоединились изображения памятников античной и скифской культуры, найденные на юге России. Этот наивный опус открывал собой в искусстве эпоху археологического изучения русской истории.

И, наконец, на этой выставке впервые предстало перед русской публикой «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения» (1834, Русский музей) Александра Иванова, определившего позже самые высокие достижения исторической живописи середины века.

На выставке было много и других, более второстепенных, но часто не менее типичных для своего времени картин¹⁶. Отсутствовали лишь работы признанного корифея – Карла Брюллова и художника менее значительного, но также очень ценимого современниками, имя которого произносилось вместе с именами Брюллова и Бруни – П. В. Басина; незадолго до выставки, в 1833 году, он преподнес Академии художеств свое большое полотно «Сократ защищает Алкивиада в битве при Потидее» (1828, Русский музей)¹⁷.

Таким образом, мы можем констатировать на рубеже 1820–1830-х годов в русской исторической живописи выход на сцену нового поколения – учеников А. Егорова, Андрея Иванова и В. Шебуева¹⁸. Картины, созданные этим новым поколением, и составляли новый – романтический – этап развития русской исторической картины.

Безусловно, наиболее значительным явлением 1830-х годов в исторической живописи были гигантские полотна Брюллова, Бруни и Иванова. В конце 1820-х годов рождается за-

мысел «Последнего дня Помпеи» (Русский музей), а в начале 1830-х годов он в замечательно короткий срок воплощается на полотне (1830–1833). Между 1824 и 1827 годом был задуман «Медный змий» Ф. А. Бруни, а в 1837 году он был подмалеван на гигантском полотне и закончен в 1841 году. В начале 1830-х годов появляются эскизы «Явления Христа народу» (1837–1857). В сентябре 1837 года большой холст этой картины был прописан одним тоном настолько, что совершенно ясна была роль каждой фигуры в развитии сюжета. В 1839 году она была уже подмалевана, а в 1842 году, по словам самого художника, для обыкновенного зрителя выглядела почти законченной¹⁹.

Оставляя на время в стороне степень субъективности исторических воззрений каждого из трех художников, констатируем, что во всех трех случаях мы имеем дело с изображением массовой сцены. Внимание художника сосредоточено на событии в той мере, в какой оно преломляется в сознании и в судьбе целого народа, в сознании народной толпы. Не менее характерно то, что сами эти события драматичны и являются переломными, решающими в судьбе изображенного народа. У Брюллова – это неотвратимая гибель жителей цветущего античного города под действием слепого, стихийного рока. У Бруни – целый народ на распутье, в кульминационный момент свсей судьбы; наконец, у Иванова – тоже толпа, взятая в целом как народ, и взятая в напряженнейший момент открытия новой истины.

В этом обращении русских живописцев к драматическим моментам истории нельзя не видеть отражения общей атмосферы эпохи, насыщенной революционными событиями, предчувствиями грядущих социальных сдвигов. Не менее остро, чем в какой-либо другой европейской стране, ощущалась эта атмосфера в России. Здесь были еще свежи в памяти трагические события 1825 года. Герцен, как известно, считал замысел «Последнего дня Помпеи» прямым порождением Петербурга, той атмосферы, которая воцарилась в связи с разгромом декабристского движения²⁰.

Однако, если даже не связывать эти явления так непосредственно, то, несомненно, стремление к большим монументальным полотнам, изображающим мировые катаклизмы, имело под собой совершенно определенную историко-культурную почву. Эти искания были своеобразным преломлением основного вопроса современности – вопроса о путях дальнейшего исторического развития России.

Как уже говорилось во вступлении, вопрос о судьбах русского народа как нации был одним из самых важных для русской общественной мысли 1830-х годов. Не менее актуален в пору кризиса крепостнической системы и вопрос о народе в социальном смысле этого понятия, о месте народа в обществе, а следовательно, и в истории.

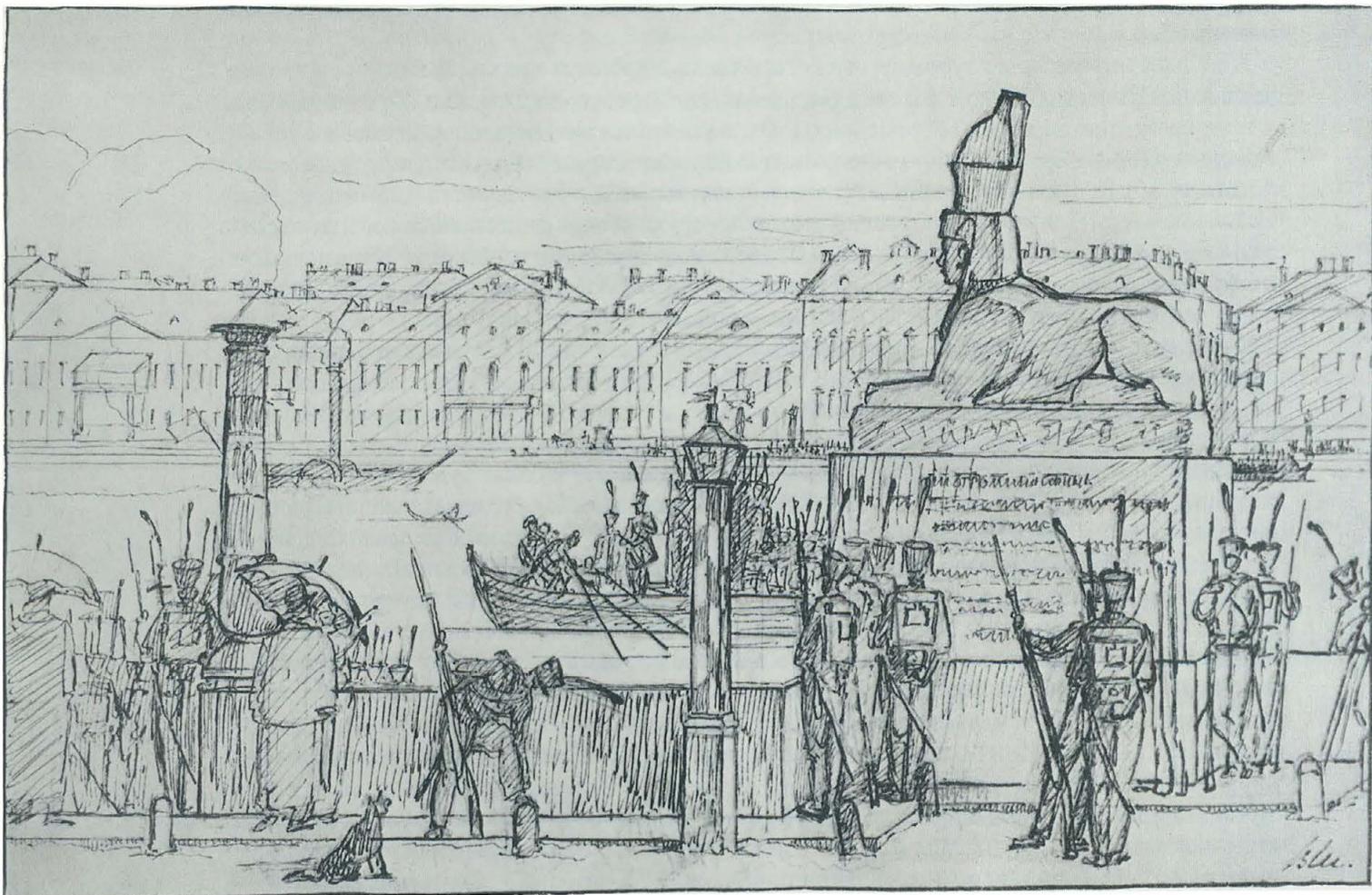
В течение 1830-х годов вместе с углублением интереса к народу как «игранию таинственной игры» истории, постепенно развивается представление о существенности роли народной массы в самом ходе исторического процесса. Еще декабрист М. С. Лунин полагал, что все крупные общественные события в конечном счете связаны с деятельностью народных масс. В частности, падение татарского ига на Руси Лунин рассматривает как результат пробуж-

дения народного духа, «без которого не совершается коренных переворотов»²¹. Как человек своего времени, действительной причиной народной деятельности Лунин видел идеи, приносимые в народ лучшими людьми образованного класса; тем не менее он был убежден, что «из вздохов, заключенных под соломенными кровами, рождаются бури, низвергающие дворцы»²².

Наиболее интересно и глубоко в 1830-х годах роль народных движений в истории трактована А. С. Пушкиным в его «Истории Пугачева», где характерно уже само обращение поэта к теме крестьянской войны. К теме народных, национальных движений обращается и Н. В. Гоголь в «Тарасе Бульбе», рисуя запорожскую вольницу, ее социальную природу, ее психологию, ее облик. Наконец, симптоматичным был и выход в свет «Истории русского народа» Н. А. Полевого. При всей ограниченности этого труда в нем существенно то, что он был задуман в известной мере как антитеза «Истории государства Российского» Карамзина; он открывался тезисом: «История человечества начинается собственно с того времени, когда люди составили общество и явилась жизнь народов».

Ощущение истории как «жизни народов» очень отчетливо у Гоголя в его набросках, сделанных в связи с подготовкой курса в Петербургском университете и замыслом большого труда «Земля и люди». В начале 1830-х годов в статье «О движении народов в конце V века» Гоголь дает романтически яркую, почти что осязаемую картину волнообразного движения кочевников, извергаемых Азией, этим «народовержущим вулканом». Немногочисленные страницы очерка необычайно эмоциональны. Как бы с птичьего полета увидено автором зрелище безбрежных «огромно-ровных» степей, «ужасающих своей неизмеримостью», по которым движутся на запад со своими кибитками и табунами толпы варваров. Гоголь, кажется, видит, как волны этих орд разбиваются на отдельные потоки и брызги, ударяясь о горные массивы Центральной Европы, и скатываются в Средиземное море. При всей исторической наивности этого очерка в нем есть тот самый пафос больших масштабов, который Гоголь считал характерной чертой современной ему исторической живописи. В нем есть стремление увидеть историю как процесс движения народов. Писатель стремится дать облик народа в целом, в тех чертах, которые наложила на него историческая судьба и природные условия бытия.

Характерно, что стремление к драматичности, как типичное для современной исторической живописи, Гоголь отмечал в связи с анализом «Последнего дня Помпеи». Речь идет об известном месте из статьи Гоголя «Последний день Помпеи», картина Карла Брюллова. «Мысль ее (то есть картины. – *М. Р.*) – принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою. Всякому известны прекрасные создания, к которым принадлежат Видение Валтазара, Разрушение Ниневии и несколько других, где в страшном величии представлены великие катастрофы, которые составляют совершенство освещения, где молния в грозном величии озаряет



В. К. Шебуев. Набережная Невы у Академии художеств
в Петербурге. Русский музей

ужасный мрак и скользит по верхушкам голов молящегося народа»²³. С гениальной прозорливостью, свойственной всем его обобщениям, Гоголь увидел в картине Брюллова эту тенденцию как общую для романтического историзма в европейском масштабе, тенденцию, которую он сам угадал до этого в произведениях далеко не самых первоклассных и даже не самых типичных²⁴.

Новое содержание исторической картины потребовало новых изобразительных средств. Пример этому – «Последний день Помпеи» К. Брюллова (1830–1833, Русский музей) и «Медный змий» Ф. Бруни (Русский музей).

Первое, что бросается в глаза при сравнении этих полотен с историческим жанром предшествующего периода, – изменение смыслового акцента в картине. В многофигурном полотне первой четверти столетия отчетливое соотношение действующих лиц – действующий герой и второстепенные персонажи, резонирующие или составляющие эмоциональный аккомпанемент переживаниям героя. И это не только в тех случаях, когда мы имеем дело с композицией из немногих фигур, как, например, «Дмитрий Донской на Куликовом поле» О. Кипренского (1805, Русский музей), или картина на тот же сюжет В. К. Сазонова (Русский музей), но и тогда, когда, по сюжету, на полотне присутствует толпа.

Таков был принцип многофигурной картины XVIII столетия. Типичный пример – «Венчание Михаила Федоровича на царство» Г. Угрюмова (ок. 1800, Русский музей). Эта же система сохраняется и в исторической живописи неоклассицизма. В «Смерти Пелопида» (Третьяковская галерея) Андрея Иванова первый и второй планы заняты распростертым телом героя и его немногочисленными приближенными, в исступлении жестикулирующими над его трупом; сражение можно заметить лишь в глубине. То же можно сказать и о «Единоборстве Мстислава Удалого с Редедеем» (1812, Русский музей). Сюжет предопределяет присутствие двух многочисленных армий, сошедшихся на поле битвы; единоборство должно было происходить на глазах огромной толпы народа. В решении, избранном Андреем Ивановым, все внимание сосредоточено на фигуре одного героя – Мстислава, для которого даже фигура поверженного врага служит лишь эффектным подножием.

Своеобразное отклонение от этого принципа – небольшой свободно написанный эскиз И. Акимова «Новгородцы ниспровергают Перуна» (Русский музей), где изображена единая в своем движении ликующая толпа. Эскиз, созданный, вероятно, на рубеже XVIII–XIX веков, можно рассматривать как одну из первых попыток изображения в исторической картине народной стихии. Однако новаторство эскиза очень относительно: он решен простым применением к исторической тематике приемов построения барочных ваханалий или крестьянских праздников. Правда, само по себе обращение к традициям барочного искусства в начале столетия было типично как раз для романтических исканий, и в целом эскиз можно, вероятно, рассматривать как пример зарождения романтической концепции исторической картины. Однако эскиз достаточно одинок в искусстве своего времени и не позволяет делать сколько-нибудь определенных выводов.

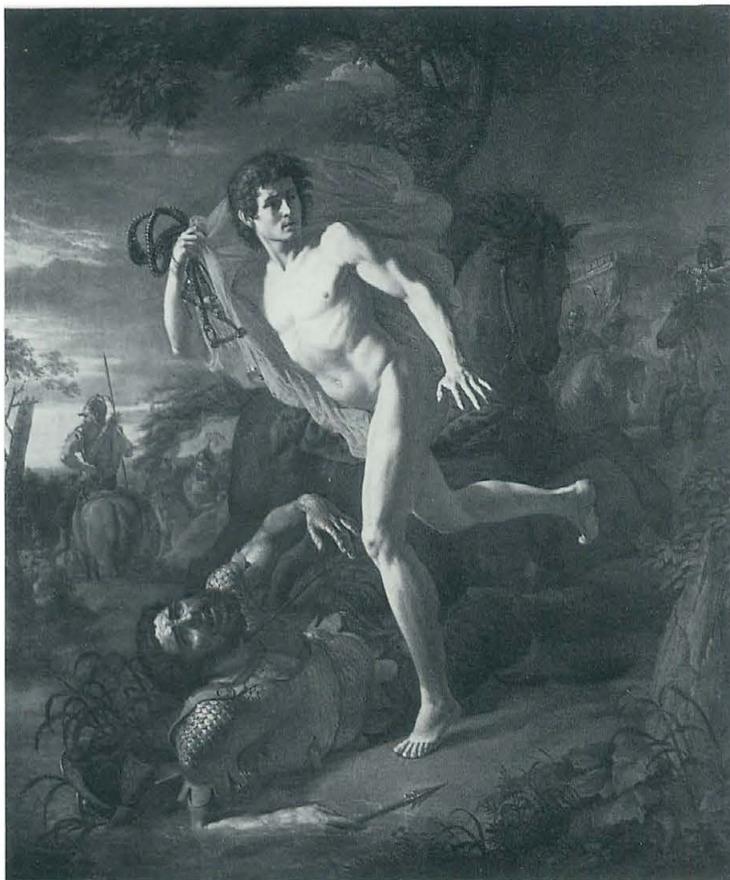


А. И. Иванов. Единоборство Мстислава Удалого
с Редедю. 1812. Русский музей

По сравнению с картиной неоклассицизма романтическая картина имеет совершенно иную компоновку. Художников занимает сама толпа людей. У Брюллова главного героя вообще нет, толпа объединена в группы, достаточно равнозначные по своей смысловой наполненности. В картине Бруни главный герой, строго говоря, тоже отсутствует. С сюжетной точки зрения им можно считать Моисея, ибо взят один из эпизодов вдохновенного им исхода из Египта. Многие современники Бруни, вкус которых был воспитан на эстетике классицизма, так и понимали замысел или, во всяком случае, его задачу, и с этих позиций упрекали художника в том, что он главное действующее лицо задвинул в глубину картины, где оно едва различимо. Однако это не ошибка Бруни, а, напротив, преднамеренный акт, продиктованный именно поисками новых композиционных закономерностей. Моисей служит художнику скорее фигурой, разъясняющей сюжет, нежели главным действующим лицом.

Перенеся внимание на толпу людей, на ее внутреннюю жизнь, оттеснив «героя» с его центрального места в композиции, художники встали перед необходимостью искать иные объединяющие моменты, на которых можно было бы построить многофигурную картину. Как истые романтики, они ищут их в сфере эмоциональной. Брюллов видит возможность объединить толпу чувством ужаса, вызванным вспышкой молнии, новым взрывом в жерле вулкана. В картине Бруни организующее начало, сливающее отдельных персонажей в единую толпу, — это две тесно сплетенные эмоциональные темы: с одной стороны — ужас перед надвинувшимся бедствием, с другой — надежда на спасение.

Подчиняя толпу единому порыву, оба художника сталкиваются с трудностями; разрешение их породило в свою очередь противоречия, типичные для романтической картины середины XIX века. Дело в том, что, komponуя действие, автор все же разбивает саму толпу на отдельные группы, построенные в согласии с классицистической эстетикой. Последняя требовала строгой логической ясности во взаимоотношениях действующих лиц, обусловлен-



А. И. Иванов. Подвиг киевлянина в 968 году.
1810. Русский музей

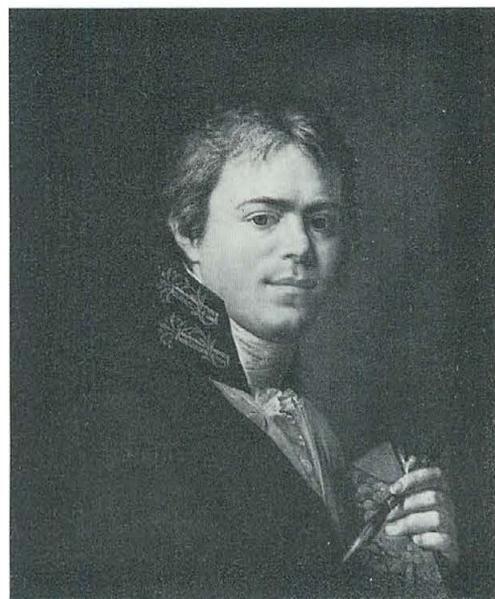
ности жеста, правильности рисунка, отчетливости объема. Главное же – классицистическая эстетика требовала логической завершенности и цельности образа, в котором типическое, постоянное должно брать верх над случайным, переходным.

Таким образом, обе тенденции – стремление объединить толпу в мгновенном, переходящем порыве и, с другой стороны, – традиции рационалистической типизации образа – вступали в противоречие. Особенно отчетливо выразилось это в картине Брюллова. Единое настроение картины, единое чувство ужаса нарушается замкнутостью, локальностью отдельных сентенций, на которые распадается мысль автора.

Ошеломившая испуганную толпу вспышка молнии служит художнику организующим моментом в композиции. Она – источник света, выявляющий пространственные соотношения, определяющий основные массы и объемы; в блеске молнии краски загораются или, напротив, гаснут в сгустившейся тени. Однако световой эффект, задуманный Брюлловым, оказался бессильным достаточно органично объединить отдельные группы людей. Глаз не обнимает события в целом, не воспринимает события в его эмоциональном накале, как это происходит в «Египетских казнях» (1800, 1802) и в «Переходе Ганнибала через Альпы» (1812) Тернера или в современных Брюллову картинах французских романтиков, в частности Делакруа. Зритель «считывает» авторскую мысль постепенно, шаг за шагом, что, по существу, снимает эффект единства впечатления, лишает последнее его силы. Не случайно все печатные труды, посвященные картине в момент ее появления, после общих восторгов сводятся к подробному описанию отдельных групп. Пожалуй, один только Гоголь удержался от этого соблазна.

Перед зрителем вереницей проходят – в довольно примитивных контрастах – живые воплощения сыновней любви, материнского самопожертвования, необузданного эгоизма, мужественного самообладания и предельного отчаяния. Чисто романтические моменты в развитии сюжета носят довольно мелодраматический и тоже локальный характер: разбитое счастье влюбленных, соединивших свою судьбу в день катастрофы, живое дитя на груди мертвой матери и т. п.

Эти эпизоды эмоционально и пластически настолько замкнуты сами по себе, что зритель, например, не сразу понимает, что лежащая в центре картины мертвая женщина упала с колесницы, умчавшейся в глубину улицы, что существует, по-видимому, смысловая связь между бегущим растерянным языческим жрецом со священными сосудами, с одной сто-



А. И. Иванов. Автопортрет.
Третьяковская галерея



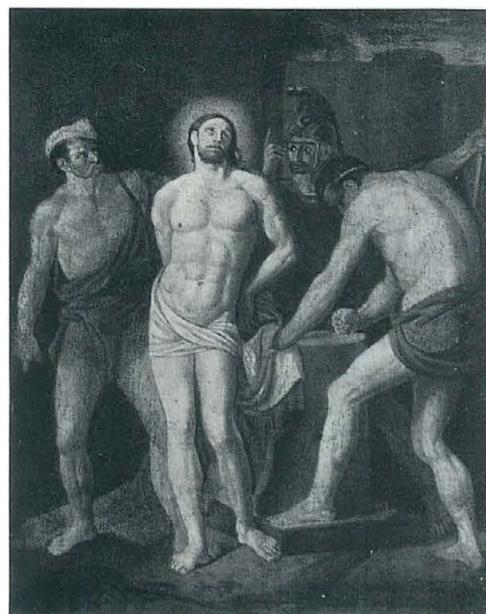
И. А. Акимов. Новгородцы ниспровергают Перуна.
Эскиз. Русский музей

роны, и, с другой – христианским священником с кадиллом, также ищущим спасения в бегстве; эта нарочитая аналогия должна была, вероятно, подчеркнуть абсолютность и стихийность катаклизма, в котором самые глубокие и противоположные явления человеческой жизни одинаково теряют свое значение.

Многие фигуры, представленные, казалось бы, в сильном движении, оказываются как бы окаменевшими в весьма неустойчивом положении. Такова поза мужчины, укрывающегося вместе со своей семьей под плащом. Он, по-видимому, только что переступил через упавшую женщину. Его тело держится на одной правой ноге, он изображен, в сущности, на бегу, но тем не менее кажется совершенно неподвижным, равно как и вся эта группа. Неподвижны и сыновья, несущие отца, несмотря на то, что ноги одного из них расставлены широко, как при беге. Пожалуй, во внутреннем единстве с состоянием природы находится лишь всадник на неоседланной лошади и полубогаженный мужчина у начала каменной лестницы, так естественно пригнувшийся при блеске молнии.

То же можно сказать и о цветовом решении картины. Задуманное в ярких, контрастных противопоставлениях, по-видимому, призванное создать у зрителя оптическое ощущение «взрыва», дающего тон всем эмоциям картины, оно все-таки лишь отчасти достигает своей цели. Яркое, почти раздражающее глаз сочетание горячего красного зарева вулкана и холодного, лимонно-желтого света молнии, красные, желтые, зеленые и голубые одежды толпы не складываются в то, что принято называть колоритом. Кажется, что цветовое решение картины вместо создания единого эмоционального звучания действия производит противоположное впечатление. Наоборот, игрой локальных пятен и световых эффектов еще усиливается обособленность персонажей.

Тем не менее нельзя не признать, что цветовое решение «Последнего дня Помпеи» не было ни ординарным, ни традиционным, и рождено стремлением найти новую цветовую выразительность, соответствующую новой задаче. В данном случае, по-видимому, дисгармоничность сочетания холодных и теплых тонов, контрастность цвето- и светосочетаний были продиктованы желанием поразить воображение зрителя, создать у него ощущение трагического. Наиболее удачно решен тот цветовой эффект, который вызван лимонно-желтой вспышкой молнии в правом верхнем углу картины. Этот свет, как бы соэкальзывающий по светлomu мрамору здания, рассыпающегося на глазах у зрителя, и по светлой группе обнаженного всадника на белой лошади, «затопляет» весь второй план картины, где



А. Е. Егоров. Истязание Спасителя. Эскиз. 1814. Третьяковская галерея

мечутся люди, одетые опять-таки в *светлые* одежды. В соединении с отчетливыми рефlekсами света молнии, отраженного ровной каменной мостовой, это действительно создает – на достаточно большом расстоянии – довольно целостное ощущение исключительности мгновения, как бы остановившегося. Почти нереальное в своей фантастичности, оно кажется похожим на страшный сон. Отчасти именно поэтому изображение разрушающегося здания с падающими статуями на фоне разверзшегося неба – узел этого цветового эффекта – вместе с тем и одно из самых выразительных мест в картине.



А. Е. Егоров. Автопортрет в юношеском возрасте. Третьяковская галерея

Вообще световой рефлекс использован Брюлловым виртуозно. Так, например, высветляя тени, он служит художнику средством сохранить их цветовое звучание. Именно бесцветность тени была одним из слабых мест исторической картины классицизма первой трети века. Особенно впечатляет живопись теней в фигурах первого плана, например в группе сыновей, несущих отца. Однако во многих случаях эффект рефлекса обращается как бы против художника: прямой и отраженный свет спорит в своей насыщенности и создает ощущение алебастрового просвечивания живой плоти, что, правда, придает некоторым персонажам картины своеобразное очарование, отмеченное еще Гоголем, о чем будет сказано ниже. Однако в большинстве случаев этот прием несомненно придает человеческой фигуре неприятное сходство с ожившей статуей, что, в частности, усугубляет в нашем восприятии связь картины с эстетикой классицизма.

Самая странность цветового решения «Помпеи» свидетельствует об исканиях: ведь в эти же годы Брюллов создает вещи, свидетельствующие о безукоризненном владении методом гармонического решения цветовой композиции. Достаточно вспомнить «Вирсавию» (1832, Третьяковская галерея) с ее своеобразным брюлловским «пленэром»: теплым свечением обнаженного тела в обрамлении горячих красных и зеленых тонов, мерцающих в густой тени дерева. Не менее убедительна в этом отношении и такая известная, но второстепенная вещь, как «Смерть Инесы де Кастро» (1834, Русский музей), решенная в «приятной», привычной для Брюллова теплой гамме красно-коричневых, зеленоватых и золотисто-охристых тонов.

Действенная сила, которой обладает картина Брюллова, лежит все же, в основном, вне таких насущных проблем русской исторической живописи середины столетия, как динамическое решение композиции картины, ее пространства, цвета, хотя все эти проблемы, как мы видели, ставятся Брюлловым.

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Брюллов, Бруни, Александр Иванов

Наиболее сильным в картине оказывается мастерство создания героизированного, обобщенного человеческого образа, мастерство компоновки группы из двух-трех человек.

Речь идет не только о том, что прекрасный человек является здесь своего рода нравственным победителем слепой ненависти стихии. Героизированный образ человека оказывается здесь и в чисто художественном отношении действеннее, убедительнее, нежели ощущение катаклизма как такового со всей нарочитостью тех сюжетных и живописных эффектов, ко-



В. К. Шебуев. Дмитрий Донской на Куликовом поле.
Эскиз. Русский музей

торыми оперирует Брюллов. Известная мысль Н.В.Гоголя о том, что действующие лица картины Брюллова «прекрасны при всем ужасе своего положения», что «они затмевают его своей красотой», очень верно определяет характер соотношения компонентов единого художественного образа картины.

Можно указать хотя бы на группу в левой части картины: мать, обнимающая своих дочерей. Простота пластической конструкции группы соединяется с ясностью психологической коллизии, несколько, впрочем, утрированной в своем звучании. Перед нами типичный равнобедренный треугольник композиции классицизма, решенный, однако, чрезвычайно мастерски, без обнажения «ребер» конструкции. Объединяющее начало группы найдено очень



В. К. Шебуев. Гадание. Автопортрет. 1805. Третьяковская галерея

удачно – это широкий, плавный жест женщины, охватившей дочерей своими сильными руками. Крупная, гибкая кисть ее левой руки замыкает это движение, подчеркивая его «охранительный» смысл. Сам по себе сюжетный замысел группы – прост, понятен, хотя и

нарочит в своей трогательности: гибели предназначены и зрелая красота матери, и еще лишь расцветающая прелесть ее юных дочерей.

Пропорции тел, черты лица, композиция группы – все навеяно, естественно, античными образами, все говорит о школе классицизма. Однако Брюллов сообщает образам некую «живую упругость», отражающую, по-видимому, натурные впечатления, вроде тех, которые мы видим в его «Итальянском полдне». Кроме того, прекрасное в своих героинях раскрыто им с таким драматическим напряжением, какого мы не встретим в исторической картине классицизма. Свойственный последнему канон красоты приобретает у Брюллова романтизированный характер, благодаря которому действующие лица «Последнего дня Помпеи» кажутся живому воображению Гоголя как бы доведенными до некоего романтического абсолюта прекрасного. По мнению писателя, человек у Брюллова «исполнен прекрасно-гордых движений, женщина его блещет [...] она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка во всей красе полудня, мощная, крепкая, пылающая всей роскошью страсти, всем могуществом красоты, прекрасная как женщина»²⁵. Термин «упругость», употребленный Гоголем для определения своеобразия брюлловского живописного языка, кажется очень точным, особенно по отношению к трактовке объемной формы. Пра-

вада, если брать картину в целом, как уже говорилось выше, то пластическая выразительность формы оказывается несколько утрированной и самодовлеющей. Однако, поскольку речь идет о специфике положительного образа, о методе его обрисовки, то здесь эта особенность играет существенную положительную роль. Верная общая линия рисунка, которая отличает любое произведение Брюллова, живое ощущение античности, когда Аполлон



В. К. Шебурев. Сцена из античной трагедии (?). Русский музей

Бельведерский не кажется ему идеализированной статуей, но представляется «лучшим человеком», – вот «опорные пункты» выразительности его пластического идеала. Достаточно обратиться к фигуре воина, несущего старика отца, или к образу молодой женщины, вместе с мужем и детьми ищущей спасения в бегстве. Кажется, именно гибкие линии и округлые формы рук этой помпеянки вдохновили гоголевские строки: «Кисть его (то есть Брюллова. – М.Р.) можно назвать сверкающей, прозрачной. Выпуклость прекрасного тела у него как



В. К. Шебуев. Моление о чаше. Русский музей

бы просвечивает и кажется фарфоровой; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его. Свет у него так нежен, что кажется фосфорическим. Самая тень кажется у него как будто прозрачною и при всей крепости дышит какой-то чистою, тонкою нежностью и поэзией». Гоголь не находит на полотне «ни одной фигуры, которая бы не дышала красотой, где бы человек не был прекрасен. Все общие движения групп его дышат мощным размером . . .». Действительно, несмотря на некоторую ограниченность замысла большинства ситуаций в сюжете картины, этот «мощный размер» – и в обобщенном восприятии формы, и в мастерстве компоновки групп, и в мастерстве обрисовки характеров, решенных как бы крупным планом, в простейших эмоциональных категориях. Все это придает действенность образам «Последнего дня Помпеи», определяет силу ее художественной выразительности.

И здесь мы опять-таки имеем дело с чертой, типичной для русской живописи эпохи романтизма.

Красота классических пропорций, полная логическая ясность позы, смысловая точность жеста – все это можно найти не только у Брюллова, но и у Бруни и у Александра Иванова.

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Брюллов, Бруни, Александр Иванов

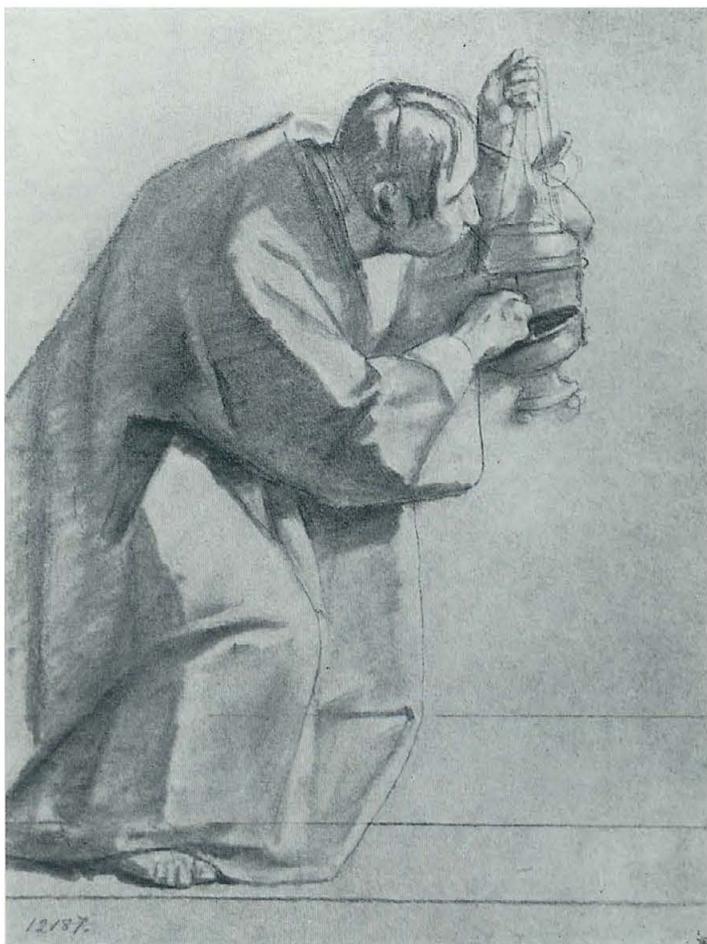


В. К. Шебуев. Крещение Руси. Эскиз. Русский музей



В. К. Шебуев. Избрание Михаила Федоровича на царство.
Эскиз. Русский музей

Все это несомненно восходит к классицистической точке зрения на пластику человеческого тела, как на безусловно универсальный источник образной выразительности в живописи. Шире это восходит к свойственному классицизму пониманию пластического совершенства

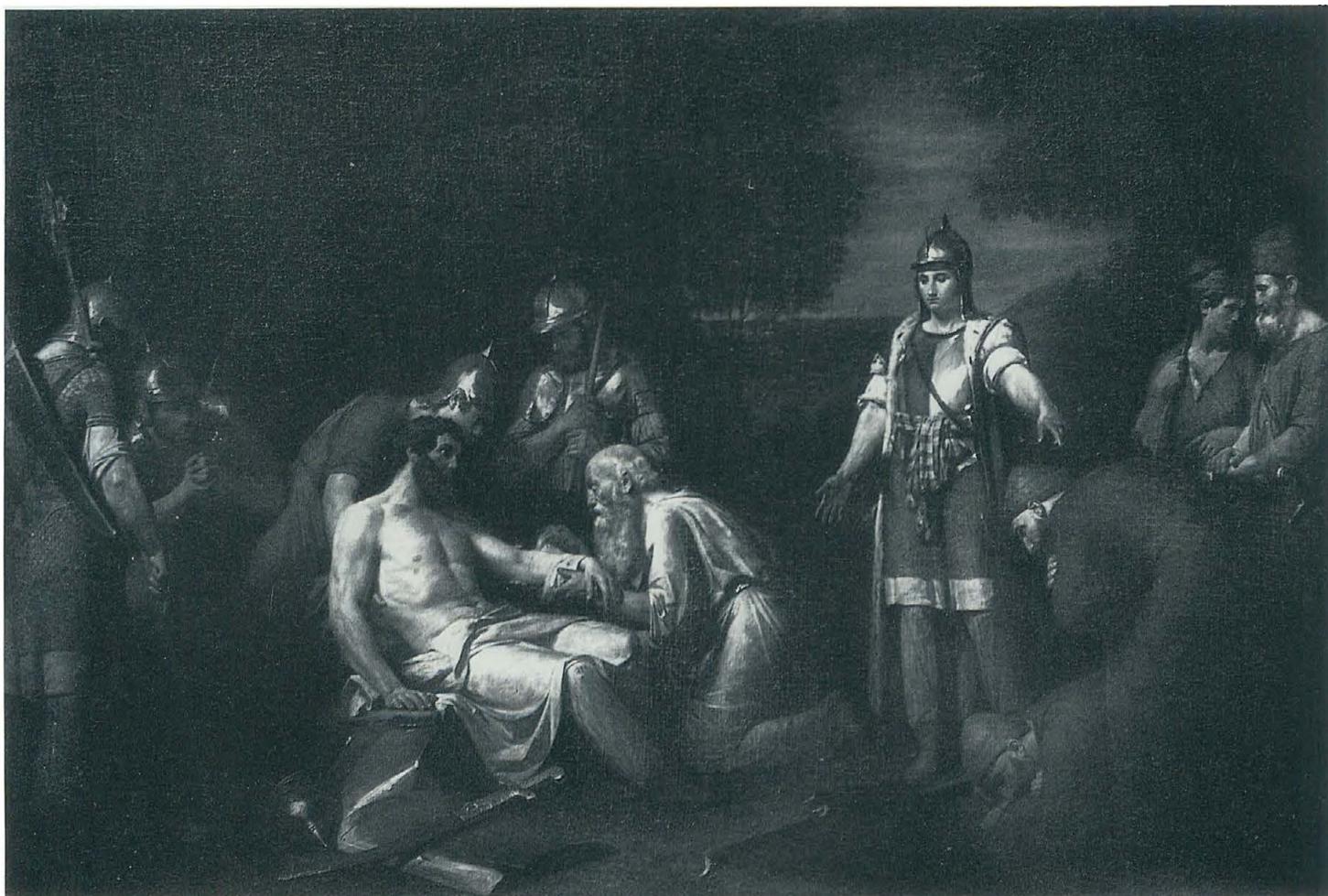


В. К. Шебуев. Служка с кадиллом. Этюд.
Русский музей

как отражения совершенства нравственного. В «Последнем дне Помпеи» воображение художника-романтика ввергает этого идеального человека в самое жерло водоворота истории, обрушивает на него все силы природы и тем не менее эта основа – почти неизменна, изменились лишь обстоятельства ее бытия.

Образная природа «верховного совершенства пластики» героев «Последнего дня Помпеи» многослойна. Об элементах, которые составляют ее, написано очень много в различных трудах, посвященных творчеству этого известнейшего живописца. Здесь достаточно лишь бегло их коснуться, коснуться хотя бы потому, что они, по своей сути, одинаковы для большинства русских исторических живописцев, современных Брюллову. Помимо свойственной русскому классицизму первой трети XIX века апологии античности как эталона благородного и прекрасного, огромную роль играет и блестящее владение методом работы над натурой. Очень велика роль той ориентации в области искусства XV–XVII веков, которую Брюллов получал еще в стенах Академии, работая над копиями по указанию педагогов и просто впитывая атмосферу господствующих в академической среде вкусов и мнений. Эта ориентация, как известно, в конце 1810-х – начале 1820-х годов, когда он окончил Академию, клонилась главным образом к болонской школе, хотя отдавалось должное и Рафаэлю и Тициану. Достаточно характерен круг памятников, тем или иным путем попавших в

сферу внимания Брюллова – сначала академиста, а затем молодого пенсионера в Италии. Почти анекдотичны в своем гиперболизме сведения о копировании в детстве при свече через увеличительное стекло рисунка или гравюры с плафона Микеланджело, о законченных рисунках итальянским карандашом группы Лаокоона с *сорока* различных точек зрения. В



В. К. Сазонов. Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1824. Русский музей

Академии но рисует с гипса Боргевского борца, копирует Веласкеса. Позже, по дороге в Италию и в самом Риме, он копирует голову Христа Гвидо Рени, «Триумф Галатей» и «Триумф Вакха и Ариадны» Аннибале Карраччи, «Афинскую школу» Рафаэля. В Ватикане он рисует с аитиков. Наибольшее впечатление на него производят, по-видимому, работы Гвидо Рени, Сикстинская мадонна и «Преображение» Рафаэля, «Причастие св. Иеронима» Доменикино. По некоторым упоминаниям в письмах можно судить о том, что он оценил Рембрандта, Рубенса и Ван Дейка. Очерченный этими именами и памятниками круг симпатий типичен для русского исторического живописца 1830-х годов.

Вообще значение «пензионерских» впечатлений для Брюллова – исторического живописца и его сверстников трудно переоценить. Прежде всего, в Италии перед ними впервые предстала античная архитектура с ее героическим пафосом и необыкновенной мощностью форм. Скульптура являлась перед ними не в мертвых гипсовых слепках, а в мраморе, и не в холодных залах дворцовых галерей Петербурга, в рассеянном свете северного дня, а под ярким южным солнцем, порой в окружении величественных руин, в том самом месте, для которого она была создана.

Все это должно было потрясать – и потрясало – молодое воображение. Не менее значительным, по всей вероятности, было и впечатление от Рима барочного, памятников высокого Возрождения. Столь же ошеломляющим было зрелище щедрой южной природы, необычного «тембра» жизни южного народа; не следует забывать, что юноши, чье пребывание в стенах академии падало на первую четверть XIX века, не знали не только Западной Европы, но, в подавляющем большинстве случаев, не знали и России, ее народной жизни и древней художественной культуры. Чаще всего их жизненные и художественные впечатления ограничивались Петербургом – Академией, Эрмитажем (отнюдь не всегда доступным), двумя-тремя коллекциями, васьльеостровскими «линиями», кущами Петровского острова и Черной речки. При всей своей значительности, петербургские впечатления были единственными.

Аполлон Бельведерский в оригинале казался уже не идеалом, но «лучшим человеком». Гиганты Микеланджело, увиденные впервые дома на листе бумаги через увеличительное стекло, а теперь – на потолке Сикстинской капеллы, рождали ощущение подлинного размаха художественной мысли. Рушились ложные авторитеты, появлялись новые «единицы отсчета» в определении масштабов художественных идей.



К. П. Брюллов. Автопортрет. 1834
Русский музей

Шум времени, слышимый на развалинах римских форумов, на улицах освобожденной из-под пепла Помпеи, на Аппиевой дороге, среди руин, поросших травой, испещренной ярко-красными маками, будил воображение. Рождалось ощущение новых исторических масштабов, возникали замыслы, охватывающие целые эпохи истории, сопрягающие современность с самыми отдаленными временами. Общим стремлением петербургских пенсио-



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз.
1828. Третьяковская галерея

неров было создать нечто большое, приближающееся по своей значительности к тому новому, что вошло в их сознание. Тяготение к «большим», вселенским темам, к возвышенному образному строю, которым отмечена деятельность русских исторических живописцев 1830-х годов, получало поддержку в этом круге настроений.

Помимо этих общих впечатлений мы можем видеть и следы воздействия каких-то конкретных мастеров и школ, даже отдельных памятников.

Естественно, что не все пенсионеры, подобно Александру Иванову, могли самостоятельно и здраво разобраться в увиденном, найти нужное, не утратив своего и именно это свое и развивать дальше. Для среднего же исторического живописца, робко придерживавшегося академических вкусов, источником таких воздействий была главным образом болонская



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз. 1828. Русский музей

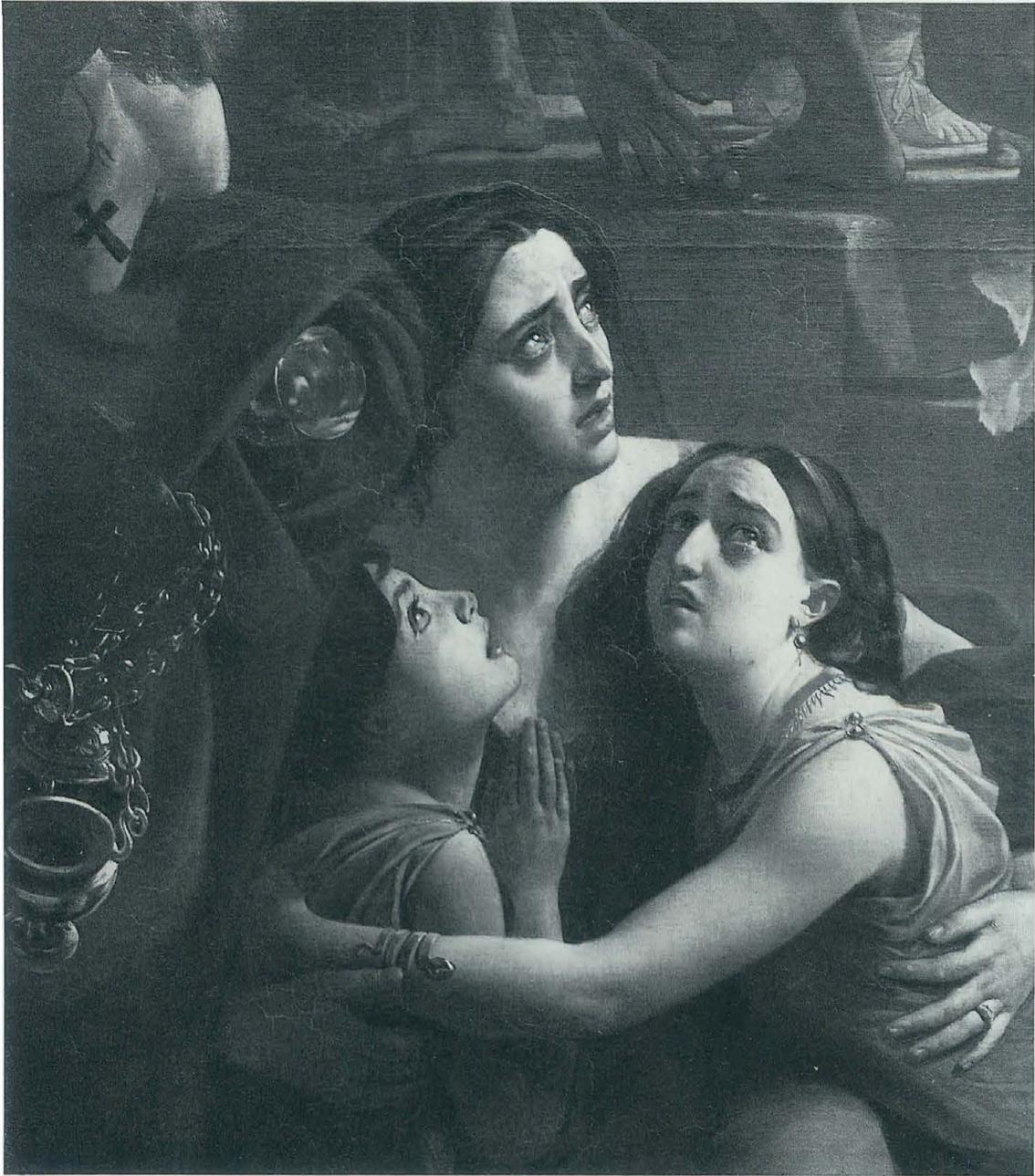
школа, отчасти – Рафаэль. В качестве примера можно привести утвердившийся в академической исторической живописи 1830–1840-х годов, в частности в живописи церковной, образ мудрого и мощного старца. Будь то апостолы Павел или Андрей, или купец Иголкин, или почтенный гражданин посаженного Пскова, они, чаще всего, равно восходят к прототипам, почерпнутым в полотнах болонской школы, в частности у Доменикино (Domenico Zampieri, 1581–1641), Гверчино (Giovan Francesco Barbieri, 1591–1666), Аннибале Карраччи (Annibale Carracci, 1500–1609). Для примера можно указать на тип священника в картине Доменикино «Причащение св. Иеронима» (Рим, Ватиканская пинакотека), на «Моисея» и «Св. Иосифа» Гверчино в галерее Питти во Флоренции.

Возвращаясь к «Последнему дню Помпеи», следует заметить, что некоторые образы этой картины, вероятно, сформировались не без влияния античного пластического мотива «умирающей Ниобиды»; можно указать хотя бы на группу Ниобы с детьми, гибнущими от стрел Аполлона и Артемиды. Ее Брюллов мог видеть в галерее Уффици во Флоренции. На одном из античных саркофагов латеранского музея в Риме, где изображена гибель Ниобид (II век н.э.), можно видеть в правой части Ниобу с лицом, умоляюще обращенным к небу, в то время как руками она обнимает двух дочерей, стараясь прикрыть их своим телом, – мотив очень близкий группе матери с дочерьми в левом углу композиции «Последнего дня Помпеи». Однако, несомненно, более всего сказалось на характере типов брюлловской Помпеи воздействие картин болонской школы с их излюбленными типами, патетическими жестами персонажей, подчеркнутой пластикой, светотеневой лепкой формы. В этом отношении, например, очень характерна близость фигуры матери с дочерьми образу, созданному Гвидо Рени в «Клеопатре» (Флоренция, галерея Питти). Патетический взгляд, обращенный к небу, гармонические черты лица и формы тела, несколько более пышные, нежели это допускают античные каноны, наконец, даже гибкая и сильная линия полных плеч и округло разведенных рук – все это очень близко брюлловскому решению и действительно могло что-то подсказать нашему живописцу. Какие-то переклички можно найти между «Помпеей» и некоторыми работами современных Брюллову итальянских художников. В качестве примера можно привести эскиз Пьетро Гальярди (Pietro Gagliardi) «Похороны Юлия Цезаря» (Рим, Национальная галерея нового искусства), напоминающий Помпею некоторым общим мелодраматизмом, приемами группировки персонажей и даже похожим мотивом: фигура раба, пригнувшегося под тяжестью табурета, имеет аналогию в фигуре помпеянина в левой части картины, укрывающегося точно таким же табуретом от пепла и камней, падающих с неба.

Разумеется, было бы наивным представлять образы «Последнего дня Помпеи» плодом соединения всех этих художественных тенденций и разнородных музейных впечатлений, порой даже ложно ориентированных, как в случае с болонской школой, пропагандируемой Петербургской Академией. Тем не менее несомненно, что новизна и значительность художественных впечатлений, пристальное, постоянное наблюдение и осмысление классических



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833. Русский музей



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент

образцов давало богатейшую пищу для размышлений. Все это стимулировало те поиски больших философских обобщений в области истории, поиски значительных сюжетов и образов, которые характерны для исторического живописца конца 1820-х и в 1830-е годы.

Естественно, современному глазу образы Брюллова кажутся архаичными. И действительно, они до известной степени эклектичны в своей близости образцам, чтимым современниками художника. Однако, несомненно, действующие лица «Последнего дня Помпеи» представляют собой в русской исторической живописи исключительно убедительное решение положительного образа, как образа пластически совершенного и логически обусловленного. Персонажи картины Брюллова – наиболее яркое воплощение идеала русского классицизма, несмотря на то, что в сущности они возникли в тот переходный, зыбкий момент бытия этого идеала, когда он уже находится на грани своего уничтожения. В силу своей эстетической убедительности – несомненной, несмотря на внутренние художественные противоречия, – положительные образы «Последнего дня Помпеи» заслуживают самого пристального творческого изучения.

Если гуманистический смысл картины Брюллова, неоднократно раскрытый на страницах специальных исследований, не вызывает у нас «разночтений», то картина Бруни в ее воздействии на современного нам зрителя, в сущности, двойственна: она воспринимается нами далеко не так, как хотел автор. Различие между тем восприятием, на которое рассчитывал художник, и тем, что видим в картине мы, довольно существенное.

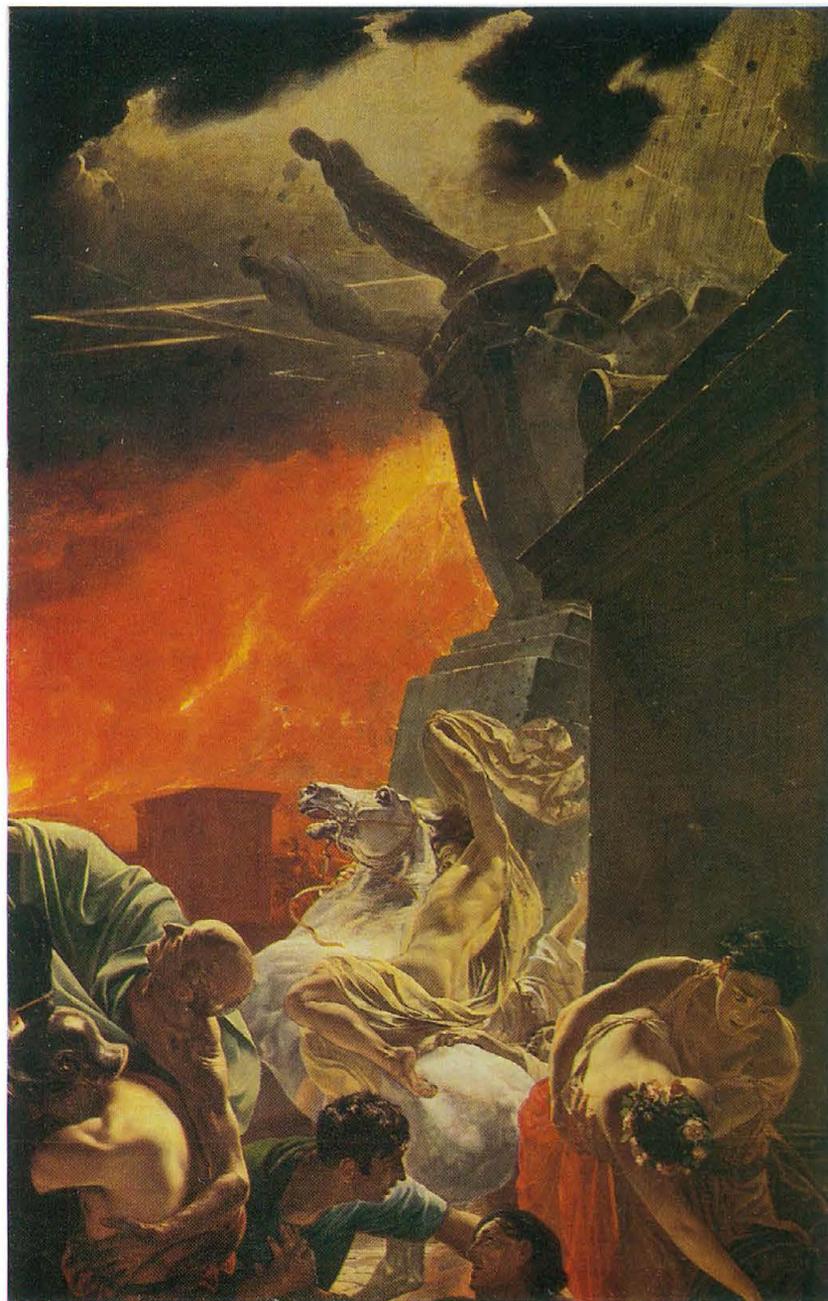
Сюжет, избранный Бруни, повествует о божественном возмездии за отступничество. Трудно сказать, в какой мере художник остался в сфере канонического истолкования сюжета, предопределенного содержанием библейской легенды. Сочувственное изображение родителей с умирающим юношей-сыном на руках, смертельно испуганных детей и трупов младенцев как будто свидетельствует о том, что художник хотел дать зрителю представление о противоречивости морального тезиса, заключенного в легенде. Однако мысль художника неот-



Гвидо Рени. Клеопатра. Флоренция, галерея Питти



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент

четлива. Страдания невинных можно с одинаковым успехом понять и как свидетельство слепоты божественного произвола и как доказательство пагубности всякого бунта, вызывающего возмездие не только на головы бунтарей, но и губящего всех тех, кто оказывается втянутым в бунт помимо своей воли.

Правда, атмосфера тревоги, мрачной подавленности, нагнетенная трагическим смыслом происходящей драмы и грозной, зловещей неподвижностью толпы старейшин, возможно, по мысли автора, должна передать мрачную беспощадность ветхозаветного бога. Но ведь это существенно не задевает престижа Нового завета, на котором в свою очередь был основан престиж церкви и, следовательно, отнюдь не придает картине антиклерикальный смысл. Как представляется, в целом Бруни не подвергает сколько-нибудь существенному сомнению нравоучительный смысл библейской легенды.

Таким образом, интерпретация, которую получает у Бруни романтическое понимание истории как «жизни народов», в сущности, носит мистический оттенок упования на высшую мудрость божественного провидения. Налет религиозной экзальтации, лежащий на эмоциях, выраженных в картине, по-видимому, не случаен; в «Молении о чаше» (1834, Русский музей), так понравившемся при дворе и купленном наследником, будущим Александром II, мистический элемент безусловно преобладает над элементами эстетическими и философскими.

Характерно и то, что современники, выражая, по-видимому, в некоторой степени авторское понимание темы, трактовали «Медного змия» как апофеоз божественного провидения, карающего упорствующих и спасающего заблуждающихся²⁶.

Нам, естественно, трудно отрешиться от восприятия картины по существу авторской интерпретации ее сюжета. Поэтому пафос художника не всегда нас убеждает. Для нас удача Бруни – в большой мере лишь удача решения отдельных образов, отдельных художественных задач. Одной из них была задача организации толпы в единое целое и вместе с тем расстановка в этой толпе каких-то смысловых акцентов. И здесь, как у Брюллова, мы видим противоречия между классицистическими принципами и новыми исканиями. Основа композиции восходит к правилам классицизма. Моисей – главное действующее лицо легенды – хотя и отодвинут смело в глубину картины, но все же находится в ее центре. Толпа делится на две большие группы, расположенные в правой и левой половине холста. Эту симметрию художник разбивает неким средоточием эмоций толпы – Медным змием. Свет служит средством поставить сюжетные и эмоциональные акценты: слева он выхватывает из полутьмы молодую мать, прижимающую своего ребенка к пьедесталу медного змея, торс юноши, умирающего на руках своего отца; справа его лучи освещают эффектную группу – светловолосую женщину на руках ее мужа. В этой женщине многие из современников видели воплощение Веры и Надежды, противоположность распростертому на первом плане молодому умирающему мужчине, олицетворяющему в своей нераскаянности «грехи мира», «народную вину»²⁷.

Как и у Брюллова, толпа здесь разбита на достаточно локальные группы. В левой части – родители, несущие сына, молодой мужчина и пожилая женщина, склонившиеся над трупом юной израильтянки, девочка, прижавшаяся к камню возле своего умирающего брата. Справа – уже упоминавшаяся группа мужчины, несущего свою жену, мать с маленькими детьми, испуганная красавица в нарядной одежде, охраняемая матерью и мужем, ожесточившиеся в своем бунтарстве старики с маленьким внуком. Связь между этими группами тоже довольно традиционна и условна. В левой части они симметрично, венцом распределены вокруг священного столба; в правой части три главные группы образуют треугольник. Некое новое понимание принципа группировки, как ни странно, есть в решении заднего плана. В толпе священнослужителей и старцев, в одинаковых позах – неподвижно и прямо – стоящих рядом с Моисеем, в их одинаковых одеяниях с одинаково расходящимися складками есть некий единый ритм, сообщающий монолитность всей группе и как бы умножающий выразительность каждой отдельной фигуры. В однообразии сумрачных фигур есть ощущение неотвратимости карающей силы. Общая выразительность есть и в фигурах раскаявшихся, склоненных к ногам Моисея. Она усилена контрастом этих согбенных в отчаянии фигур с прямыми, зловеще неподвижными, как идолы, старейшинами на заднем плане. Известное единство эмоционального порыва есть и в группе женщин, метнувшихся к столбу со змеем (в левой части картины).

Наследием классицизма является и преувеличенное внимание к линейной и пластической выразительности одежды, свойственное Бруни вообще и особенно в этой картине. Правда, Бруни отказывается от господства обнаженного тела, которое типично для исторической картины зрелого классицизма, в частности для картин А.И.Иванова. С одной стороны, здесь играет роль религиозный сюжет, с другой – свойственное романтизму стремление к характерности облика по контрасту с имперсональностью «героической наготы», поиски эмоциональной выразительности образа с помощью драпировки. Впрочем, религиозный характер сюжета едва ли мог быть решающим: в широко известной и официально признанной академическим синклитом картине А.Е.Егорова «Истязание Спасителя» действующие лица не имеют никакой одежды, кроме набедренных повязок.

В самом желании художника лишить фигуры их внеисторической наготы есть стремление к исторической правде. Однако одежда героев Бруни, в отличие от костюмов в картине последовательно-романтической, вроде картин Делакруа, отнюдь не является средством индивидуальной характеристики. Она почти столь же условна в своем покрое, как и драпировки в картине неоклассицизма. Драпировки Бруни навязчивы, нарочиты, они утомительно лезут в глаза и, несмотря на наличие некоторых характерных деталей, почти не превращаются в одежду.

Следует все же признать, что композиция картины удачнее для избранного замысла, нежели в картине Брюллова. Она более обозрима, самая идея – при всей относительности ее гуманистического замысла – выражена языком более адекватным.

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Брюллов, Бруни, Александр Иванов

И в решении колорита – в какой-то мере – Бруни пошел дальше Брюллова. На первый взгляд картина Бруни кажется много беднее в цвете. Однако в ее живописи есть несомненное тональное единство. Оно особенно ощущается в разработке глубинного плана, где господствуют приглушенные зеленоватые и холодно-голубоватые тона (кроющие как бы некоей патиной даже египетски-яркое облачение первосвященника). «Астральная» тональность очень хорошо подчеркивает своеобразную мистическую значительность момента. Ближе к зрителю, на среднем, главном плане картины эти тона придают особую «просветленность» наиболее заметному положительному образу картины – светловолосой женщине на руках у мужа, устремившей зачарованный, исполненный робкой надежды взгляд на священный символ.

Однако, в основном, ближний и средний (главный) планы картины в колористическом отношении разработаны гораздо более традиционно. Кажется, будто художник не решался развить свой живописный замысел в полную силу. Весьма обычно, локально, с темными академическими тенями, моделирующими превосходно разработанную мускулатуру, написан упавший навзничь мужчина. Особенно ощутима традиционность в трактовке ближнего плана; он исполнен даже суше, чем в обычной академической живописи, современной картине Бруни. Зеленый плащ старухи и красная драпировка, окутывающая старика, его мощное, по-академически уверенно нарисованное мускулистое тело, и пухлое тельце ребенка, кажется, имеют одну и ту же фактуру. Локальность их окраски не нарушена ни одним рефлексом.

Напряженность и динамичность цветового и светотеневого решения картины как романтический прием раскрытия драматизма действия не была, разумеется, введена в русскую историческую живопись именно Брюлловым и Бруни. Этот специфически романтический прием формировался на рубеже двух веков, исподволь, порой даже не входя в конфликт с классицистической системой композиции. Правда, в наиболее «чистых», наиболее последовательных произведениях неоклассицизма, в таких, как «Марфа Посадница у Феодосия Борецкого» (1808, Русский музей) Д. Иванова или «Истязание Спасителя» (1814, Русский музей) А. Егорова, светотень служит главным образом для выявления объемов, расположения тел и предметов в неглубоком пространстве первого плана, а цвет в основном лишь отмечает отличие окраски и фактуры предметов. Однако подобные классические случаи чрезвычайно малочисленны (даже колорит «Истязания Спасителя» с его приглушенной коричнево-лилово-охристой гаммой при всей своей кажущейся невыразительности несет в себе определенное эмоциональное звучание и своей сосредоточенной сдержанностью как-то раскрывает тему картины). Если же мы обратимся к ранним эскизам О. Кипренского, к некоторым рисункам В. Шебуева, то найдем там совершенно иное. Исходя из барочного понимания объема и пространства, они дают эмоциональное, динамическое решение светотеновой композиции, формирующее эмоциональное содержание изображаемой ситуации. Таков рисунок Кипренского «Смерть Клеопатры» (1803, Третьяковская галерея), исполненный



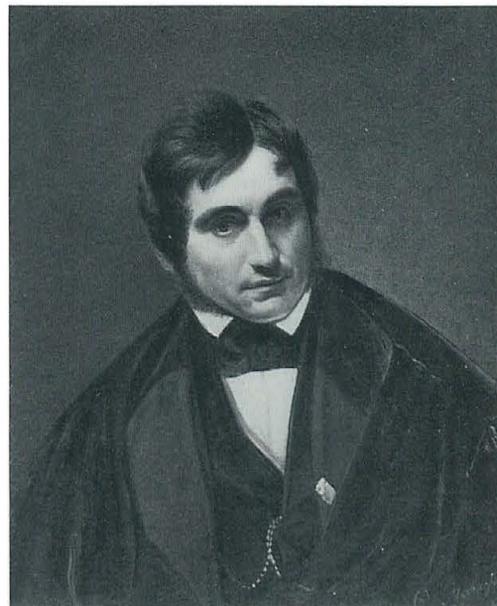
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент

итальянским карандашом и мелом. Примером может служить известный ранний рисунок Шебуева «Смерть Ипполита» (1797, Третьяковская галерея) или его интереснейший темперный набросок пером, энергично пройденный кистью, – изображение какой-то драматической сцены, повидимому, на античный сюжет (сепия, Русский музей). Поиски динамического решения светотени, интенсивности цветовых сочетаний как средств усиления эмоциональности образа находим мы и в лучших работах Андрея Иванова, например в картине «Подвиг киевлянина в 968 году» (ок. 1810, Русский музей).

По отношению к этим исканиям новое в «Последнем дне Помпеи» заключалось прежде всего в применении этих принципов к новым задачам многофигурной композиции, к изображению именно толпы, массы народа, лишённого типичного для классицистической картины центра: монолога героя или диалога двух-трех главных действующих лиц. И именно в решении этих проблем раскрылись противоречия классицистического и нового, романтического метода создания картины.

Возвращаясь к полотнам Брюллова и Бруни, следует отметить, что новым для русской исторической картины было и большое значение пейзажа.

Усиление роли пейзажа в исторической картине не было явлением изолированным. Как известно, в первой половине столетия неуклонно нарастал интерес не только к пейзажу как самостоятельному жанру; пейзаж вторгается в портрет, с ним тесно сливается бытовой жанр. Не осталась в стороне от этого и историческая картина неоклассицизма. Свидетельство тому – «Дмитрий Донской на Куликовом поле» Кипренского, такие работы Шебуева, как эскиз пером на ту же тему в Русском музее или его же красивый эскиз пером «Моление о чаше» (Русский музей); может быть, наиболее типичный пример – упоминавшаяся выше работа Андрея Иванова «Подвиг киевлянина в 968 году». Однако роль пейзажа в картине неоклассицизма во многом принципиально отлична от той, которую он получает в картине середины столетия. Прежде всего, она все-таки является второстепенной: художник этого направления наиболее убедительным средством выражения замысла считает пластику обнаженного человеческого тела. С точки зрения исторической верности пейзаж при этом в лучшем случае содержит намек на то, что перед нами – поле возле военного лагеря (А. Иванов, «Смерть Пелопида») или пространство под стенами осаждаемой крепости (А. Иванов, «Подвиг киевлянина в 968 году»). В этом отношении Андрей Иванов, может быть, еще более далек от исторической правды, чем живописцы XVIII столетия. В угрюмовском



Ф. А. Моллер. Портрет Ф. А. Бруни.
1840. Третьяковская галерея

«Торжественном въезде Александра Невского во Псков после победы над немцами» пейзаж представляет панораму русского города-крепости с пятиглавым собором и шатровой колокольней за ее стенами, а «Прощание Гектора с Андромахой» А. Лосенко (1773, Третьяковская галерея) происходит в окружении античной архитектуры, не поднимающейся, однако, в своей правдоподобности выше театральной декорации. В сущности, роль пейзажа



Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация.
Эскиз. 1824. Русский музей

в исторической картине XVIII века и сводилась к роли сценической площадки, в меру правдоподобной в своих декорациях, предназначенной главным образом для удобного расположения действующих лиц.

Задачей пейзажа в картине художник первых двух десятилетий XIX века, по-видимому, считает создание эмоционального аккомпанемента сюжетному действию: таким представляется пейзаж в картинах Кипренского, Андрея Иванова.

Иное мы видим в исторической картине романтизма. И в «Последнем дне Помпеи», и в «Медном змие» пейзаж – не фон, а пространство, включающее в себя действие. И именно как пространство обыгрывается он в композиционном решении. В *глубину* картины уходит помпеянская улица в картине Брюллова, *из глубины* картины Моисей «дирижирует»



Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824. Русский музей



Ф. А. Бруни. Медный змий. 1826–1841. Русский музей

действиями толпы у Бруни. Пространственность явилась здесь органическим порождением нового понимания задач исторической картины. Характерное для эпохи романтическое тяготение к «вселенским» темам, отражающим самый *ход* истории, ее динамику, не могло найти свое выражение в замкнутом пространстве статических композиционных решений неоклассицизма. *Переходность* события выражалась в активности жизни героев в пространстве, активности их взаимодействия с окружающей средой. Действующие лица либо «вторгались» в эту среду, либо бывали «отторгнуты» ею.

Подобное решение пространства, естественно, придавало пейзажу неизмеримо большее значение, большие возможности, нежели в картине неоклассицизма. Как известно, Брюллов был очень озабочен исторической достоверностью пейзажа в своей картине; собственно говоря, впервые в русской живописи замысел картины и возник на месте действия – среди развалин Помпеи²⁸. Однако не это здесь главное и не это – самое новое. Важнейшим моментом решения «Помпеи» является то, что пейзаж ее по отношению к сюжетной сцене – равноправный компонент единого образа картины. Идея последней – противопоставление прекрасного человеческого начала слепой всеразрушающей стихии, торжествующей в своей грубой неодолимости, – выражена именно сопоставлением толпы и пейзажа, в некоторых отношениях даже играющего главную роль.

По существу, активность пейзажной среды в исторической картине 1830-х годов есть одно из выражений типичной для «последекабристского» романтизма проблемы – обострения конфликта между личностью и окружающим ее миром. Этот «окружающий мир», естественно, приобретал в картине права «действующего лица».

Конечно, эффект темного, почти черного неба, огненно-красного зарева вулкана, раскаленного склона горы и холодно-желтого блеска молнии – довольно театрален, но нельзя не признать, что кульминационный сюжетный момент, определяющий весь эмоциональный строй картины, заключен именно здесь, в этом взрыве вулкана, в возмущении стихийных сил природы. Правда, самый момент объединения людей в толпу, в массу с «единым дыханием» недостаточно выдержан, как об этом уже и говорилось; классицистическая система компоновки берет свое. Но принцип был намечен четко и достаточно последовательно: эмоциональная настроенность действия должна была решаться именно в пейзаже.

Не случайно самое выразительное место в картине – фрагмент пейзажа: в разрывах черных туч пепла – статуи, падающие со своих пьедесталов (о них писал еще Бенуа в его «Истории русской живописи в XIX веке»). Особенно убедителен контраст подчеркнуто спокойной неподвижности поз самих статуй и неудержимого движения вниз колоссальной тяжести их каменной массы. В зримом разрушении незыблемо-каменных, предназначенных вечности усыпальниц и храмов зритель как бы ощущает гибель всей античной цивилизации. Именно эта часть картины приводит на память, как некую аналогию замыслу художника, патетические гоголевские строки, написанные тогда же и рисующие закат античного мира: «Великая империя, повелевавшая миром, двенадцативековая нация, дряхлая, истощенная, падает;



Ф. А. Бруни. Медный змий. Фрагмент



Ф. А. Бруни. Медный змий. Фрагмент

с нею валится полсвета, с нею валится весь древний мир с полуязыческим образом мыслей, [...] гладиаторами, статуями, тяжестью роскоши и утонченностью разврата»²⁹.

Что касается пейзажа в «Медном змий», то он лишен того историзма, который представлял для Брюллова большой интерес. Пейзаж Бруни условен: это нагромождение чудовищных скал, не похожих ни на какие природные образования, не вызывающих никаких географических ассоциаций. Лишь палатки иудеев в глубине картины да едва различимый дымный столб над скинией с ковчегом завета как-то конкретизируют пейзаж, связывая его с определенным моментом библейского повествования.

Тем не менее пейзаж и здесь – важный компонент художественного образа и решен в едином эмоциональном ключе со всем действием. Нельзя не согласиться, что его ледяная, мрачная торжественность, самая масса этих серо-зеленых и коричнево-зеленых мрачных громад превосходно увязаны с драматизмом сюжета. Беспомощность толпы перед некими высшими силами, обреченность протеста раскрыты в большой мере в этой мрачной мертвенности пейзажа, где некуда бежать, некуда укрыться среди обнаженных скал.

Любопытно, что стремление включить действие исторической картины в конкретное пространство пейзажа, увидеть его в некоем взаимодействии с природой находит известные аналогии в развитии исторического мышления той эпохи. Типичны в этом отношении приведенные выше отрывки из статьи Гоголя, рисующего растекающиеся по Европе орды кочевников. «Я всегда думал написать географию. В этой предполагаемой географии можно было бы видеть, как пи-

сать историю», – говорил Гоголь в другом месте³⁰. Еще в начале 1833 года писатель задумал многотомный труд, посвященный «всеобщей истории и всеобщей географии» под энциклопедическим названием «Земля и Люди»³¹. Во всем этом чувствуется вселенский масштаб, ощущение истории как процесса взаимодействия множества компонентов, столь характерное для историзма 1830-х годов. Не менее типичен для этого времени и историзм Грановского, введившего географическую среду в круг факторов, которыми оперирует историк.

В картине Иванова «Явление Христа народу» отсутствуют внешние признаки романтизма: динамика действия, бушевание страстей, эффекты светотени и т. п. Тем не менее общий замысел картины, ее идея несомненно принадлежат романтизму. Характер романтизма Иванова в последнее время явился в искусствоведческой литературе предметом пристального исследования и глубокого истолкования³². Одной из первых работ здесь была статья Б. Бернштейна «К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова»,



Ф. А. Бруни. Голова богоматери.
Русский музей

где автор называет «Явление Христа народу» «самой романтической картиной в русской живописи», подтверждая это любопытными и весьма вескими соображениями. В статье дается убедительный анализ точек соприкосновения замысла и идейной концепции «Явления Христа народу», с одной стороны, и с другой – «философского романтизма» русских Любомудров 1830-х годов, воспринятого Ивановым в окружении Зинаиды Волконской, у



Ф. А. Бруни. Моление о чаше.
1834. Русский музей

Н. М. Рожалина и отчасти у С. П. Шевырева. Из этого сопоставления автор статьи делает следующий вывод: именно романтические идеалы русских Любомудров послужили первыми импульсами формирования представлений Иванова о гражданской миссии художника и роли искусства в обществе, о необходимости высокой содержательности произведения искусства. Автор сопоставляет представления Иванова о роли художника в обществе и определение Веневитиновым «истинного» поэта: «истинные поэты всех народов, всех веков были глубокими мыслителями, были философами, и [. . .] венцом просвещения»³³, справедливо усматривая в этом некую общность.

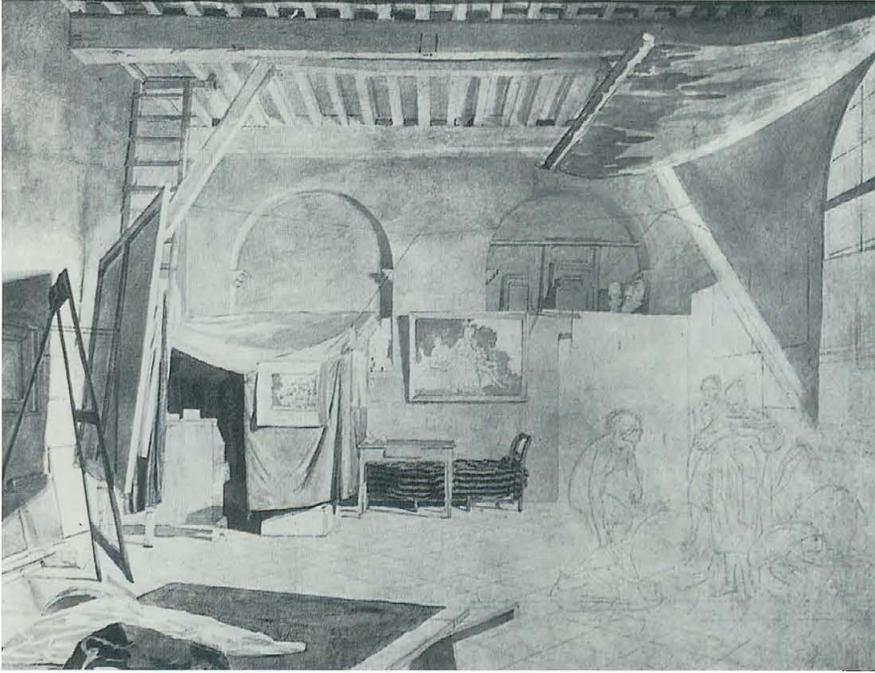
Кроме того, сам сюжетный замысел «Явления Христа народу» и представление художника о «Златом веке человечества», как результате нравственного развития последнего, автор статьи сближает с историческими концепциями Любомудров и усматривает в основе замысла «Явления Мессии» романтическую идею исторического процесса, как процесса нравственного совершенствования человечества.

В данном случае нет необходимости останавливаться специально на происхождении и сущности романтических представлений Иванова. Существенно то, что, во-первых, концепция «Явления Христа народу» – концепция романтическая, а также то, что в ней наиболее ярко выразилось это характерное для романтической исторической картины середины столетия стремление к темам «вселенского» звучания, к кардинальным, переломным моментам истории и, наконец, к философской глубине темы. Иванова волнует та же тема народных судеб, которая занимала в 1830-х годах русских последователей Шеллинга и Гегеля. В этом отношении картина Иванова, бесспорно, самая романтическая в русской романтической исторической живописи середины XIX века, несмотря на отсутствие явных «стилевых» признаков. В качестве иллюстрации достаточно напомнить известные строки из письма Ал. Иванова Обществу поощрения художников в начале 1830-х годов, где он говорит по поводу замысла новой картины, что нужно выбирать сюжеты, составляющие «целый объем чего-либо (поэму)», что он избрал сюжет из жизни народа, выше которого не существовало в истории, и, наконец, эпизод,



А. А. Иванов. Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом.
Эскиз. 1831–1833. Третьяковская галерея

которым начался новый этап истории человечества или, что то же, его «нравственного совершенства»³⁴. Как это, в частности, перекликается с мыслями Гоголя о тенденциях современной исторической живописи; даже слово «поэма» употреблено Гоголем для наименования своего собственного всеобъемлющего очерка России – романа «Мертвые души». Характерно, что именно эти особенности замысла Иванова более всего смущают его



А. А. Иванов. Мастерская А. А. Иванова в Риме.
Третьяковская галерея

отца, типичного представителя исторической живописи классицизма первой трети XIX века. Андрей Иванов смущен именно философским пафосом темы, для которой он, привыкший к изобразительному языку исторической картины классицизма, не идущей далее простейшей аллегории, не видит зрительного воплощения. Намерение сына кажется ему странным и как бы «оторвавшимся от действительности». «Я, конечно, уверен, – пишет он сыну в 1833 году в ответ на сообщение о замысле картины, – что изображение сюжета для картины есть дело важное, но за всем тем не должно увлекаться в сем случае за пределы, – я почитаю выбранный тобою предмет за таковой, ибо он должен быть неудобноисполнителен, по ограниченности живописи: *смысл всего Евангелия* – предмет довольно важный, но как ты оный изобразишь?

[...] Замечу тебе, любезный Александр, что в последнем письме твоём есть такие выражения, которые мне не нравятся и непонятны, например: «Я сказал г. Григоровичу, что начну картину, единственного из того, *чтобы русские привыкли к мысли, что Иванов хочет писать картину, составляющую смысл всего Евангелия*». Выражение, по моему мнению, надменное; я не знаю, впрочем, удачно ли выполнен тобою предмет сей, но уже ты гордишься одной идеєю слов сего предмета»³⁵.

Не менее типично для романтической картины и «многолюдство» «Явления Христа народу». Здесь мы видим выражение известного тезиса Гоголя: выбор «кризисного момента», выбор «события, чувствуемого целой массой». Толпа народа, движущие её импульсы, её внутренняя жизнь, борьба в ней различных настроений под влиянием нового, внезапно



А. А. Иванов. Мастерская А. А. Иванова в Риме. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857.
Третьяковская галерея

возникшего фактора (в данном случае – под влиянием появления нового учителя) вот – что, в сущности, интересует художника. При этом, несомненно, понятие «толпы» не следует понимать в духе исторической живописи второй половины XIX столетия. Для Иванова толпа была прежде всего соединением людей, каждый из которых воплощал определенный интеллектуальный и нравственный тип и некую философскую категорию, а в соединении со всеми другими – олицетворял Человечество во всем его многообразии.

Характерно, что и этот момент, то есть большое количество фигур в картине, смущает классициста Андрея Иванова. И не только тревога за то, что горячо любимый сын взваливает на себя непосильную ношу, звучит в его голосе, хотя и это обстоятельство, несомненно, его волнует. Нет, он искренне убежден в том, что такая идея, в сущности, ничем не оправдана, что любой творческий замысел живописца-историка может быть выражен в композиции с небольшим числом персонажей.

И он не одинок: судя по его письму, в начале 1830-х годов, до появления «Последнего дня Помпеи», в Петербурге все придерживаются того же мнения³⁶. Он предлагает сыну, мечтающему о вселенском звучании темы, о самоотверженном труде на благо грядущего «Златого века», выбрать сюжет – правда, не вакхический, но такой, где можно было бы показать полуобнаженную женскую фигуру, то есть именно такой сюжет считается в Академии рациональным разрабатывать в Италии, где гораздо проще, нежели в Петербурге, можно найти натурщицу. Правда, это было еще до того, как Андрей Иванов увидел первое крупное полотно сына – «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения», – показавшее ему истинные масштабы дарования и стремлений Александра.

Интересно, что большое количество действующих лиц смущает Андрея Иванова не только в «Явлении Христа народу», но даже и в скромном и довольно традиционном замысле «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом»!

Так же как и у Брюллова и Бруни в их больших полотнах, «многолюдство» сюжета требовало от Иванова новых композиционных решений. Здесь новаторство исторических живописцев периода романтизма особенно отчетливо.

Как уже говорилось выше, живописец-классицист в исторической картине в основном оперировал первым пространственным планом. От зрителя этот план иногда отделялся какими-либо «кулисными» по своему значению фигурами или просто архитектурными и растительными кулисами, возведенными для того, чтобы «высветлить» действие на главном – первом – плане картины да эмоционально подготовить зрителя к его созерцанию. Воздействие двух-трех главных действующих лиц отлично укладывалось в одном пространственном слое. Это соответствовало статическому характеру трактовки сюжета: герой, даже показанный в момент свершения подвига (например, в момент быстрого бега, как в картине «Подвиг киевлянина в 968 году»), изображался как бы в остановившемся мгновении, в момент собственного апофеоза, который должен был увековечить постоянный в своих идеальных чертах образ. Изображение же «переломных» моментов, то есть моментов пере-

ходных из одного состояния в другое, в самой своей идее заключало необходимость динамического решения композиции.

Замысел Александра Иванова направлял его внимание на внутреннее, психологическое состояние действующих лиц. Тем самым диктовалось размещение их возможно ближе к зрителю, на первом плане, как и в полотнах Брюллова и Бруни. В то же время замысел требовал известного акцента на самом моменте *появления* героя перед народом. В этом случае необходимо было какое-то пространственное отделение фигуры Христа от толпы – художник отодвигает его в глубину картины. В этом он близок решению Бруни в его «Медном змии».

Поскольку образ Христа как главного героя картины должен был обладать значительностью, постольку возникла задача: компенсировать какими-то художественными приемами эту удаленность его фигуры от зрителя. В достижении этой цели риторическое изъяснение ситуации постепенно, в процессе работы над картиной, уступает место средствам эмоционального убеждения. Поиски средств эмоционального воздействия на зрителя у Иванова еще более отчетливы, более глубоки и последовательны, нежели у Брюллова и Бруни.

Достаточно вспомнить поиски места Христа в композиции. Шаг за шагом идет в эскизах «очищение» пространства вокруг Христа. Один из первых набросков рисует его фигуру вообще почти ничем не выделенную в окружающей его толпе; вариант, столь не соответствующий идее «первого появления», не разрабатывался художником. Постепенно в эскизах толпа располагается все ближе и ближе к зрителю, и в то же время исчезают отдельные фигуры и группы паломников, образующие пространственные и эмоциональные «ступени» между Христом и толпой. Толпа становится все более единой, монолитной по отношению к фигуре Христа. Все это, с одной стороны, подчеркивает исключительность образа Христа и, с другой – акцентирует момент его прихода откуда-то извне, его «явление».

Величественная в своем одиночестве фигура Мессии связана с передним планом своеобразным «током» эмоций, своего рода силовыми линиями, которые образуются между ним и персонажами первого плана. Эмоции людей, выраженные в движениях, взглядах, в поворотах торса, в мимике лица, соединяются на фигуре Христа, подобно тому как линии перспективы соединяются в точке схода в глубине пространства картины. Внимание зрителя, как бы подхваченное этим потоком, тоже устремляется в глубину, к главному герою, чем и подчеркивается сюжетная значительность последнего.

В литературе об Иванове справедливо уделено чрезвычайно много внимания пейзажу картины. Действительно, помимо «фокусирования» чувств действующих лиц на фигуре Христа пейзаж – главное средство монументализации его облика в картине. Как известно, еще на сравнительно ранних стадиях работы Иванов отказался от аллегории; и облачное сияние и парящий голубь, присутствующие в некоторых эскизах, были решительно отвергнуты. Ключ к действенности образа он нашел в решении пространства. Оно должно

было стать открытым. Вокруг фигуры Христа происходит постепенное «расчищение» пейзажа. Один из ранних карандашных эскизов (Третьяковская галерея) вообще показывает Христа, видимого лишь в просвет среди густой листвы прибрежных деревьев, в окружении роскошного южного пейзажа. В эскизе сепией из собрания Третьяковской галереи, где Христос осе-



А. А. Иванов. Голова Марии Магдалины. Этюд для картины «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». Третьяковская галерея

нен дымным облаком и парящим голубем, прорыв в пространство природы гораздо шире, чем в упомянутом эскизе, но само пространство слишком насыщено различными компонентами: экзотические пальмы, огромный город со стенами и башнями, раскинувшийся в долине. В первоначальном масляном эскизе картины (из собрания Русского музея) природа своей живой мощью, своей пышностью и разнообразием соперничает в своей значительности не только с образом Христа, но и со всей группой людей на переднем плане картины. И лишь в окончательном варианте композиции предстает перед нами искомое решение. Лаконизм синих, подернутых дымкой горных склонов, величественных в своем силуэте, и нейтральность розовато-охристой, выжженной солнцем почвы пустыни создают тот ансамбль смысловых и зрительных ассоциаций, который и формирует образ Христа.

Как известно, героический пейзаж в интерпретации Иванова – явление чрезвычайно сложное; об этом написано очень много. В данном случае существенно то, что героизированное восприятие пейзажа зиждется у Иванова на глубоко объективном постижении реальных свойств природы и, шире, – природы в целом. Именно «вечная краса» природы, взятой в живой взаимосвязи всех ее компонентов, монументализирует в данном слу-

чае образ исторического героя. Она призвана художником сообщить последнему – да и всему событию в целом – нечто выходящее в своем общечеловеческом значении за грани обыденности, за грани определенного времени. Не менее, нежели монументальность глубинного пейзажа, существенна при этом и образная выразительность пейзажа ближних планов, в частности – группы деревьев слева. С глубокой правдой передана внутренняя



А. А. Иванов. Явление Христа народу. Эскиз. Третьяковская галерея

самостоятельная жизнь этих деревьев. Мощные, синевато-зеленые молодые побеги густой листвы в соседстве с отмирающими золотисто-коричневыми обнаженными сучьями, одиноко рисующимися на голубом небе в ровном свете дня, свидетельствуют о каком-то вечном, безостановочном движении творческих сил природы. В свою очередь это впечатление вечного движения природы сообщает большую убедительность ощущению потока времени, течения истории. Глубокая объективность трактовки самостоятельной жизни природы усиливает убедительность той жизни человеческих страстей, которая происходит в картине.



А. А. Иванов. Явление Христа народу. Эскиз.
Третьяковская галерея

Так рожденная романтическими представлениями о тесном взаимодействии человека и природы, проблема образной выразительности пейзажа в исторической картине, развиваясь путем углубленной разработки природы в поисках правды выражения, приводит к подлинно реалистическим завоеваниям.

Об этих поисках правды выражения очень верно сказано Н. Н. Волковым в его книге «Цвет в живописи». Исследователь отмечает «общий холодный тон красок открытого пространства» природы в картине как отражение тех знаний, того опыта, которые явились результатом натуральных пленэрных штудий, справедливо указывая на то, что подобное решение колорита было новшеством в сюжетной картине первой половины XIX века³⁷. Действительно, что касается жанра исторической картины, то здесь впервые в русской живописи мы имеем дело с совершенно определенным, конкретно ощутимым временем дня и состоянием природы; ключом цветового решения – опять-таки впервые в русской исторической картине

– является рассеянный дневной свет при чистом небе. Эта точность передачи реального состояния природы оборачивается для зрителя одним из аргументов в пользу правды решения самой исторической темы.

Новаторство приемов образного воздействия на зрителя особенно отчетливо выступает в сравнении их с теми возражениями и опасениями, которые встречаются они у представителей предшествующего поколения исторических живописцев. Особенно в этом отношении любопытны замечания Андрея Иванова, учившего в свое время и Брюллова и своего сына. Замечания тем более интересны, что исходят совсем не от ретрограда, закосневшего в каких-либо отсталых взглядах, а, напротив, от человека умного, талантливого и доброжелательного, но просто воспитанного в иных художественных традициях. Когда он пишет сыну замечания на его эскизы, когда он делится с ним своими впечатлениями от картин Брюллова, Бруни и других, более всего заметна у него тревога за это предпочтение средств эмоционального воздействия средствам логического изъяснения ситуации. К этому еще присоединяется, как ни странно, тревога за то, что сын и его сверстники, по его мнению, забывают об историческом и психологическом правдоподобии. Читая его письма, можно получить впечатление, что живопись середины столетия сделала шаг назад в исторической правде воссоздания событий прошлого. Это происходит от того, что само понятие историзма стало теперь шире и не ограничивается только «верностью» того или иного предмета исторической обстановки, а строгая логика сюжетного взаимодействия персонажей отступает иногда у художников романтизма на второй план перед задачей эмоционального воздействия на зрителя. Несмотря на то, что в целом Андрей Иванов ориентировал сына совершенно правильно в сторону исторической правды изображения, его понимание этой правды все же принадлежит предшествующему этапу развития живописи.

Не только в работах сына смущают Андрея Иванова новые веяния. Одной из первых картин романтического толка (еще, впрочем, очень близкой по своей концепции классицизму), увиденных Андреем Ивановым, была картина «Смерть Камиллы» Бруни. «Страсти их и движения, – пишет Иванов о действующих лицах этой картины, – как мне кажется, слишком изъяснены (*outrè*) [...] фигура воина с трофеями, им несомыми, держит оные таким образом, что никак сдержать того не можно, по видимой тяжести оных, т. е. кисти рук сей фигуры не разведены, а соединены в одно место к древку, на коем нагружены трофеи, и все действие сей фигуры мне кажется слишком горячо без причины. Г. Бруни, как видно, боится быть холодным, а я посоветовал бы ему немного поудержаться от излишнего жара; тогда б он много выиграл по своему искусству в живописи»³⁸.

В «Последнем дне Помпеи» Брюллова и «Медном змии» Бруни романтические контрасты светотени, призванные рождать ощущение драматичности ситуации, кажутся Андрею Иванову не более как приемом деления на планы, довольно интересным, но слишком утрированным, причем относительно «Помпеи» он говорит, что это мнение многих. Иванов сравнивает холодное и яркое освещение в «Последнем дне Помпеи» со снегом, нарочно выпавшим

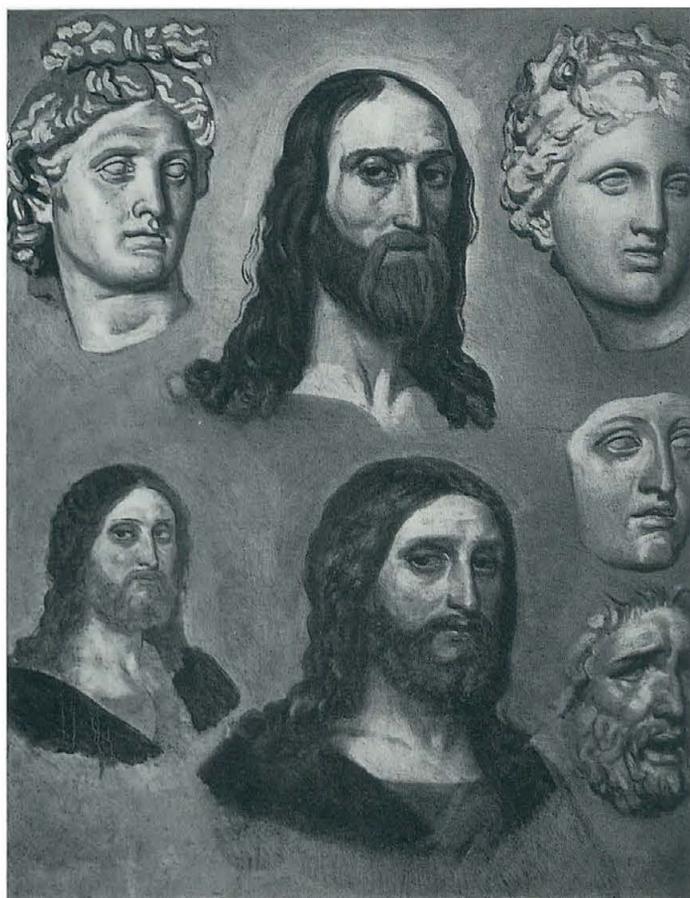


А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент

там, где это было нужно художнику³⁹. Романтический замысел Брюллова представить себя в образе живописца, сохраняющего спокойствие среди обезумевшей толпы и бушующих стихий, кажется Андрею Иванову вовсе не сообразным со здравым смыслом, так как едва ли кому-либо возможно сохранить спокойствие в такой момент. «А желание оставить на картине портрет свой неуместно тем более, что она представляет последний день Помпеи, а с оною и конец всех ее жителей, в числе коих и себя он изображает, как будто бы сим определяя конец своему поприщу в живописи, мне по крайней мере так сие представляется», – не без юмора заключает Иванов-отец⁴⁰.

В «Медном змии» Бруни чувства действующих лиц кажутся Андрею Иванову слишком преувеличенными и в то же время холодными в силу того, что нелогичны: «Фигура Моисея, чтоб не быть холодною, делает странный жест и отдалена от предмета, для спасения народа им воздвигнутого по повелению Божию, и кажется, боится приступить к оному ближе и действует в отдалении от оногo; то же и в других фигурах заметно, между тем как им бы более к нему устремляться должно для своего спасения»⁴¹. Эффектное облачение первосвященника он порицает, как грешащее против исторической достоверности: «Фигура Аарона не должна быть облачена в полную одежду первосвященника; он надевать оную должен только во время священнодействия в скинии, а не носить обыкновенно и везде, по установлению о жрецах»⁴². Наконец, чувство художника, воспитанного на принципах классицизма, глубоко оскорблено типичным для романтизма обращением к «ужасным» подробностям драматического события. Так, например, его шокирует способ, к которому прибегает мужчина (в левой части картины), чтобы убедиться в смерти молодой женщины – он поднимает веко над ее глазом.

Любопытно, что даже картина своего сверстника, Шебуева, представленная на академическую выставку 1839 года – «Подвиг купца Иголкина» (Русский музей), – несущая печать внешней романтической взволнованности, осуждается Андреем Ивановым именно за эту



А. А. Иванов. Три варианта головы Христа, Лаокоона и головы Аполлона Бельведерского, Венеры Медичейской, маска. Этюд для картины «Явление Христа народу». Третьяковская галерея

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Брюллов, Бруни, Александр Иванов



А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент

неоправданную утрировку чувств. Шведские солдаты, обнаружившие Иголкина, кидаются к последнему «с таким жаром, что, кажется, пробегут мимо того, кого им надобно»⁴³.

Вдумчивый разбор Андреем Ивановым всех замыслов сына, о которых он узнает от него самого по письмам, эскизам и калькам, также подтверждает ту чрезвычайную осторожность, с которой он относился ко всякому нарушению строгой логики в развитии сюжета, ко всем романтическим приемам эмоционально-образного воздействия на зрителя. В композиции «Аполлон, Гиацинт и Кипарис, занимающиеся музыкой» (1834, Третьяковская галерея), построенной на внутреннем лирическом соответствии душевного состояния героев, маститому педагогу кажется недостаточно ясной сюжетная связь между фигурами. Ему не хватает говорящих жестов, каких-то «археологических» деталей, конкретизирующих действие. Ему кажется уместным, чтобы руки Аполлона дирижировали. Гиацинт должен смотреть на Аполлона «сообразно чувству», в картину нужно добавить лиру, может быть, даже показать вдали дворец и стада царя Адмета. Ритмические массы струящихся тканей требуют в его глазах определенного сюжетного осмысления: «драпировка под фигурую Аполлона – не думаю, что это будет его мантия, но что какое-нибудь иное платье; в противном случае она очень огромна»⁴⁴. В эскизе «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом» (Третьяковская галерея) ему кажется нужным для обозначения того, что действие происходит в Египте, поместить пирамиды, «столб с меркуриевой головой», по его мнению, заимствованный римлянами у египтян, советует подстелить что-либо под высыпаемую из мешков пшеницу, и т.п.⁴⁵. В картине «Явление Христа Марии Магдалине после воскресения», построенной на внутреннем, безмолвном диалоге действующих лиц, на романтическом эмоциональном контрасте пластических образов, один из которых – апофеоз самоуничтожения перед идеалом, а другой – воплощение высших этических и эстетических норм, лишенных всего земного и преходящего, Иванова-отца волнует характер околичностей. Они недоста-



А. А. Иванов. Мальчик в повороте головы «Ближайшего к Христу». Этюд для картины «Явление Христа народу». Третьяковская галерея

точно верны, по его мнению, с точки зрения логики и истории. «Сколь ни хорошо, что сосуд ее (то есть Магдалины. – *М. Р.*) остается в пещере или у порога оной, но как вещь многоценная, я бы подумал, как его приличнее поставить, дабы не подвергнуть оный разбитию и пролитою драгоценного мира. Нельзя ли по бокам двери приделать симметриальные тумбы [. . .] и на одной из сих тумб поставить оный сосуд, а на пороге стоять ему не место. [. . .] Дверь можно сделать несколько пониже, дабы над оною показать камень, вделанный в стену, над которым написать, хотя русскими словами, «Гроб Иосифа от Аримафеи» [. . .], да и самая историческая точность сего требует»⁴⁶.

В «Явлении Христа народу» ему кажется уместным показать повозки, на которых приехали люди, так как едва ли можно было пожилым прийти из Иерусалима на берега Иордана пешком, предлагает поместить воинов, которые могли быть присланы для порядка «от правительства».

Во всех этих высказываниях художник-классицист кажется более требовательным к достоверности изображения, чем художник-романтик, что как бы противоречит самому развитию исторической концепции в пределах XIX столетия. Однако это впечатление иллюзорно. Не трудно заметить, что все пожелания Иванова-отца касаются лишь внешних примет времени, чему классицизм никогда и не противоречил; речь идет о сосудах, одеждах, о некоторых обычаях «древних», об использовании каких-то «научных» открытий. Историзм же нового плана, проявлявшийся в попытках увидеть исторический характер изнутри, остался чужд художнику-классицисту.

Особенно многочисленны предложения относительно жестов рук и положений фигур. Здесь предпочтение решительно отдается указующему и разъясняющему жесту классицизма, производящему порой в картинах начала XIX века впечатление, будто действующие лица говорят на языке глухонемых.

В эскизе «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом» характерный, непосредственный жест одного из братьев, схватившегося за затылок, вызывает у Иванова-отца целое рассуждение о «благородных» и «неблагородных» движениях, о несоответствии последних значению данного персонажа, как одного из патриархов 12-ти колен израильских»⁴⁷.

Одна из самых удачных находок Иванова в прекрасном небольшом эскизе «Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом» – быстрый, полный отчаяния взгляд Вениамина, обращенный к зловещим фигурам египтян, в то время как сам он безотчетно цепляется за одежду Иуды. Однако именно этот взгляд Андрей Иванов советует поднять к небу, как бы обращая его к божественному провидению, что было бы в духе риторики классицизма первой трети XIX века, но снизило бы непосредственную эмоциональную выразительность образа⁴⁸.

В «Явлении Христа народу» его более всего не удовлетворяют те фигуры, решение которых не укладывается в традиционные приемы. Интересны замечания относительно фигуры Христа, значение которой для картины он отлично понимал. Столь счастливо найденный

эффект внутреннего созвучия лаконичных очертаний одинокой фигуры и монументальных масс горного ландшафта кажется Иванову-отцу недостаточно понятным. Чтобы восполнить этот недостаток и изъяснить истинную значительность образа Христа, он предлагает, например, окружить его свитой – фигурами учеников, что якобы будет соответствовать и исторической истине (то есть предлагает именно то, от чего Иванов принципиально отказался). Считает он возможным в данном случае прибегнуть и к «поэзии», понимаемой возможно близко к аллегории: представить фигуру Христа в окружении лучей восходящего солнца, скрытого за горой!⁴⁹

Фигура Нафанаила, облаченного в ядовито-зеленый хитон, очень характерна подчеркнутым отказом от разъясняющего жеста классицизма. Его особое отношение к происходящему выражено ярче всего именно отсутствием жеста: эмоционально точным положением неподвижно сомкнутых, «невидимых» рук, спрятанных в рукава. Но именно в силу этого облик Нафанаила смущает Иванова-отца: он считает нужным открыть ему руки⁵⁰.

Советует он также внести больше сюжетной определенности в фигуру так называемого «смотрящего» – рыжеволосого обнаженного юноши, повернувшегося спиной. Он считает нужным расположить его так, чтобы голова его не представляла «одни волосы без лица», а сам юноша оказался бы включенным, с помощью оживленной жестикуляции, в разговор о Мессии⁵¹. Однако именно эта, казалось бы, лишенная сюжетного осмысления фигура несет на себе главное бремя внутренней связи толпы с Христом. Из персонажей первого плана рыжеволосый юноша – единственный, повернутый прямо затылком к зрителю, а лицом к Христу и почти целиком занятый именно последним (его движение поддержано на втором плане юношей, подымающим старика, внимательно вглядываясь в Христа). Необычайно смелый разворот первопланной фигуры, совершенство пропорций облика «смотрящего», по верному замечанию М. Алпатова, несущего в себе нечто от античного понимания прекрасного, сразу привлекают к себе внимание зрителя. Особенно впечатляет свежесть цветового решения фигуры, построенного на сочетании перламутровых тонов обнаженного тела, ярко-рыжих волос и белой драпировки с голубыми тенями. Внимание зрителя, властно привлеченное художником к этой фигуре, невольно, вслед за взглядом «смотрящего», вслед за его едва начавшимся движением в глубину, тоже обращается к Христу. В замедленных, как бы зачарованных движениях юноши чувствуется захваченность его наступившим мгновением. Рядом с ним группа раба и господина, столь тщательно разъясненная в своем сюжетном значении, кажется излишне прямолинейной и неизмеримо меньше связанной с общим эмоциональным состоянием толпы, хотя в своем содержании она – одна из важнейших групп картины.

Переписка Александра Иванова с отцом – один из самых ярких примеров различного понимания одного и того же композиционного приема живописцем классицизма и живописцем, чьи художественные представления складывались на основе романтической концепции.

Советы и возражения Андрея Иванова как бы в негативе отражают все то новое, что отличает «Явление Христа народу» от исторической картины неоклассицизма. Широта философского охвата темы, обращение к народу как объекту внимания исторического живописца, динамика художественного решения, выражающая в конечном счете ощущение истории как живого процесса, поиски средств эмоционального воздействия – во всем этом выражение романтической концепции исторической картины. Эти особенности органически объединяют «Явление Христа народу» с «Последним днем Помпеи», с «Медным змием». Однако Иванов шел в этом отношении дальше и глубже своих современников, раскрывая потенциальные реалистические возможности, заключающиеся в романтическом представлении о мире, в художественных приемах романтизма.

Не менее отчетливо, чем в композиционных решениях, этот процесс отражен в формировании отдельных образов. Замечания Андрея Иванова по поводу Нафанаила и «смотрящего» показывают, что новизна понимания образа «исторического персонажа» вполне ощущалась современниками уже в процессе работы над картиной.

Вряд ли есть необходимость подробно останавливаться на том методе, которым создавались образы картины. Об этом написано очень много. В своей фундаментальной двухтомной монографии об Иванове М. В. Алпатов дал исчерпывающий анализ тех внутренних побуждений художника и тех методических приемов, которые рождали замечательные образы «Явления Христа народу». М. В. Алпатовым великолепно раскрыта та человеческая и эстетическая значительность, тот философский смысл, которые им присущи. В качестве примера можно указать на замечательный анализ образа раба и некоторых других персонажей, на основе которых автор монографии развивает мысль о сложности постижения Ивановым социальной природы страдания.

В данной работе достаточно коснуться некоторых общих положений, рисующих сходство и различие героев картины Иванова от действующих лиц в полотнах Брюллова и Бруни. Их сходство – прежде всего в их отличии от исторического персонажа классицизма первой четверти XIX века. Схематично это отличие можно определить следующим образом. В противоположность герою картины классицизма, представленному, как уже говорилось выше, в статическом состоянии собственного апофеоза, люди в произведениях Брюллова и особенно Бруни и Иванова представлены в динамическом переходе от одного душевного состояния к другому; им, скорее, свойственна незавершенность чувства.



А. А. Иванов. Две головы раба. Этюд для картины «Явление Христа народу». Русский музей



А. А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. Этюд для картины
«Явление Христа народу». Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Наружное дерево парка Гиджи. Третьяковская галерея

Динамика образа была рождена в данном случае романтическими представлениями о личности вообще, романтическим пониманием истории как процесса, где личность вступает в сложные, порой противоречивые, непрерывно развивающиеся взаимоотношения с обществом. Действующие лица Брюллова, Бруни и Иванова помимо достоинств и недостатков, помимо индивидуального склада характера имеют свое прошлое и будущее (исключая, естественно, персонажей «Последнего дня Помпеи», которые лишены будущего в силу особенностей сюжета). Оно угадывается в самом характере того переходного душевного состояния, в котором изображает их художник.

В меньшей мере это справедливо, пожалуй, по отношению к «Последнему дню Помпеи», действующие лица которого изображены не столько в состоянии переходном, незавершенном, сколько в момент кульминации определенного чувства: страха, героического самоотвержения, жалости и т.п. В этом отражении они близки герою в картине классицизма. Картина Бруни более типична – здесь персонажи дают целую гамму переходов от одного чувства к другому, из одного душевного состояния в другое. Однако сами по себе эмоции здесь довольно однообразны и сводятся в основном к двум: переход от страха к надежде у людей, охваченных раскаянием, и разная степень приближения к пароксизму отчаяния у отрицательных персонажей картины. У Иванова даже в более ранней вещи – в «Явлении Христа Марии Магдалине после воскресения» – эта динамика образа получает неизмеримо более богатое гуманистическое осмысление, а в «Явлении Христа народу» – и более конкретное в социальном отношении.

В этой тенденции, общей для романтической исторической картины 1830-х годов, заключалась потенциальная возможность более объективного понимания места человека в историческом процессе. Здесь таились возможности развития реалистического понимания задач исторической картины. Эти возможности – на том максимальном уровне, который был доступен в то время, – осуществлены были именно Ивановым в «Явлении Христа народу».

Исторические персонажи Иванова типологически близки героям «Последнего дня Помпеи» и «Медного змия» некоторыми особенностями метода своего создания. Он основан на пристальном практическом изучении и использовании лучших образцов художественного наследия античности и Ренессанса – с одной стороны, и не менее пристальном изучении природы – с другой. Однако у Иванова этот метод наиболее творчески осмыслен, очищен от эклектической ограниченности. Характер его натуральных работ выходит за рамки, обычные для того времени, являя, по существу, новый этап изучения природы в русском искусстве. Речь идет о том широко известном факте, что помимо работы с натурщика в студии в его методе огромную роль играло наблюдение над человеческими типами в жизни, «сличение и сравнение» этих наблюдений. С другой стороны, и классические образцы выступали при этом не только как некий пример системы обобщения природы, но и как средство познания исторической специфики типажа. Рисунки и высказывания Иванова дают возможность

предположить, что, например, в его изучении иконографии Христа и апостолов был элемент поисков исторического своеобразия действующих лиц Евангелия. Художник пытался взглянуть на них если не глазами их современников, то все же приблизиться к тому их пониманию, которое было присуще людям эпох, более близких древнему миру, нежели XIX столетие.

М. В. Алпатов справедливо замечает, что правдивость картины Иванова не сводится только к воспроизведению природы юга и к попытке воссоздать облик еврейского народа начала нашей эры. Более существенно, по мнению исследователя, то, что в картине отражена правда человеческих мыслей, идеалов и влечений, которыми жило русское общество, современное Иванову⁵². В этом в большой мере и заключается ценность его произведения как художественного наследия, ибо правдивое раскрытие прошлого с точки зрения насущных интересов современной художнику жизни является критерием и для исторической живописи нашего времени.

Глубина философского осмысления темы, историческая правда и общечеловеческая глубина образов, объективность интерпретации пластического и живописного богатства видимого мира переходят у Иванова границы романтической концепции картины, являя собой одно из самых мощных – если не самое мощное – воплощение реализма в искусстве середины прошлого столетия. То понимание картины Иванова как своеобразной школы реализма, к которому пришли крупнейшие русские художники второй половины XIX века, не утратило своего значения и в настоящее время.

Таким образом, гигантские полотна 1830-х годов, несмотря на свою глубокую противоречивость, явились для русской исторической живописи огромным шагом вперед. Обращением к темам народных судеб русская живопись обрела новое, более объективное понимание исторического процесса, новые художественные приемы, вызванные к жизни новой тематикой. Именно в этих полотнах был определен путь дальнейшего развития данного живописного жанра, чему мы находим подтверждение в искусстве 1840–1850-х годов.

Глава вторая

Исторические картины Басина,
Маркова, Лапченко и других художников,
созданные в конце двадцатых
и в тридцатые годы





Романтизм в исторической живописи конца 1820-х и в 1830-е годы ощутим не только в новаторских исканиях Брюллова, Бруни и Иванова. Его печатью отмечено творчество целой группы живописцев этого периода, значительно менее крупных, нежели названные мастера. Романтизм не приносит в их искусство сколько-нибудь интересных достижений. Их значение не переходит границ времени, в котором они работали, а порой и здесь их роль бывает крайне незначительной. Тем не менее их фигуры чрезвычайно типичны для эпохи. Очень часто именно в их творчестве становятся особенно заметными слабые стороны романтизма как метода в создании исторической картины. В некоторых случаях в их искусстве мы наблюдаем развитие тем, лишь затронутых в творчестве корифеев, или упорную самоцельную разработку проблем, второстепенных в искусстве крупнейших живописцев.

Поиски романтических приемов присущи, в частности, П.В.Басину (1793–1877)⁵³, этому третьему столпу академической живописи 1830-х годов, значительно уступившему размерами своего таланта Брюллову и Бруни, но неизменно пользовавшемуся благосклонностью императора и Академии художеств.

Басину чужды монументальные «вселенские» замыслы типа «Последнего дня Помпеи» и «Явления Христа народу». Он гораздо более скован традициями академического классицизма. Его «Сусанна и старцы» (1822, Русский музей) выдержана именно в этих традициях, слегка смягченных теми непосредственными впечатлениями, которые художник получил в первое время своего пенсионерства от классического искусства Италии, от знакомства с современными мастерами различных стран. Недаром «Сусанна и старцы» с ее зализанной живописью и несколько мертвенной грацией и написанная почти одновременно с ней «Нимфа с амуром» (1820, Русский музей) понравились «кавалеру Камуччини» и расположили его к художнику⁵⁴.

Однако в «Сократе, защищающем Алкивиада в битве при Потидее» есть некоторые новые черты. Назидательная трактовка сюжетного мотива, риторические позы и жесты крайне неудачно задуманного Алкивиада и фигур второго плана, подчеркнутая пластика обнаженного человеческого тела – все это говорит о той стилистической школе, в которой сложился Басин как художник. О ней же свидетельствует характерное для всякой второстепенной классицистической картины своеобразное впечатление слишком большого количества рук и ног.

Тем не менее в картине ощущается желание передать жар сражения, мгновение удара, а не только нравственный смысл поступка. Это чувствуется в подчеркнутой стремительности движения Сократа, в том, как занимает художника душевное состояние откинувшегося в ужасе воина. Но более всего это видно в решении пейзажа. Он выгодно отличается от нейтральных, безразлично решенных глубинных планов рядовой исторической картины классицизма. В нем есть зачатки того, что несколько позднее будет развито Брюлловым в «Помпее» – зачатки эмоциональной выразительности. Художник стремился дать пейзаж

достаточно конкретно, пространственно, в характере определенной местности, определенной местности, определенной страны и в то же время объединить неким настроением. Несмотря на жесткость трактовки объемов и педантизм деления пространства на планы, тень надвинувшейся тучи, скользя по стенам прибрежной крепости и поверхности моря, придает эмоциональное единство глубинному пространству картины. Пейзаж получает тревожный оттенок, переключаясь с сюжетом действия на первом плане.

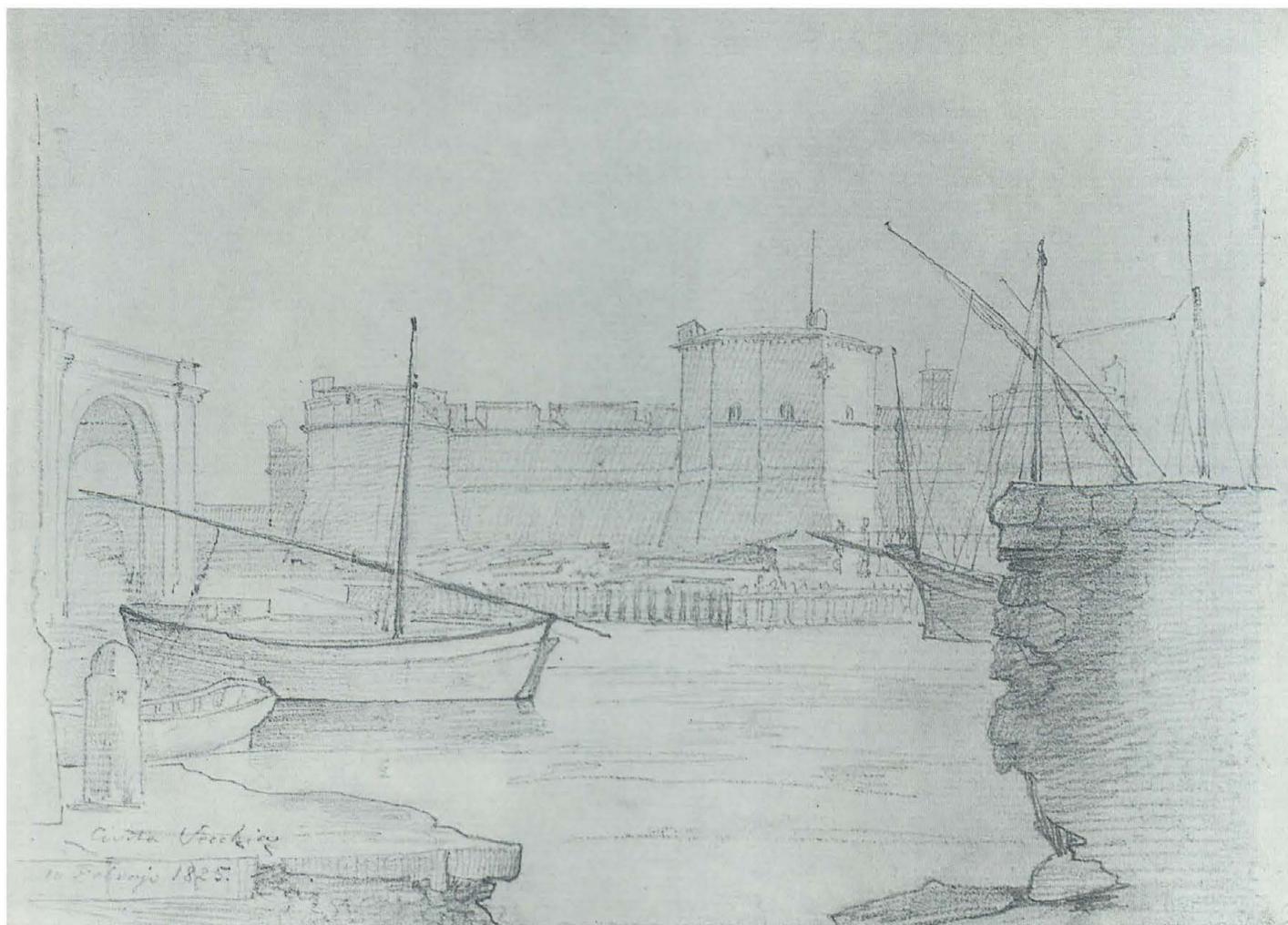
То же можно сказать и о законченном рисунке Басина «Смерть Плиния» (Русский музей). Мелодраматические страсти нарочито сгруппированных персонажей на первом плане не убивают выразительности пейзажа, в котором узнаются мотивы натуральных зарисовок из итальянских альбомов Басина, в должной мере обобщенных. Выразительный, тревожный силуэт античного корабля придает пейзажу даже некоторый драматизм.

Выразительность решения пейзажа как компонента образа картины объясняется еще и тем, что Басин много рисовал и писал с натуры. Об этом свидетельствуют его работы из собрания Русского музея; в известном полотне К. А. Зеленцова «Мастерская Басина» (1833, Русский музей) стены комнаты густо увешаны пейзажными этюдами.

По-видимому, попыткой дать новое направление тематике исторической картины можно считать печально известное полотно живописца А. Т. Маркова⁵⁵ – «Фортуна и нищий». Автор задумал его как своеобразную романтическую аллегорическую сцену награждения нищего разворачивается на фоне широкой панорамы античных архитектурных древностей, на которые с высокой каменной террасы взирают баснописец Крылов и сам Марков. Быть может, это зрелище памятников былого величия служит некоей аллегорией тщеты человеческих стремлений к славе, богатству и т. п., то есть заменяет здесь включенное Крыловым в басню рассуждение нищего о процветавших ранее и ныне разорившихся владельцах «богатых теремов». Однако все это звучит чрезвычайно невнятно. Картина слаба по живописи, кажется серой и какой-то «мыльной». Глядя на нее, вспоминаешь, что Александр Иванов говорил о Маркове в период работы над картиной: «Он (то есть Марков. – М. Р.) мне признался, что много пишет шифервейсом (белилами)»⁵⁶. Характеристика, данная картине Ивановым, в сущности, исчерпывает все, что можно о ней сказать: «Тут замечали, что она (то есть картина «Фортуна и нищий». – М. Р.) похожа на дамскую живопись, т. е. на робкую, бесильную. Светло-серый ее тон казался многим каким-то стенным клеевом. Говорили, что это сочинение сумасшедшее в отношении мыслей. К чему тут Крылов, сам Марков, драгуны Кампидолия, сфинксы, Наполеон и проч.? Гораздо было бы лучше, если бы он представил вместо этого – все то, что Крылов говорит перед этой минутой в басне. Замечают, что это сочинение чисто академическое в отношении положения фигур: фигура подняла левую руку, чтобы открыть обе груди и вывернуть бок. Она боком близится к нищему, чтобы быть передом к зрителю. Как ей неловко лететь, а еще неудобнее сыпать из рога, в положении, ей данном господином Марковым! Под ногой у нее вместо колеса – мыльный пузырь. Есть ли в этой картине что-нибудь стильное? [...] Ручается ли она за изучение



П. В. Басин. Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада.
Эскиз. 1828. Русский музей



П. В. Басин. Пристань у стен города. 1825. Русский музей

и прилежную выгладку мастеров 15-го столетия, на коих мы присланы сюда учиться?»⁵⁷. К этому можно прибавить еще одну несообразность: золота в суме нищего гораздо больше, чем могло бы высыпаться из того небольшого рога, который держит Фортуна⁵⁸.

В целом эта картина в известной мере близка тому типу холодноватой надуманной романтической аллегории, которая складывается в середине XIX века в европейской – преимущественно немецкой – живописи, где пессимистические ноты тщеты всего земного соединяются порой с обыгрыванием эффектов обнаженного тела.

От туманной, минорной аллегоричности «Фортуны и нищего» для Маркова был естествен переход к ложноромантическому «Абадонне» из Мессиады Клопштока, вещи к тому же крайне беспомощной по своей художественной форме.

Тем не менее, несмотря на всю относительность художественных достоинств «Фортуны и нищего», она произвела известное впечатление в Петербурге. Марков был избран академиком, картина послужила началом его карьеры, не менее благополучной, нежели карьера Басина, но гораздо менее оправданной. Вероятно, здесь играла роль та ординарность, добропорядочность фигуры Маркова, то «прилежание, тихий и кроткий нрав и равно отлично хорошее поведение», которые отмечал в нем еще «начальник над русскими художниками в Риме» Кривцов⁵⁹.

Задуманное Марковым в конце 1830-х годов огромное полотно, изображающее «Евстафия Плакиду на арене римского Колизея», не было написано: эскизы к картине позволяют говорить о том, что это произведение обещало быть очень слабым, и прежде всего слабым по замыслу. Центральная – по сюжету – группа Плакиды с единомышленниками отодвинута в сторону, решена крайне мелодраматично в своем молитвенном экстазе и совершенно не связана с центральной группой, изображающей бой гладиаторов со зверями. Эта группа совершенно лишена внутреннего пафоса, несмотря на явное желание художника передать столь излюбленное романтиками крайнее напряжение физических и духовных сил, которое выражается в столкновении человека со зверем. Гладиаторы



П. В. Басин. Автопортрет с братом. 1814.
Научно-исследовательский музей Академии
художеств СССР, Ленинград



П. В. Басин. Пейзаж. Русский музей

кажутся натурщиками, расставленными в искусственных позах, типичных для академических постановок⁶⁰.

«Евстафий Плакида в Колизее» представляет собой убедительный пример того, как античная тема в романтической картине 1830–1840-х годов теряет свой былой дидактический, гражданственный пафос, превращаясь в мелодраму с кровавыми эффектами⁶¹. Этот процесс позднее найдет завершение в картине Флавицкого «Христианские мученики в Колизее».

Характерно, что тему Маркова, так же как и тему Флавицкого, нельзя уже назвать антич-



П. В. Басин. Спящий. Русский музей

ной без оговорок. Она изображает сюжет, связанный со становлением нового, христианского мира, в присущих ему понятиях о героическом и т.п. Однако «христианского» в картине еще меньше, чем «античного». Сопоставление двух миров решено крайне поверхностно; кажется, художник их сталкивает лишь для того, чтобы извлечь из темы максимум кровавых эффектов. В сущности, «Последний день Помпеи» был и последней картиной в русской живописи XIX века, где античная история еще сохранила если не гражданственное, то, во всяком случае, некое героическое истолкование. Однако уже и знаменитое полотно стоит на грани превращения в мелодраму, грани, которая в брюлловском же «Нашествии Гензериха на Рим» оказывается переи-

денной. Во второй половине XIX века лишь некоторые эскизы Н.Ге еще сохраняют пафос драматического истолкования античной истории⁶². В целом же эта тематика будет развиваться в ее салонной интерпретации художниками типа Бакаловича и Семирадского.

Романтизм нашел выражение, естественно, не только в темах философской направленности. В 1830-х годах получает довольно большое распространение гедонистическая трактовка античных и библейско-евангельских тем.

В конце 1820-х – начале 1830-х годов были написаны такие цельные по образу, по мироощущению, наконец, по своему колористическому решению вещи, как «Вакханка и амур» Ф. Бруни (1828, Русский музей), «Вирсавия» К. Брюллова. В них было нечто новое во взгляде на мир, нечто облекавшее знакомых персонажей античной мифологии и Библии какой-то новой убедительностью. Правда, чувственный элемент в этих – и в подобных им – работах чрезвычайно умерен и носит, скорее, умозрительный характер. Однако после сугубой гражданственности тем и жестковатой живописи первой трети XIX века казалась необычной насыщенность цвета, любование свежей, бархатистой поверхностью молодого женского тела, своеобразный «восточный» колорит, переданный горением теплых тонов ярких



К. А. Зеленцов. Мастерская П. В. Басина. 1833. Русский музей



П. В. Басин. Смерть Плиния. Третьяковская галерея

одежд – в полотне Брюллова, сонная улыбка опьяневшей вакханки – в картине Бруни. К подобным мотивам обращается в 1830-х – начале 1840-х годов и Иванов, что, однако, не получает у него выражения в законченном живописном произведении и остается в эскизах.



А. Т. Марков. Фортуна и нищий. 1836.
Русский музей

Речь идет о рисунках на темы «Самсон и Далила» (Третьяковская галерея) и «Иосиф и жена Потифара» (Третьяковская галерея), об эскизе маслом полулежащей обнаженной женщины (жены Потифара?) (1830-е гг., Третьяковская галерея) и трактующей тот же сюжет, что и упомянутая выше брюлловская картина, акварели «Вирсавия» (1843, записная книжка, Отдел рукописей Гос. библиотеки СССР имени В. И. Ленина). В отличие от Брюллова и Бруни Иванов ищет в этих рисунках того глубокого человеческого содержания, которое заложено в этих библейских сюжетах, о чем очень верно сказано в известной монографии об А. Иванове М. В. Алпатова⁶³. Исследователь справедливо указывает на то, что в рисунках на подобные темы, которые художник называл «сладострастными», он искал прежде всего человеческого смысла⁶⁴. В блестящем анализе рисунков на сюжет истории Иосифа и соблазняющей его жены Потифара М. В. Алпатов справедливо говорит о том, каким глубоким духовным содержанием стремится художник наполнить образ Иосифа, желая передать противоречивость чувств и душевный разлад чистого сердцем юноши. Лирические ноты справедливо находит исследователь и в образе юной жены Потифара, в трактовке которого Ивановым можно уловить выражение тоскующего безответного чувства, что образ юной женщины в эскизе маслом из Третьяковской галереи, который, по-видимому, связан с образом жены Потифара, может быть истолкован, «как своеобразная попытка понять и в некоторой степени оправдать порывы страстей «библейской Федры»⁶⁵. В эскизе «Вирсавия» М. В. Алпатов указывает на совершенное отсутствие налета эротики, на стремление художника к созданию высокого и одухотворенного образа женщины. Исследователь отмечает лирическое звучание образа, глубоко прочувствованного художником⁶⁶. Звучное цветовое решение акварели, где нежная,



Г. И. Лапченко. Сусанна, застигнутая старцами.
1831. Русский музей

светлая кожа женщины подчеркнута сочными зелеными и синими тонами драпировки и деревьев, служит одним из самых существенных средств выражения эмоциональности образа.

Однако подлинная эмоциональная выразительность встречается в таких темах в русской живописи 1830-х годов крайне редко. Типичным примером трактовки подобной темы художником второстепенным может служить, например, уже упоминавшееся полотно «Сусанна и старцы» П. В. Басина. Академическая правильность и вместе с тем какая-то одере-



А. Т. Марков. Евстафий Плакида в Колизее.
Рубеж 1830–1840-х гг. Русский музей

венелость фигур сочетается с налетом своеобразной эротичности, что, в частности, ощущается и в натурных рисунках к этой работе.

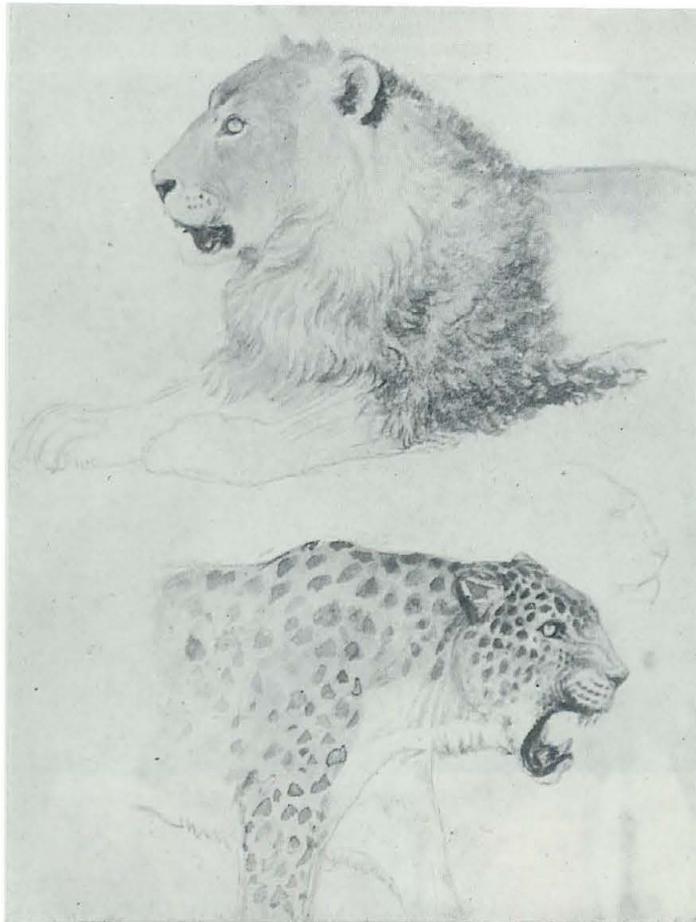
То же можно сказать и об известной картине Г. И. Лапченко⁶⁷ «Сусанна, застигнутая старцами» (1831, Русский музей). Она написана примерно в одно время с упомянутым эскизом Александра Иванова⁶⁸.

Молодая женщина с лицом итальянской натурщицы Виттории Кальдони представлена в позе столь же надуманной, как и поза Фортуны в картине Маркова. Ее тело в своей подчеркнутой пластичности кажется выточенным из дерева и отполированным. В этой жесткости трактовки объемов есть какая-то близость манере Басина. Ткань драпировки, листья

кустов, окружающих бассейн, – все кажется сделанным из железа. На теле Сусанны, сидящей в напряженной позе натурщицы, лежат «брюлловские» рефлекссы, сделанные до того тщательно, что выглядят мертвенными; они-то как раз и создают ощущение, что тело женщины состоит из какого-то твердого материала.

В то же время в трактовке самой поверхности тела есть некоторый иллюзионизм воспроизведения эффектов упругой кожи, освещенной солнцем. Есть этот иллюзионизм и в «натуральном» блеске глаз женщины, в трактовке каменной чаши фонтана, из которой льется вода. Во всем чувствуется то соединение отживших классицистических канонов с натуралистическими тенденциями, которое характерно для академического искусства 1840-х годов и, в частности, для ортодоксальной линии романтизма 1830–1840-х годов. Неприятные фигуры гнусно улыбающихся старцев придают картине не менее типичный для этого искусства налет эротики, сближающей ее с работами Моллера и Ставассера, этих столпов «салонного» искусства николаевского времени, эклектически соединившего в себе и классицизм, и романтизм, и натурализм. Недаром картина так не понравилась Андрею Иванову, чье художественное кредо заключалось в возвышенной идее замысла, в строго логической оправданности всех компонентов изображения.

«Картина сия, – пишет он сыну в Рим в 1833 году, – по справедливости, достойна похвалы, но, рассматривая сочинение ее, я не совсем доволен ею, и, кажется, что художник не вникнул хорошо в сюжет свой и представил зрителю не ту Сусанну, о которой говорит нам св. Писание в Библии, а какую-то натурщицу, поставленную им в позицию, чтоб прельщать зрителя, чего Сусанна избегать должнаствовала, ибо пришла мыться в такое место, где надеялась быть сокрытою от взоров чьих-либо и предалась своему намерению без опасения со стороны сей, то и надлежит быть действиям ее некоторым образом свободными и взоров на зрителя не устремлять; тогда бы и казалось, что она делает свое дело для себя единственно, теперь же кажется подозрительною соблазнительницею, а не добродетельною



А. Т. Марков. Лев и леопард. Этюды к композиции «Евстафий Плакида в Колизее». Третьяковская галерея

женщиною; следовательно, и мораль сей картины пропадает в глазах зрителя»⁶⁹, – добавляет Иванов-отец.

Однако в целом гедонистические мотивы мало характерны для русской исторической живописи середины столетия. Русских живописцев этого времени более волнуют большие темы, ведущие к философским обобщениям, темы трагические, «вселенского» звучания.

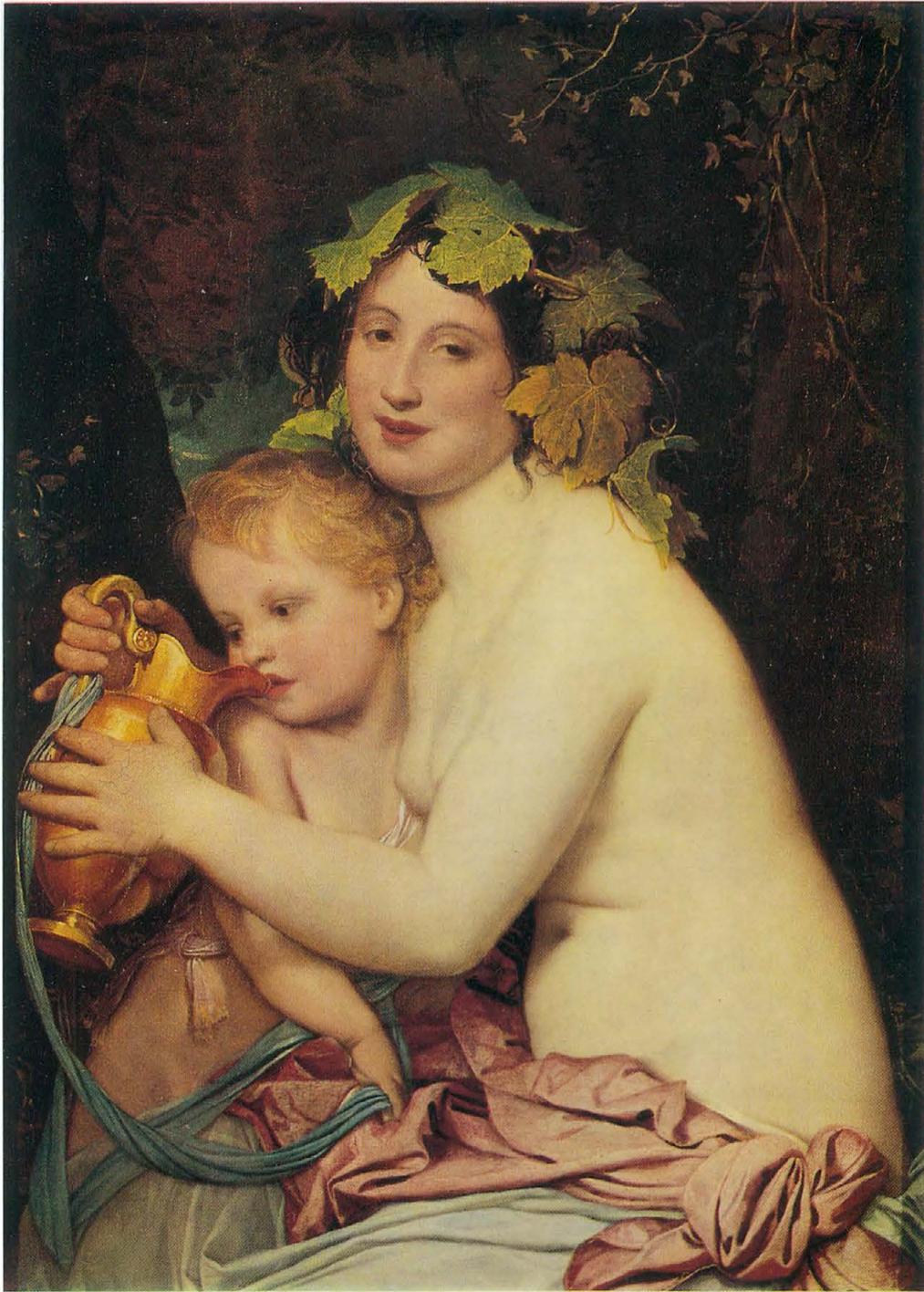


К. П. Брюллов. Диана и Актеон. Эскиз. 1823–1827.
Третьяковская галерея

Помимо них достаточно большой популярностью пользуются в это время столь типичные для общеевропейского романтизма «средневековые» сюжеты и, в частности, сюжеты из отечественной истории.

В разработке этих сюжетов особенно отчетлива еще одна черта исторической живописи середины столетия, родившаяся также в недрах романтизма, – поиски «местного колорита» в трактовке исторического события. В русском искусстве шло накопление чисто фактических знаний об отдельных этапах истории. В этом отношении поиски исторической конкретности изображения, которые мы ощущаем в «Последнем дне Помпеи», в «Медном змий», в «Явлении Христа народу», – не случайны, не единичны. Новое, романтическое понимание

Русская историческая живопись
середины девятнадцатого века



Ф. А. Бруни. Вакханка и Амур. 1828. Русский музей



А. Т. Марков. Мужской портрет. Третьяковская галерея

исторической правды характерно не только введением народной толпы в картину, не только борьбой с устаревшими композиционными приемами классицизма, но и поисками исторической типичности внешнего облика народа и его реального, жизненного окружения.

«Все, что ни является в истории: народы, события – должны быть непременно живы и как бы находиться перед глазами слушателей или читателей, чтобы каждый народ, каждое госу-



Ф. А. Моллер. Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе. Эскиз или авторское повторение большой картины на тот же сюжет. 1850-е гг. Русский музей

дарство сохраняло свой мир, свои краски, чтобы со всеми своими подвигами и влиянием на мир проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в каком был он в минувшие времена. Для того нужно собрать не многие черты, но такие, которые бы высказывали много, черты самые оригинальные, самые резкие, какие только имел изображаемый народ», – писал Н. В. Гоголь в статье «О периодизации всеобщей истории» в 1834 году⁷⁰. Выдвигалось требование безусловной исторической конкретности в изображении события минувшего времени. Причем историческая конкретность понимается уже не просто как правдивое изображение русского шишака на античном атлете, а как соблюдение верности изображения некоего комплекса явлений той или иной эпохи: ее религии, культуры, искусства. Последнее можно

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Басин, Марков, Лапченко и другие



К. П. Брюллов. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом.
Эскиз. 1839–1845. Третьяковская галерея

заклЮчить хотя бы из симптоматичной статьи того же Гоголя о М. Погодине, где писатель достоинством историка считает именно такое многогранное понимание процесса истории⁷¹. Таково было требование времени, требование романтической эстетики, тот ее пункт, который более всего способствовал развитию объективного взгляда на историю.

Этот процесс не мог не коснуться и русской живописи. Действительно, с конца 1820-х годов все чаще и чаще в письмах и отчетах русских живописцев, живущих в Италии, в их творческих замыслах, в начатых и брошенных эскизах, в законченных работах чувствуются требования верности изображения эпохи и характера народа. Молодой Александр Иванов в 1834 году пишет из Рима Григоровичу в защиту своей идеи поездки в Палестину, на место действия евангельской легенды: «Вы говорите: ездил ли Камуччини в Палестину, когда писал сюжеты, заимствованные из Нового завета? Отвечаю: холодный Камуччини принадлежит к проходящей школе художников, на которую мы смотрим теперь с уважением потому только, что она вышла из барокко, но что Овербек в образном стиле гораздо более приблизился к истинному классическому, что англичанин Изык, который пользуется и до сих пор именем отличного художника, работая из греческой истории, в заключение учения своего в Риме ездил в Афины; что Карл Брюллов сделал так счастливо, скопировав «Улицу гробов» для «Последнего дня Помпеи» [...]»⁷². Упомянутая картина также иллюстрирует всеобщность стремления к конкретности решения исторической темы. Действительно, как об этом уже говорилось, она, вероятно, первая русская историческая картина, задуманная непосредственно «на месте происшествия» под впечатлением реальных останков древности, вещественных свидетельств прошлого, а не построенная умозрительно, как иллюстрация морального тезиса или выражение патриотического порыва художника. Об этом свидетельствуют современники и сам художник, писавший об этом в Петербург⁷³.

А.Н.Оленин в Петербурге мечтает собрать обширную коллекцию предметов старины, дабы она могла служить пособием учащимся в работе над исторической картиной. «Никакое место не имеет столько прав, как Академия художеств, на собрание предметов, которые могут дать истинное понятие о настоящей одежде, вооружении, домашнем скарбе – и о всем, что касается до обычаев и одевания (costume) народов древних, средних и нынешних времен. На сей конец президент Оленин, имев случай собрать несколько старинных русских, а также нынешних французских и японских оружий, равно и разного скарба диких народов,



К. П. Брюллов. Нимфа. Этюд для картины «Гилас, увлекаемый нимфами в воду». 1827–1828. Третьяковская галерея

населяющих острова Тихого моря, всю сию малую свою собственность сего полезного заведения послужило бы основанием рюсткамеры или костюмной палаты, столь нужной для вящего успеха ее питомцев», – читаем мы в очерке А. Н. Оленина, посвященном истории Академии художеств⁷⁴.

Сознание необходимости черпать исторические сведения из первоисточников охватывает в конце 1820-х и в 1830-х годов молодых русских живописцев. К. Брюллов пишет брату о



Ф. А. Бруни. Амфитрита и Амур на дельфинах. Эскиз росписи Шахматного зала Эрмитажа. Русский музей

том, что все бытовые предметы, изображенные им в картине «Последний день Помпеи», взяты им из музея. Бруни при написании «Медного змия» консультировался с римским археологом-востоковедом Микеланджело Ланчи относительно костюмов своих персонажей, в частности одежды Элезара, рисунка самого змия и конструкции столба, на котором он утвержен⁷⁵. В итальянских альбомах П. В. Басина времени его пенсионерства среди итальянских пейзажей, жанровых мотивов и композиционных набросков, мы находим рисунки старинных монет, зарисовку – своеобразную расшифровку – головного убора человека, изображенного на одной из этих монет, и перерисовку ее надписи⁷⁶; на другом листе – рисунок египетской стелы с тщательно вырисованными иероглифами, рядом – изображение сфинкса⁷⁷. Подобно этому мы находим в итальянских альбомах Маркова между набросками львов для «Евстафия Плакиды в Колизее» множество проработок египетских иероглифов, сделанных, по-видимому, по каким-то литературным источникам⁷⁸.

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Басин, Марков, Лапченко и другие



К. П. Брюллов. Нашествие Гензериха на Рим. Фрагмент

Особенно эти требования возрастают, когда речь идет об истории русской. Еще в 1826 году Академия художеств приобрела у «Человеколюбивого общества» 75 экземпляров книги «Предметы для художников, избранные из российской истории» для раздачи как награду отличившимся академистам⁷⁹. Ф. А. Бруни в самом начале тридцатых годов, работая в Риме над циклом рисунков на темы русской истории, предназначенных для альбома «Очерки событий из Российской истории» (вышли в свет с текстом М. Д. Резвого в 1839 г.,



К. П. Брюллов. Нашествие Гензериха на Рим.
1835. Третьяковская галерея

изданные Обществом поощрения художников), много и настойчиво хлопочет о том, чтобы получить сведения о русских одеждах, даже о костюмах различных народов, населяющих в древности территорию русского государства. Он умоляет петербургских товарищей срисовывать изображения со всяческих русских древностей⁸⁰. «По приезде моем в отечество я бы весьма желал поселиться в Москве, как для удобнейшего производства предметов из русской истории, так и для избежания Санкт-Петербургской Академии художеств. [...]», – пишет Александр Иванов в середине 1830-х годов⁸¹. Помимо его известной неприязни ко всему официальному слова эти свидетельства о том, что само обращение к русской истории соединяется у него с мыслью о необходимости жить в Москве, в непосредственной близости к памятникам отечественной старины.

В 1834 году Ф. Солнцев добивается разрешения списать копию с портрета царицы Натальи Кирилловны из кунсткамеры Академии наук⁸². В 1836 году А. Н. Оленин предпринимает издание «Древностей Российского государства»; работа была поручена художникам И. П. Вольскому и И. Дешевому⁸³.

Все эти факты составляют довольно широкую картину изучения художниками археологических материалов отечественной старины в 1830-х годах. Во всяком случае, они свидетельствуют о том, что необходимость такого изучения была уже осознана. В середине 1830-х годов, размышляя о грядущем расцвете исторической живописи, Иванов пишет: «Потомки увидят [...] блестящие эпохи из всемирной и отечественной истории, исполненные со всеми точностями антикварскими, столь нужными в настоящем веке»⁸⁴. Забегая несколько вперед, за пределы живописи 1830-х и отечественной тематики, отметим, что для того, чтобы увидеть подлинно научное постижение «колорита» эпохи, будь то особенности духовного склада и темперамента древнего народа или мелочи его бытовой обстановки, не нужно было адресоваться к потомкам. Их можно было найти в библейских и евангельских эскизах

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Басин, Марков, Лапченко и другие

самого Иванова – в лучшем, что было создано русским искусством середины XIX столетия в области исторической живописи.

Интересно, что обращение к «средневековой» тематике, сыгравшее столь значительную роль в западноевропейской исторической картине эпохи романтизма именно в развитии вкуса к «локальным», конкретным особенностям каждого этапа истории у нас не было плодотворным. Русской исторической живописи оно больших достижений не принесло.

Н. В. Гоголь в середине 1830-х годов видит в средних веках квинтэссенцию неповторимости



К. П. Брюллов. Смерть Инесы де Кастро.
1834. Русский музей

определенного мгновения истории. Он видит в средневековье ярчайшие контрасты, делающие этот период своеобразным идеалом для исторического романиста: «Никогда история мира, – пишет он, – не показывает [...] такого множества индивидуальных явлений, как в средние века». Им, по мнению Гоголя, присущи «оригинальность, делающая их единственными, не встречающими себе подобия и повторения. [...] Нигде нет такой пестроты, такого живого действия, таких резких противоположностей, такой странной яркости, как в ней»⁸⁵.

Однако воображение русских художников 1830-х годов не дало нам ни одного яркого образа на эту тему. В известной мере это объясняется тем, что академия художеств, давая своим ученикам хорошее знание античной мифологии

и истории, знакомя их с образным строем античного мира, в области средних веков ничего подобного не сообщала или сообщала крайне приблизительно. Все, что было здесь сделано русскими художниками той поры, в лучшем случае оказывалось где-то на уровне подражателей Делароша.

Об этом тонко и желчно говорил в свое время Александр Бенуа⁸⁶. Действительно, несмотря на крайнюю полемичность своих высказываний, Бенуа прав в оценке тех работ 1830-х (да и 1840-х) годов Брюллова и его последователей, которые были написаны на сюжеты «средневековой» истории, включая в это понятие, очень неопределенное в представлении художника того времени, историю начиная от падения римской империи до XVIII столетия.

Действительно, в этих работах нельзя найти следов изучения романтической живописи круга Жерико, Делакруа. Да этой живописи, в сущности, русскому художнику конца 1820-х и 1830-х годов негде было и видеть. Во Францию он мог попасть только случайно и ненадолго, а попавши, оказывался совершенно неподготовленным к ее восприятию, примером

чего может служить творчество К.К.Штейбена. Типичная картина на «средневековую» тему в узком понимании этого слова в представлении русского живописца того времени и была картина Делароша или мастеров его круга. О Делароше почтительно отзывалась русская ортодоксальная пресса, он был знаком по гравюрам, им увлекались в Италии⁸⁷. И наконец, в Италии, где Деларош был в середине 1830-х годов, русские художники могли видеть его самого. Иванов, в простоте своей великой души вечно готовый признать другого более правым, чем самого себя, отзывается о Делароше почтительно, как о «ныне славнейшем историческом живописце между французами»⁸⁸.



К. П. Брюллов. Отступление Наполеона из Москвы. Эскиз. 1836. Русский музей

Пример подражания направлению, созданному Деларошем, – «Инеса де Кастро» К. Брюллова, кстати, написанная в Милане, где, по свидетельству Фредерика Мерсе, было тогда очень ошутимо влияние этого известного французского живописца.

Все здесь действительно близко тому мелочному вживанию в историю, тому поверхностному историзму, большее значение придающему колоритному аксессуару нежели верности общего характера действия; черты, присущие в известной мере и самому Деларошу и, в большей степени, его подражателям. Им же близка и мелодраматичность «Инесы», «режиссура»

и мелодраматичность «Инесы», «режиссура»

которой чрезвычайно примитивна. Преувеличенная экспрессия мимики и жестов, обилие обнаженных кинжалов, по-видимому, несколько раздражало и современников⁸⁹.

Не менее характерна и акварель «Убийство Андрея Венгерского по приказанию Джованнины Неаполитанской» (1835, Ульяновский обл. художественный музей); весьма поверхностны и поздние (1840-е гг.) брюлловские сценки, разыгранные персонажами в костюмах XVII века, навеянные чтением романов А. Дюма.

Чисто внешний эффект контрастов привычно благородного облика античных персонажей и «страшных» физиономий разноплеменной армии, наводнившей христианский Рим, контрасты античных одеяний и фантастических костюмов завоевателей, характерные исторические аксессуары вроде семисвечника – все это составляет сущность написанного Брюлловым в 1834–1835 году «Нашествия Гензериха на Рим» (Третьяковская галерея). Задуманные художником трагические эпизоды, пожалуй, слишком прямолинейны в своем драматизме⁹⁰.

Что касается сюжетов из отечественной «средневековой» истории, то здесь мы находим аналогичную картину.

Конец двадцатых – тридцатые годы.
Басин, Марков, Лапченко и другие

При беглом обзоре того, что было создано в русской исторической живописи 1830-х годов, мы можем констатировать отсутствие сколько-нибудь убедительных решений национальной темы, хотя к ней обращаются почти все живописцы, работающие над историческими картинами. Это справедливо и относительно 1840–1850-х годов. В отличие от живописи западноевропейского романтизма, романтическая историческая картина не дает в русском искусстве глубокого претворения отечественной тематики. Мы не находим в картинах из русской истории ни значительных идей, ни серьезных художественных проблем.

По сравнению с живописью высокого классицизма первой трети XIX века, по сравнению с впечатляющей, хотя и достаточно условной патетикой работ Андрея Иванова, национальная тематика в работах 1830-х и более поздних годов выглядит мелкой, лишенной значительности, хотя порой и более убедительной в деталях антуража.

В этом отношении типична фигура Ф. Г. Солнцева, академика, известного реставратора и знатока отечественных древностей, художника, пользовавшегося неизменным покровительством Николая I. Любовное, скрупулезное накопление археологических сведений сочетается в его искусстве с бессилием создать что-либо значительное. Типична его акварель, уже упоминавшаяся выше, за которую он получил звание академика – «Свидание великого князя Святослава с Иоанном Цимисхием» (1836, Русский музей). Сравнительно слабая по рисунку, несколько наивная по живописи, эта акварель привлекает внимание педантичным стремлением к точности в воссоздании исторического облика действующих лиц. Святослав изображен не в античном шлеме, как в картине И. А. Акимова, и даже не в традиционном русском шишаке, как все русские воины в искусстве классицизма, а с обнаженной выбритой головой, которую украшает длинный оселедец, и с висячими усами, в простой белой рубахе и портах, как описывает его летописец. Шлем его находится рядом с ним, он повторяет исторически достоверный, найденный в начале XIX века шлем Ярослава Всеволодовича, хранящийся ныне в Оружейной палате, – по-видимому, художник решил, что подобный шлем будет всего ближе к действительности. Цимисхий и его приближенные одеты в византийские одежды. Любопытна рисованная рамка, окружающая рисунок. Она довольно примитивно скомпонована из древнерусской утвари, из предметов, составляющих вооружение древнерусского воина, из различных «керченских древностей» – античных предметов, найденных на территории юга России. Все изображено с педантичной точностью, со знанием предмета и



К. П. Брюллов. Прогулка Людовика XV в детстве. 1850. Третьяковская галерея

представлено в виде иллюзорно трактованного каменного рельефа, обрамляющего акварель⁹¹. При всей своей наивности работа эта свидетельствует о сложении нового, более вдумчивого и критического отношения к традиционному антуражу из русской истории. Ярче, чем какая-либо другая современная ей работа, она иллюстрирует то стремление к научной достоверности исторического изображения, то стремление к «накоплению фактов», о котором говорилось выше как о типичной тенденции исторической живописи 1830-х годов.

Однако сколь ни были симптоматичны занятия Солнцева русской археологией, никаких творческих достижений не принесли они ему ни в это время, ни позже. Его произведения в 1840-х годах принимают все более и более «антикварный» характер, что связано, в частности, с его реставрационными работами в Киеве.

Его миниатюрные копии фрагментов мозаики Софийского собора в Киеве исполнены с ювелирной тщательностью (акв., бронза, Русский музей). Столь же безукоризненно техничны и сухи его рисунки пером и акварелью, воспроизводившие мотивы древнерусской архитектуры (Третьяковская галерея). При всей своей беспомощности перед подлинным своеобразием оригинала, они протокольно верны и чрезвычайно симптоматичны для своего времени. В художественном отношении работы Солнцева с годами становятся все суше, зализаннее. Примером может служить акварель «Александр Невский, выступающий против Эрика Косноязычного, Биргера и Ярла» (1840-е гг., Русский музей). Тщательно написанная, сладковато раскрашенная, оснащенная рисованной узорной рамкой, воспроизводящей чрезвычайно сухо и геометрично русские орнаменты, она в своем содержании до краев полна ортодоксальным «православием» и «народностью».

То же можно сказать и об «Отъезде князя на войну» (тушь, гуашь, Третьяковская галерея) или о композиции «Гадание» (Третьяковская галерея), по-видимому, довольно поздней, исполненной акварелью и обильно украшенной бронзой. «Гадание» в своей орнаментике и аксессуарах уже далеко отходит от русских «образцов» и в целом представляет собой типичную святочную картинку «из боярской жизни», предшественницу тех, которые наводнили массовую полухудожественную журнальную и открыточную продукцию конца XIX – начала XX века.

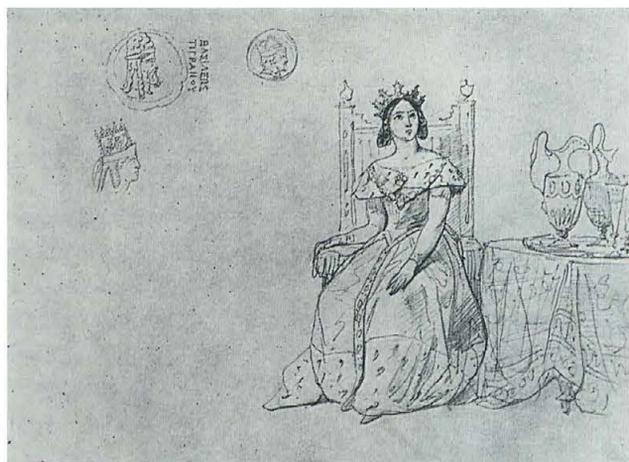
Не менее характерна для своего времени и неудачная эпопея конкурса, объявленного Демидовым в середине 1830-х годов.



К. К. Штейбен. Петр Великий с матерью укрываются от мятежных стрельцов в церкви. 1827. Русский музей

В 1836 году почетный член Академии художеств, камер-юнкер А. Н. Демидов, князь Сан-Дonato, заказавший когда-то Брюллову «Последний день Помпеи», объявил через Академию художеств конкурс на лучшую картину из жизни Петра I.

Фигура Петра I достаточно привлекала внимание художников во второй трети XIX века и, в частности, в 1830-е годы. Помимо картин, написанных в связи с конкурсом Демидова, над сюжетами из жизни Петра I работал К. Штейнбен – «Петр Великий на лодке, застигнутый бурей в Ладожском озере» (1817, местонахождение неизвестно, была на выставке 1817 г. в Париже), «Петр Великий с матерью укрываются от мятежных стрельцов в церкви» (1830, Русский музей), «Петр Великий, возлагающий корону на императрицу Екатерину I» (местонахождение неизвестно). Эпизод из жизни Петра был предложен Академией в качестве программы для пенсионеров в 1837 году⁹². В. Демидов написал картину «Петр Великий при реке Пруте в 1711 году» (местонахождение неизвестно, литография И. Дешевого, в ГМИИ). К. Брюллов затрагивал эту тему в 1840-х годах⁹³. П. М. Шамшин написал картину «Петр Великий на Лахте» (1844), наконец, в рисунках П. В. Басина начала 1840-х годов мы находим эскизы целой серии больших картин, предназначенных, по-видимому, для парадных помещений (граф. кар., Русский музей).



П. В. Басин. Наброски. Русский музей

В большой мере это связано с оживлением интереса к эпохе Петра I в литературе. В первой половине XIX столетия переиздавались известные «анекдоты» Я. Штелина о Петре Великом, из которых главным образом и черпали художники свои сюжеты. В 1830-х годах к истории петровского времени неоднократно обращался Пушкин и в прозе, и в поэзии, и в собственно исторических изысканиях. На темы, связанные с этим временем, пишет Лажечников.

Интерес к Петру I коренится в переломности Петровской эпохи, в том, как раскрываются в яркой, активной личности Петра проблемы неограниченности царской власти и т.п. В кризисную эпоху 1830–1840-х годов, в пору ожесточенных дебатов о будущем России эти вопросы имели, естественно, особый интерес; недаром личность Петра I занимала столь существенное место в спорах западников и славянофилов. С другой стороны, интерес к темам из жизни Петра достаточно велик и в реакционной прессе (например, в произведениях Булгарина), в официальных кругах, при дворе, что в большой мере объясняется известными принятыми здесь сопоставлениями Петра I и Николая Павловича.

А. Н. Демидов в объявленном им конкурсе предложил изобразить «Петра I в один из случаев [...] когда [...] (он) соображал одну из исполинских своих идей, которыми он



П. В. Басин. Олег на берегу Днепра с Игорем, перед Аскольдом
и Диром. Русский музей

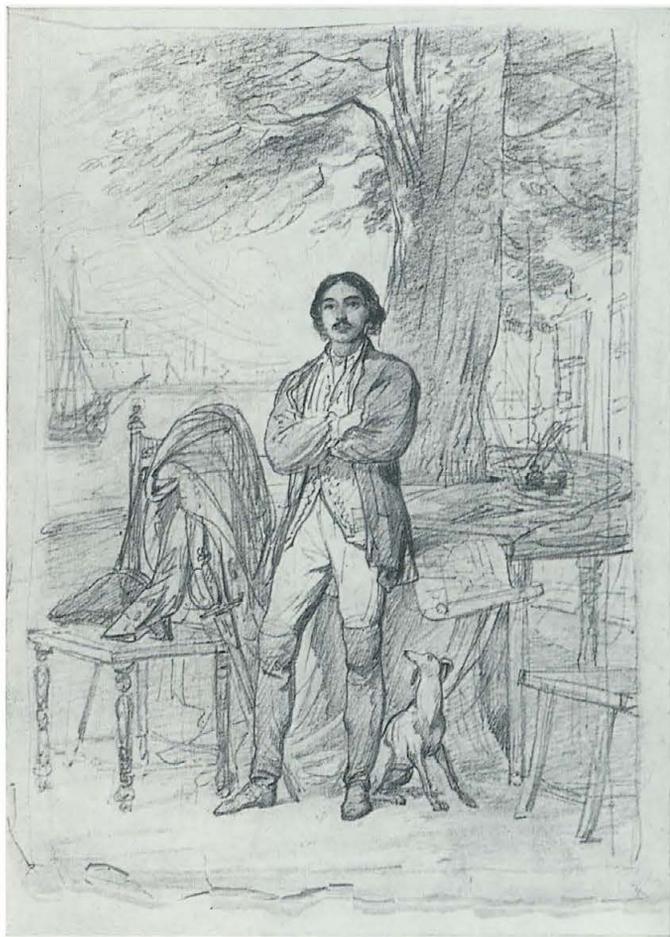


П. В. Басин. Петр I мальчиком в окружении бояр.
1840-е гг. (?). Русский музей



П. В. Басин. Петр I раскрывает стрелецкий заговор.
1840-е гг. (?). Русский музей

возвел наше прекрасное отечество на высшую ступень славного его могущества»⁹⁴, причем предложил написать на эту тему две картины с премией 8000 рублей каждая, с поощрением конкурентов, не получивших награды. Академия художеств огласила условия конкурса, сообщив об этом в «Санкт-Петербургских ведомостях» и русским художникам в Риме через поверенного в делах при папском дворе⁹⁵.



П. В. Басин. Основание Петербурга (Петр I на берегу Невы). 1840-е гг. (?).
Русский музей

На объявление откликнулись: А. Венецианов, исторический живописец Георгий Каринг, рижский уроженец, проживающий в Берлине; профессор исторической живописи Андрей Иванов; «назначенный» в академики А. Зелинский; учитель рисования в Оршанском дворянском училище Артемий Симкович, живописец Иван Левшин; учитель рисования гимназии местечка Клевань (?) под Киевом Филипп Павловский⁹⁶. Составленный Академией список конкурентов помимо этих имен указывает еще В. Демидова, А. Зеленского, Михаила Дмитриева, Г. Гюне, академика Алексея Маркова⁹⁷.

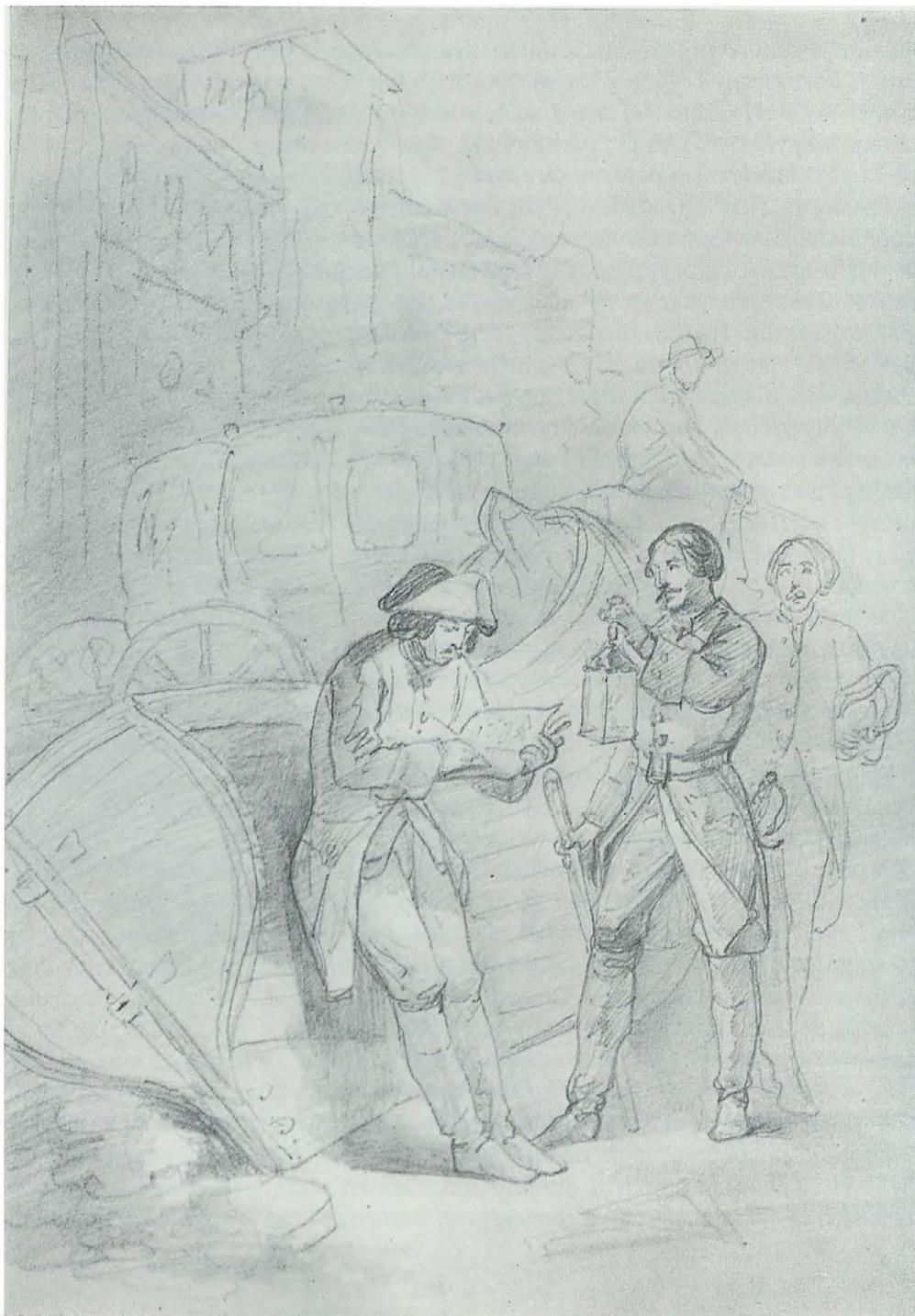
В результате на конкурс, состоявшийся в декабре 1838 года, по свидетельству академии, было представлено семь картин. В академических документах они подробно описаны. Первой по порядку фигурирует картина, описанная следующим образом: «Петр Великий, стоя у камня, на который положена карта Финского залива, указывает вдаль, где меж облаков видны Петропавловская крепость и памятник Великому, воздвигнутый Екатериной II. Тени царей и певцов взирают с небес»⁹⁸. Автором этой небольшой (по описанию А. И. Иванова) картины был, по-видимому, поименованный в числе конкурентов Иван Левшин⁹⁹. Местонахождение ее неизвестно. Вторая изображала следующее: «Петр Великий, посетив берега Невы, остановился и, простирая правую руку, кажется, выражает владычество над краем». Так при-

близительно могла быть описана картина А. Г. Венецианова «Петр Великий. Основание Петербурга» (Третьяковская галерея). Третьей названа была картина, изображающая «Петра I, который, стоя в лодке, опускает лот для измерения глубины моря. Подле Петра находятся три фигуры, из коих араб занят развертыванием веревки, а крестьянин – поддерживанием

веревки опущенного лота»¹⁰⁰ (местонахождение неизвестно). Картина принадлежала, надо полагать, живописцу Г. Гюне, также упомянутому в числе конкурентов¹⁰¹. Четвертой указана картина А. Иванова: «Петр I мановением одной руки повергает олицетворенное невежество, а другую возлагает на лежащие перед ним планы. [...] Атрибуты наук и художеств и два гения [...] народ торжествует [...] вдали видны изображения событий позднейшего времени» (местонахождение картины неизвестно). Пятой названа картина «Петр I в Саардамской верфи, обдывая руль, остановился, занятый мыслями» (местонахождение неизвестно), принадлежащая, судя по письмам А. И. Иванова, Георгу Карингу; Андрей Иванов называет ее лучшей из тех, что были представлены на конкурсе. Фигура Петра, по мнению Иванова, сообщавшего о конкурсе сыну в Италию, не обладала достаточной характерностью, но все околичности «сделаны были как бы с природы и довольно интересны»¹⁰². Шестая описана следующим образом: «Петр I, в сопровождении Меншикова и Долгорукова, рассуждает об основании Петербурга. Вдали крестьяне рубят лес и ставят вежи» (местонахождение неизвестно); она принадлежала кисти В. Демидова, ученика Брюллова, по мнению Иванова, подражавшего в ней учителю¹⁰³. Седьмая картина не указана ни у П. Н. Петрова, ни в тех академических материалах, которыми пользовался П. Н. Петров, ни у Андрея Иванова; вероятно, это была либо какая-нибудь явно слабая вещь, присланная в академию, но оставшаяся вне конкурса, либо вторая картина Андрея Иванова, выполненная также в связи с конкурсом, но почему-то не указанная в списке академии. Она изображала, по описанию самого художника, фигуру Петра в рост на фоне Финского залива, как бы говорящим «Здесь будет стоять столица моя»¹⁰⁴.

В состав жюри, назначенного Академией художеств, вошли Ф. П. Толстой, академик В. К. Шебуев, конференц-секретарь академии В. И. Григорович, А. Е. Егоров, А. Г. Варнек, К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни и другие¹⁰⁵. Со своей стороны, А. Н. Демидов включил в число судей гр. А. Х. Бенкендорфа, Н. В. Кукольника, гр. Ю. П. Литта, кн. А. Н. Голицына, С. С. Уварова и некоторых других¹⁰⁶.

Судя по описанию картин, по именам участников и отзывам Андрея Иванова, наконец, по единственной известной ныне работе этого конкурса – картине Венецианова, – конкурс не дал ни одной серьезной, интересной картины. Еще на предварительном собрании членов Академии было решено никому не присуждать обе премии и ограничиться только поощрительными наградами. Академия известила о том Демидова, последний выразил сожаление по поводу неудачи конкурса, причину которой он видел в том, что в нем не участвовали сильнейшие художники – Брюллов, Бруни, Басин. Однако с решением жюри он согласился, так как «строгая разборчивость в деле искусства всегда полезнее опрометчивой снисходительности». Оставшуюся же неизрасходованной денежную награду просил вернуть, дабы она могла быть «обращена на поощрение других отраслей, более развитых и более полезных»¹⁰⁷. Польза была при этом понята Демидовым весьма своеобразно; как свидетельствуют академические документы, в 1839 году он предложил в архитектурный класс конкурс



П. В. Басин. Петр I чертит в тетради, опершись на перевернутую шляпку. 1840-е гг. (?). Русский музей

на проект тюремного здания, где каждый заключенный содержался бы изолированно от всех прочих и под постоянным надзором охраны¹⁰⁸.

История демидовского конкурса интересна и как свидетельство живучести классицистического метода в создании исторической картины в 1830-х годах.

В этом отношении характерны заботы и тревоги Андрея Иванова о сюжете картины; не менее типичен и тот художественный замысел, на котором он остановился.

С самого начала Андрей Иванов разрывался между двумя прямо противоположными



Ф. Г. Солнцев. Свидание великого князя
Святослава с Иоанном Цимисхием.
Эскиз большой акварели 1836 г.
из собрания Русского музея

решениями: сложной, трудночитаемой аллегорией со множеством компонентов и простым изображением одинокой фигуры Петра I в пейзаже. Последний вариант, по-видимому, возник первым и должен был изображать Петра I в роли плотника; аналогичный замысел был, как позволяют судить письма Андрея Иванова, подсказан ему и сыном из Италии¹⁰⁹. Однако целый ряд соображений увел Иванова от разработки такой композиции. Вероятно, не последним соображением была непривычность такой простой темы. Она казалась мало говорящей зрителю. Недаром достоинством нелепо задуманной работы И. Левшина Иванов считает то, что она «для всех понятна», хотя вид этой картины, где присутствуют «тени царей и певцов» в небесах, еще не выстроенная Петропавловская крепость и еще не сооруженный «Медный всадник», был, вероятно, до крайности странен¹¹⁰.

Художник остановился на первом, то есть на аллегорическом сюжете. В своей полемике с сыном в защиту аллегории он уступил современности только мифологические персонажи, сочтя их нецелесообразными в решении темы из русской истории: «Я полагаю, что оная задача, или программа, должна быть трактована с помощью языка изящных искусств (*allégorie*), но отнюдь не мифологии, или богов языческих, а также не в прозаическом сочинении картины, т. е. исторически (голо), без примеси иносказательных лиц или атрибутов, а подобно тому изображению, какое мы видим в монументе, Екатериною в память его воздвигнутом»¹¹¹. Отвечая на возражения сына, художник пишет: «Я не согласен, однако ж, с твоим мнением об аллегории, что она выдумана при упадке художеств и что скульптура имеет в оной более права. [...] Если теперь аллегория не в моде, то, конечно, надлежит от оной воздерживаться, но не покидать вовсе и употреблять оную по необходимости [...]»¹¹². Уже одно описание этой несохранившейся картины, сделанное самим художником, свиде-



Ф. Г. Солнцев. Свидание великого князя Святослава
с Иоанном Цимисхием. 1836. Русский музей

тельствует о его полной неудаче: «представляется обширное круглое здание, украшенное нишами, в коих видны [...] статуи. Это здание есть наше отечество, в котором знаменитые мужи имеют свои памятники в приличных местах [...] ввиду находится памятник Минину и Пожарскому по модели Мартоса. Среди сего обширного здания восседает на пьедестале колоссальная статуя России, которой [...] всякий из соотечественников [...] приносит жертву. [...] В одном из отверстий сего здания происходит главное действие – Петр уничтожает вредный предрассудок, который представлен в виде властелина народного ума, который он держит в заключении [...], не давая свободы поучаться и размышлять. Сия фигура в виде старика, еще бодрого, имеет на голове железный венец с замочною скважиною, на груди дощечку, как у первосвященника иудейского, только с изображением змей, шипящих злобою»¹¹³. Эта фигура по замыслу художника повергнута «решимостью Петра», который изображен в картине сидящим за рабочим столом. И все это – с фигурами, написанными в рост человека, да еще в рост самого Петра I.



Ф. Г. Солнцев. Копии фрагментов мозаики собора св. Софии в Киеве. Русский музей

Естественно, что после появления «Последнего дня Помпеи» такая картина даже в глазах наиболее ретроградно настроенных судей должна была звучать анахронизмом. Не удивительно, что Александр Иванов после конкурса умолял отца не пускаться в писание больших картин, тем более аллегорий, а позже заботился о том, чтобы картина исчезла из людской памяти, дабы не умалять достоинства лучших работ отца¹¹⁴.

В то же время тот же Андрей Иванов среди представленных на конкурсе картин отмечает как лучшую – наиболее конкретную, наиболее «историческую»: работу Георга Каринга, изобразившего Петра I на саардамской верфи. Осуждая ее за недостаточное портретное сходство, Андрей Иванов считает ее весьма примечательной с точки зрения верности всех околичностей, написанных «как бы с натуры». Более того: защищая аллегория, Иванов не оставляет и мысль о другом варианте. Он пишет параллельно, когда бывает «остановка в натурщиках», необходимых ему в аллегорической картине, вариант, где Петр изображен один, в реальном пейзаже, где был позже выстроен его первый домик. И хотя пейзаж, естественно, по сюжету представляет собой «первобытное состояние места плоского» и картина вследствие этого взору классициста кажется как бы пустой, Иванов все же видит возможность извлечь из этого какой-то новый художественный эффект – одинокая фигура Петра во всей своей значительности должна отчетливо рисоваться на широком светлом фоне «неба летнего»¹¹⁵.

Конец двадцатых – тридцатые годы. Басин, Марков, Лапченко и другие

Таким образом, даже исторический живописец, целиком воспитанный в принципах классицизма и защищающий эти принципы еще во второй половине 1830-х годов, все-таки чувствует потребность увидеть события внутренним взором более непосредственно.

Что же было причиной неудачи конкурса?

Анатолий Демидов, как уже сказано, видел причину в том, что в нем не участвовал никто из признанных молвой исторических живописцев 1830-х годов. Андрей Иванов, как можно судить по его письмам к сыну, приписывал неуспех сложности и неопределенности задачи. По его мнению, в глазах большинства художников подобное задание к тому же уступало, с точки зрения выгоды, исполнению какого-либо привычного церковного заказа за большую цену. Вероятно, и то и другое сыграло свою роль. Возможно также, что срок был сравнительно коротким – на подготовку, обдумывание и написание картины, по условиям конкурса, приходилось около полутора лет. По-видимому, сказалось и отсутствие какой-то привычной путеводной нити, которой не было у художников 1830-х годов в решении сюжета, почерпнутого не из глубины веков, а из сравнительно близкого исторического прошлого. У Венецианова к тому же вообще не было опыта работы над исторической темой. Андрей Иванов пошел по ложному пути сугубой аллегории, которую он с таким упорством, именно применительно к работам этого конкурса, отстаивал перед сыном. У других просто либо не было заметного таланта, как у Демидова, либо не было школы, либо – ни того, ни другого. По-видимому, только у Каринга намечалась попытка дать что-то новое: правдиво воссоздать в изображении саардамской верфи историческую обстановку.

Однако в основе неудачи конкурса помимо всех этих причин лежали какие-то общие обстоятельства, определяющие собой отсутствие в 1830-х годах интересных, значительных работ на отечественную тематику.

Причины, вероятно, кроются в противоречивости и сложности самого понятия национального в кризисную историческую эпоху. Гражданственный пафос, одушевлявший национальную тему в картине классицизма, в новых исторических условиях, естественно, был утрачен. Начиная работу над исторической картиной на русскую тему, художник либо был связан правительственным или, непосредственно, царским заказом, либо ограничен рамками официальной академической программы, учебной или написанной на академическое звание¹¹⁶. Во всех случаях он практически вынужден был решать свою тему в духе официального, достаточно реакционного понимания истории, что, естественно, лишало картину живого



Ф. Г. Солнцев. Отъезд князя на войну. Третьяковская галерея

содержания. И в более поздние – в 1840-е годы – сюжеты из русской истории остаются мертвыми, даже тогда, когда их касается рука подлинного мастера. Пример тому – творчество Карла Брюллова, в частности – его колоссальное неоконченное полотно «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году».

Еще под влиянием московских впечатлений у Брюллова возникли идеи картин, связанных с эпопеей исхода наполеоновской армии из Москвы. Характерно, кстати, что сюжет здесь развивается, как и подобает романтической картине, на фоне драматического пейзажа: темпераментно задуманной панорамы горящего Кремля с громоздящимися вверх соборами и колокольной Ивана Великого. Как известно, среди эскизов прославленного живописца были и наброски из истории Петра I¹⁷. Еще во второй половине 1830-х годов он хлопотал перед Николаем I о дозволении, в связи с реставрацией Зимнего дворца, пострадавшего в 1837 году от пожара, расписать стены фресками на темы из русской истории¹⁸. «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году» (1839–1843, Третьяковская галерея) – единственный «русский» сюжет Брюллова, получивший завершение на полотне. В специальной литературе очень полно освещена подготовительная работа, предшествовавшая написанию картины¹⁹. Она проведена совершенно в духе современных ей требований исторической достоверности. Художник ездил вместе с Солнцевым осматривать место действия и оставшиеся древности, просил о возможности познакомиться со старинным оружием хранящимся в арсенале, и т. п. Кажется, он надеялся обрести во всей этой старине некий новый творческий стимул, совершенно в духе Гоголя, который тогда же, в начале 1840-х годов, убеждал поэтов: «[...] старина даст тебе краски и уже одной собой вдохновит тебя! Она так живьем и шевелится в наших летописях [...] уже одни слова и названия царских убранных, дорогих тканей и камней – сущие сокровища для поэта»²⁰.

Масляный эскиз картины, хранящийся в Русском музее, следует признать очень удачным. В нем есть та массовость действия, которую искали художники-романтики в полотнах 1830-х годов, стараясь увидеть толпу, народ участниками исторического события. В эскизе есть и то единство общего впечатления, к которому стремятся художники-романтики этого времени, используя эффекты цвета и света. Горячие киноварно-красные, коричневые и черные цвета, широкая живопись, ритмическое движение плотной массы духовенства в сиянии теплых лучей золотого облачения – во всем этом есть живописный темперамент, передающий эмоциональную напряженность ситуации.

Однако при переносе идеи эскиза в картину получилось нечто аналогичное истории с «Последним днем Помпеи». Достоинства эскиза потерялись. Единство сменилось дробностью, эмоциональное напряжение спало. Большая определенность характеров действующих лиц обнажила слабые стороны идейного замысла картины. Отчетливо выявился риторический характер пафоса группы женщин и воинов слева. Разросся крестный ход; благодаря тщательной разработке деталей хоругвей, крестов и облачения он почти целиком овладел вниманием зрителя. Сложное цветовое месиво сражения в правой части эскиза распа-

лось на отдельные фигуры воинов с одинаковыми движениями; ощущения жаркой схватки не получилось. Фигура монаха на коне в слитности силуэта лошади и всадника выглядит каким-то странным кентавром. Хотя художник и исходил из передовой для своего времени задачи показать народное единство в историческом событии, картина целиком укладывается в ортодоксальную теорию «православия, самодержавия и народности».

Романтизм в «Осаде Пскова» обернулся ложной исторической концепцией народа, вдохновляемого в своих действиях церковью, обернулся внешней риторикой поступков и жестов, преувеличенным значением характерного антуража.

Неудача «Осады Пскова» была, разумеется, не только неудачей Брюллова; она имела свои исторические причины.

Как уже говорилось, понятие национального было чрезвычайно противоречивым в эту переломную эпоху – эпоху глубокого кризиса дворянской государственности. Правительственный тезис «православия, самодержавия и народности» пропагандировался усиленно, как никогда: это было средством гальванизации отмирающей идеологии. Выдвинутое в 1840-х годах демократической идеологией понятие национального, народного, как соответствующего подлинным историческим интересам народа, будучи передовым, отнюдь, естественно, не было господствующим и лишь отвоевывало свои позиции у официальной идеологии. Между этими двумя полюсами существовало множество промежуточных идей и взглядов, тяготеющих к тому или иному из них. Своеобразный аспект проблематики народности раскрывают, например, наиболее прогрессивные воззрения славянофилов 1840-х годов с их романтическим протестом против культа политического идолопоклонства, созданного официальной идеологией на основе «триединого» тезиса. В сложнейшей ситуации, создавшейся вокруг понятия «национального», художникам, естественно, трудно было найти верную линию в оценке отечественного прошлого.

В этот период даже в области бытового жанра демократическая концепция только еще прокладывала пути, делала еще лишь первые значительные завоевания. Было бы наивным ожидать ее торжества в исторической живописи, в основном исполняющейся по официальным заказам. Характер подобных заказов не требует комментариев; достаточно вспомнить о том, что Николай I предложил Брюллову в качестве темы «Взятие Казани», причем на переднем плане должны были быть изображены Иоанн Грозный с женой в избе на молитве. Что касается самой «Осады Пскова», то она также делалась для получения звания старшего профессора Академии.

Судьбу «Осады Пскова» разделили, в сущности, все произведения 1840-х годов на отечественную тематику. По-видимому, неудачной была картина Рисса «Московский бунт во времена Екатерины II», появившаяся в Петербурге на выставке 1839 года. И хотя Андрей Иванов сообщал сыну, что она была помещена отдельно, так как Академия усомнилась, согласна ли картина с правительственной «политикой относительно народа», но едва ли Рисс может быть заподозрен в каких-либо антиправительственных выступлениях. Судя по



К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием
в 1581 году. Эскиз. Конец 1830-х гг. Русский музей

описанию, данному картине тем же Андреем Ивановым, она представляла собой типичное для конца 1830-х и для 1840-х годов ложноромантическое полотно, весь пафос которого – в театральных сюжетных контрастах, в нагнетении «ужасных» подробностей. Картина изображала, как «разъяренный народ» во время «моровой язвы» убивает архиерея, пытавшегося рассеять толпу возле особо почитавшейся народом иконы Иверской божьей матери с целью предотвратить распространение болезни¹²¹.



К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. Эскиз. Русский музей

Ложноромантический пафос несомненно присутствует и в поздней работе В. К. Шебуева «Подвиг купца Иголкина», о которой с такой иронией писал в свое время сыну Андрей Иванов. Многие указывают в этой картине на то, что Шебуеву оказались не чуждыми завоевания романтизма. Внутренний двор крепости обладает реальной глубиной, действие происходит внутри него, а не на его фоне; светотень достаточно активна, не лишена экспрессии; действие развивается из глубины к переднему плану. Однако в целом решение лишено единства. Романтические черты наложены поверх привычной классицистической основы и



К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием
в 1581 году. 1839–1843. Третьяковская галерея

связаны с ней весьма неорганично. Образ Иголкина, его внешний облик, его поза и жесты – совершенно в традициях классицизма. Все тот же «язык глухонемых» ощущается и в экспрессивной, казалось бы, романтической жестикуляции бегущих к Иголкину шведских воинов.

Наконец, совершенно в ложноромантической манере «Осады Пскова» написана картина ученика Брюллова Василия Демидова «Предсмертный подвиг князя Михаила Константиновича Волконского в Пафнугьевском монастыре в Боровске в 1610 году» (1842, Калужский



В. Е. Раев. Иконописец
Алимпий Печерский. 1848.
Русский музей

областной художественный музей, эскиз – в Третьяковской галерее). Воздетые к небу руки, зверские лица и стремительные жесты нападающих, пестрота локальной расцветки и «зализанность» преувеличенно отчетливой объемной формы, тщательная разделанность аксессуаров, вероятно, в большой степени документальных, – вот что характеризует картину. Во всем этом можно видеть следующую после «Осады Пскова» ступень довольно стремительной деградации того типа романтической картины, которая в творчестве Брюллова переживает одновременно свое становление и расцвет. Что касается специфики трактовки именно национальной темы, то здесь благонамеренность и верноподданический пафос автора столь же трескуче-шумливы, что и поведение действующих лиц изображенной сцены.

Явную растерянность русского художника 1840-х годов перед задачами большой картины на отечественную тематику и одновременно кризис в этой тематике именно романтических тенденций обнаруживает картина В. Е. Раева «Иконописец Алимпий Печерский» (1848, Русский музей). Сами противоречия, переполняющие ее до краев, чрезвычайно любопытны. Картина представляет собой странный сплав мистико-романтических настроений, типичных, например, для работ позднего Бруни, с интересом к национа-

льной тематике, даже к национальным древностям и своеобразному стилю русской иконы. В то же время в ней очевидны и натуралистические тенденции, присущие среднего качества академической живописи этих лет.

Любопытный пример решения русской исторической темы представляют собой эскизы П. В. Басина на сюжеты из жизни Петра I. По-видимому, была задумана серия больших картин или росписей для какого-то официального помещения¹²². Рисунки, сделанные графическим карандашом, лист за листом представляют жизнь Петра I «в анекдотах», то есть в отдельных по бытовому решенных сценах: Петр ребенком, в кругу бояр, Петр-юноша



В. Д. Демидов. Предсмертный подвиг князя М. К. Волконского, сражающегося с ляхами в Пафнудьевском монастыре в Боровске в 1610-м году. Эскиз картины, находящейся в Калужском обл. художественном музее.
Третьяковская галерея

разговаривает с рыбаком и т. д. Композиции носят иллюстративный характер и, вероятно, сюжеты их действительно почерпнуты из какого-либо исторического сочинения, скорее всего из книги Я. Я. Штелина «Полное собрание анекдотов о Петре Великом», не раз переиздававшейся в первой половине прошлого века. С точки зрения темы данной работы в них интересно то, что исторический сюжет последовательно трактован как жанровая сцена, без романтической риторики. Персонажи изображены в бытовом действии, в исторически верных костюмах, в характерном антураже. В этих эскизах мы имеем, вероятно, одно из первых проявлений того «бытового», «жанрового» решения исторической картины, сопровождающегося относительным измельчением самой темы, которые характерны для некоторых исторических полотен 1850–1860-х годов.

По-видимому, в силу изложенных выше обстоятельств главным, что было достигнуто в разработке отечественной исторической тематики в конце 1830-х – в 1840-х годах, следует признать постепенное накопление чисто фактических знаний о быте Древней Руси и XVIII века, о характерном облике русского человека тех времен и т. п. Первые шаги к подлинно реалистическому раскрытию русской истории были сделаны позже, во второй половине столетия.

Глава третья

Эволюция исторической живописи
в сороковых—пятидесятых годах.
Поздние работы Брюллова,
Бруни, Басина, Ломтева.
Библейские и евангельские эскизы
Александра Иванова





Романтическая концепция исторической картины 1830-х годов в последующие десятилетия претерпевает значительную эволюцию. С одной стороны, в ней появляются элементы деградации. Поиски монументальной выразительности целого уступают место нарочитой патетике, самодовлеющей повествовательности. «Осада Пскова» и «Всеразрушающее время» Брюллова, картоны Бруни для росписей в Исаакиевском соборе свидетельствуют о том, что кризис коснулся и корифеев исторического жанра. Что касается их учеников и последователей, то в их творчестве все – воплощенная эклектика. Их искусство слащаво-сентиментально, оно соединяет ортодоксальный академизм или надуманный романтизм с натуралистическим правдоподобием изображения. В равной мере это свойственно Капкову, Моллеру, Шамшину и другим.

С другой стороны, некоторые прогрессивные элементы романтической исторической концепции только теперь получают свое развитие. Так, например, новое понимание цветовой и пространственной композиции наиболее яркое и интересное воплощение получает именно в конце 1840-х и в 1850-е годы у Ломтева и Иванова. Именно в это время начинают отчетливее сказываться и реалистические тенденции, вызревающие в недрах романтического направления. Самое значительное проявление этого процесса – творчество Александра Иванова.

Разложение романтического историзма связано, естественно, с общими процессами в русской культуре середины XIX века.

Как известно, в эти годы резко усиливается дифференциация социальных сил в стране; революционно-демократические идеалы получают все большее распространение. Во всех сферах общественной жизни постепенно выдвигаются вперед и углубляются материалистические и социалистические идеи, в частности и в русской исторической науке. В 1851 году начинает печататься фундаментальная «История России с древнейших времен» С. Соловьева, проникнутая поисками общих закономерностей развития русской истории. В этом же году выходит за границу, на французском языке, работа А.И. Герцена «О развитии революционных идей в России», дающая глубокое для своего времени понимание движущих сил истории.

В русской литературе и изобразительном искусстве 1840-е годы были временем активного развития реалистических устремлений. Это развитие шло не только путем наращивания традиций непосредственного изображения социальной действительности, как, например, в творчестве Федотова или писателей «натуральной школы», но и путем высвобождения, кристаллизации и развития реалистических начал в недрах романтического видения мира. В этом случае примеры могут быть почерпнуты в творчестве Н. Гоголя 1830-х годов, в произведениях М. Лермонтова рубежа 1830–1840-х годов, в творчестве К. Брюллова – портретиста середины столетия; примеры эти могли бы быть умножены.

Признаки разложения романтической концепции присутствуют, как уже говорилось выше, в творчестве самих корифеев исторического жанра.

Карл Брюллов, во второй половине 1830-х годов вернувшийся на родину, был, казалось бы, полон творческих замыслов. Тем не менее попытка создать в «Осаде Пскова» полотно; равное по силе обобщения «Последнему дню Помпеи», оказалась неудачной.

То, что Брюлловым как историческим живописцем в 1840-е годы написано в Петербурге помимо «Осады Пскова», своим количеством свидетельствует, казалось бы, о творческом подъеме. Однако, если всмотреться пристальнее, можно обнаружить известную растерянность, невозможность остановиться на каком-либо определенном замысле.

Можно не говорить о брюлловских эскизах росписей для Исаакиевского собора (1843–1847, Русский музей и Третьяковская галерея), о религиозной живописи для петербургских церквей – в них господствует все тот же внешний романтический пафос, что и в «Осаде Пскова», порой не без примеси экстатического мистицизма, модного в то время в трактовке религиозных сюжетов. Необходимо, разумеется, учитывать и то, что это были работы сугубо официальные, продиктованные определенными требованиями, порой личными вкусами императора. Но даже и произведения, в которых, казалось бы, Брюллов мог чувствовать себя более свободным, не содержат глубокой или новой мысли. Эскизы росписей Пулковской обсерватории, «Спящая Юнона и парка с младенцем Геркулесом» (подмалевок картины 1839–1845, Русский музей, эскиз в Третьяковской галерее) в сущности явились перепевами идей, заложенных в юношеских произведениях, в картинах и эскизах первой половины 1830-х годов на мифологические темы и вообще на «античные» сюжеты. Новое в них – лишь отсутствие прежнего ликующего жизнеутверждения. Оно оборачивается либо изощренным артистизмом исполнения, как в эскизе «Спящая Юнона», либо мастерской, но холодной игрой привычными образами, формами и линиями, как в эскизах для Пулковской обсерватории, либо – что тоже чрезвычайно характерно для эпохи, – своеобразным эротизмом, как в работе «Диана, Эндимион и Сатир» (1849, Третьяковская галерея).

Что касается собственно исторических тем, то акварели Брюллова, иллюстрирующие романы А. Дюма и других авторов, изображают сценки в характере исторического анекдота. Техника исполнения артистична, сюжет занимателен, аксессуары в меру историчны, но ничего серьезного, ничего нового они в трактовку исторической темы не вносят. Таковы акварель «Ришелье, танцующий перед Анной Австрийской» (1850, местонахождение неизвестно), «Детская прогулка Людовика XIV» (1850, Третьяковская галерея), такова иллюстрация к «Арапу Петра Великого» А. С. Пушкина (1847–1849, Третьяковская галерея).

«Всеразрушающее время» (эскиз начала 1850-х годов), как позволяет судить дошедший до нас фотографический снимок, изображало низвержение в бездну времен нескончаемого потока героев и гениев человечества, представленных по мере возможности портретно, с соответствующими историческими атрибутами. Наивный романтический аллегоризм замысла свидетельствует о совершенной дезориентированности художника в вопросах того, куда и как идти дальше историческому живописцу. И только в портретной живописи Брюллов оказывается в это время в русле развития прогрессивных тенденций эпохи.

Деградация романтических принципов чувствуется и в творчестве Бруни. В отличие от Брюллова, который, судя по наблюдениям современников, живо чувствовал противоречивость своего положения как исторического живописца, Бруни, по-видимому, чужд рефлексии. В его искусстве неуклонно развивались черты, заложенные еще в «Медном змие».

Оттенок мистицизма, лежащий на этих работах, еще более отчетлив в картонах, исполненных для росписей Исаакиевского собора в Петербурге. Они были сделаны в первой половине 1840-х годов итальянским карандашом и углем (Русский музей).

Рисунки эти неодинаковы по достоинству. Лучшие из них безусловно убедительны в своем мрачном пафосе и холодной, какой-то настойчивой, но тем не менее впечатляющей изысканности линейных ритмов.

Наиболее интересен «Всемирный потоп» для росписи в аттике западной части центрального нефа собора. Правда, несколько мелодраматичен замысел правой группы, где молодой мужчина готовится ударить старика, пытающегося ухватиться за него. Довольно прямолинейна идея представить разбойника, не расстающегося в этот час с ножом и кошельком. Но фигура старика с ребенком, помещенного на вершине скалы, убедительна простотой и какой-то особенной застылостью позы. Он представлен с опущенной головой, поднятыми плечами и стиснутыми, точно сведенными судорогой руками, на которых повисло бессильное тельце внука. Удачна гармония «никнущих линий» фигуры девушки, распростертой внизу на камне, который лижут подступившие волны. Но главное, что придает, как кажется, выразительность зрелищу, это романтическая эмоциональность композиционного решения. Фигуры главной группы – старика с ребенком и трех женщин – помещены выше центральной горизонтальной оси изображения. Они находятся как бы под самым «потолком» рисунка. Тем самым достигается ощущение давящей силы темного, изливающего дождь неба, которое закрывает половину фона. Люди, кажется, согнулись под его тяжестью, а снизу к ним поднимается неумолимая вода. Именно ощущение враждебности человеку этих обеих стихий, как бы соединившихся в своих усилиях, и создает впечатление трагического.

Другие картоны слабее «Потопа». В «Поклонении царей земных царю небесному» (акварель в Третьяковской галерее, картон в Русском музее) интересен мотив многократно повторяющегося склонения фигур в группе царей, повергнувшихся ниц. В этом есть какая-то надрывная мистическая нота самоуничужения, звучащая и в отдельных группах «Медного змия». Изошренная игра гибких складок одежд в своей нарочитой монотонности усиливает мотив «склонения», господствующий в композиции.

Довольно внешний романтический эффект лежит в основе «Видения Иезекииля», где изображено жуткое, с оттенком физиологичности трактованное зрелище постепенно, как бы на глазах у зрителей, оживающих мертвецов.

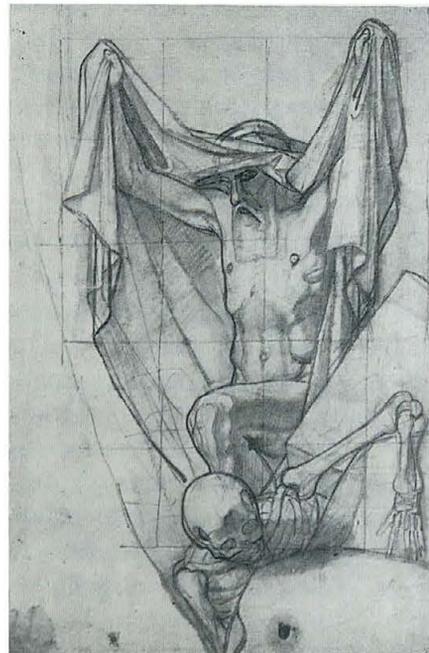
Более поверхностно, нарочито в своем нагнетении ужасов решен картон «Борьба духов». Он напоминает о классицизме множеством сложных ракурсов обнаженных тел с напряженной мускулатурой. Примитивный аллегоризм соединяется здесь со сложным, самодо-

влеющим в своей изощренности композиционным решением. Кажется противоестественным, что большое мастерство рисовальщика, незаурядная творческая энергия и изобретательность тратятся на воплощение такого незначительного замысла.

Почти в каждом из картонов присутствует своеобразный мистический восторг преклонения перед некоей высшей волей, присущий Бруни в разработке религиозных сюжетов. Особенно типичны в этом отношении ангелы, наделенные художником внешностью его собственных детей, полные созерцательной, сладостной меланхолии.

Любопытно, что вакхические сюжеты у Бруни также переживают свою эволюцию, причем эволюцию, близкую той, какую претерпели в то время подобные темы у Брюллова. По сравнению с уже упоминавшейся «Вакханкой и амуром» панно фриза Шахматного зала Эрмитажа (1845–1853) представляются безусловно мастерской, весьма элегантно, но все же холодной стилизацией, не лишенной элементов чувственности, но утратившей непосредственность восприятия живой формы. То же можно сказать и о превосходных акварельных эскизах к этим панно (Русский музей).

Что касается третьего представителя старшего поколения исторических живописцев середины столетия, П. В. Басина, то его произведения 1840-х годов, так же как и работы Бруни, связаны почти целиком с росписями Исаакиевского собора. Все они исполнены в той безлично-благообразной, внешне правдоподобной манере, которая утвердилась с того времени в официальной русской церковной живописи на весь XIX и начало XX столетия. Таковы «Введение во храм» и «Нагорная проповедь», считавшаяся у современников одной из важнейших работ Басина. То же можно сказать о полукруглых картинах со сценами жития Александра Невского, более близкие по сюжетам собственно исторической живописи. Эскиз пером одной из них – «Петр Великий перевозит тело Александра Невского» (Третьяковская галерея) – элементарно правдоподобен в передаче фигур и предметов, но в нем решительно нет ничего исторического, характерного, даже в аксессуарах. Недаром Николаю I показалось необходимым проверить точность изображения форменных костюмов спутников Петра, как об этом свидетельствует надпись на рисунке. Любопытно, что даже натурные этюды к работам для Исаакиевского собора в чисто профессиональном отношении слабее, чем рисунки времен пенсионерства Басина за границей. Так, рисунки 1820-х годов к картине «Сусанна, застигнутая старцами» (граф. и ит. кар., Третьяковская галерея), хотя и не являют собой чего-либо выдающегося, но все же



Ф. А. Бруни. Видение Иезекииля.
Эскиз для росписи Исаакиевского
собора в Петербурге.
1841–1845. Русский музей



Ф. А. Бруни. Всемирный потоп. Картон для росписи Исаакиевского собора
в Петербурге. 1841–1845. Русский музей



Н. А. Ломтев. Грот нимфы Эгерии близ Рима. Третьяковская галерея

представляют очень грамотные и крепкие натурные этюды. Рисунки же рубежа 1830–1840-х годов утрачивают былую крепость формы, порой грешат против анатомии и обнаруживают странную для выученика Академии первой трети XIX века тенденцию к живописности, к скрадыванию объема. Таков этюд сидящей женщины к «Кончине св. Александра Невского» (граф. кар., растушка, мел, Третьяковская галерея) или этюд молящейся старухи, сделанный, по-видимому, для фигуры Анны во «Введении во храм» Исаакиевского собора (ит. кар., мел, Третьяковская галерея).

Интересно, что подобную же эволюцию в этюдном и эскизном рисунке наблюдаем мы у Бруни, хотя и в несколько более поздний период – в рисунках для росписей храма Христа Спасителя в Москве (граф. кар., акв., Русский музей и Третьяковская галерея). С точки зрения строгости пластической формы они значительно слабее его рисунков 1830-х и 1840-х годов и представляют собой как бы шаг в сторону чисто станковой живописности. То же забвение пластической формы и строгости линий отличают и эскиз Саваофа для храма Христа Спасителя работы А.Т. Маркова (ит. кар., цв. кар., Русский музей)¹²³. Вероятно, утрата профессионализма рисунка и – может



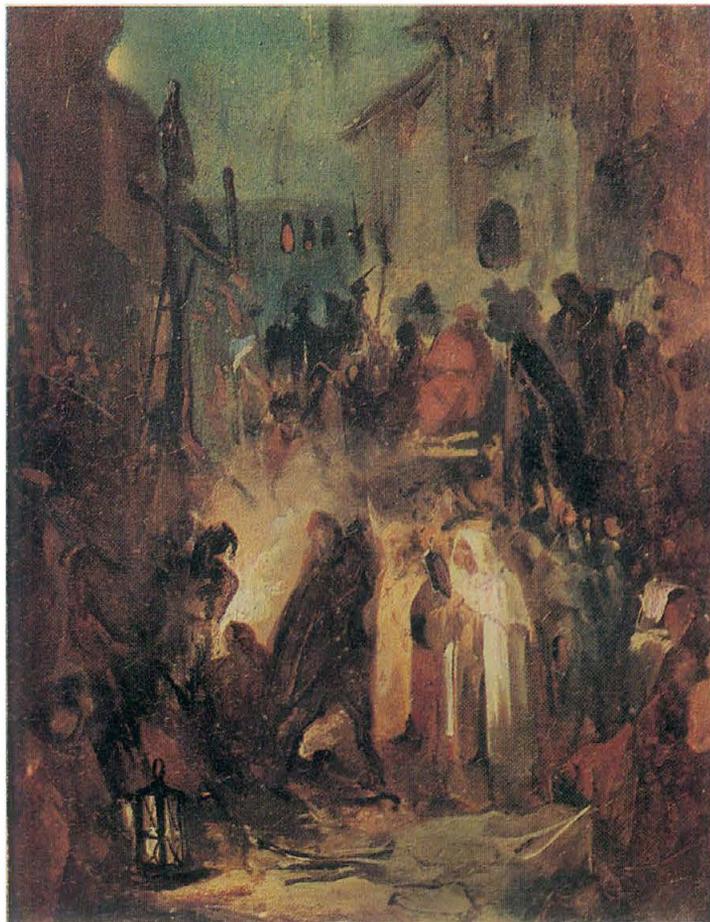
Н. А. Ломтев. Нагорная проповедь.
Эскиз. Русский музей

быть, главное – его стиля, есть одно из выражений кризиса, к которому в конце 1850-х годов пришла живопись церковная, наиболее ретроградное крыло исторической живописи первой половины XIX века. Помимо этого данный процесс несомненно стоит в связи со свойственным эпохе кризисом монументальных форм искусства – архитектуры, скульптуры больших форм и монументальной живописи.

Что касается произведений более молодого поколения – учеников Брюллова, Басина и Бруни, – то здесь деградация идеи романтической картины была полнейшей.

Тот самый Завьялов, который выставил в 1836 году «Самсона, разрушающего храм филистимлян» – огромный академический этюд, превращенный с помощью околичностей и

второстепенных фигур в картину, – теперь, в 1840-х годах, работает в качестве пенсионера Академии художеств в Италии над сюжетами из «Мессиады» Ф. Клопштока. Он написал «Сошествие Христа во ад» и картину «Аббадонна и ангелы». Обе работы крайне надуманны по своему замыслу. «Сошествие Христа



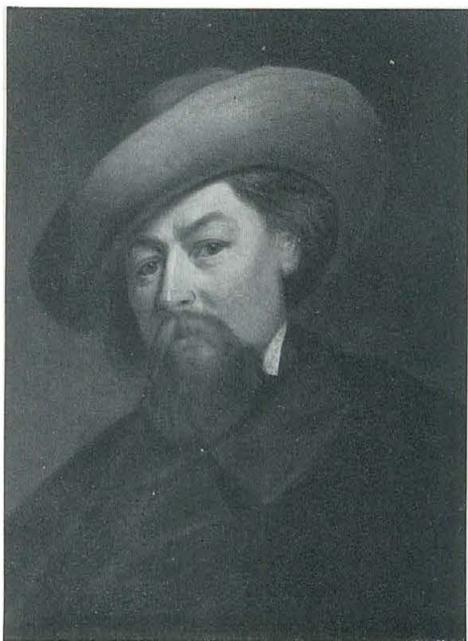
Н. А. Ломтев. Аутодафе. Эскиз.
Третьяковская галерея

во ад» начато, как позволяют судить пенсионерские рапорты художника из Рима, в 1839 году¹²⁴. В 1842 году профессор Ф. Чижов описывает картину следующим образом: «На середине полотна, в верхней части, Спаситель [...] нисходит в область тьмы, где от [...] его появления ниспровергаются жители ада: на самой середине нижней части картины один из них падает вниз головой, правее другой хочет схватиться за камень [...] за ним другие с разбитыми и разломанными трубами, гремевшими о славе их [...] из левого угла является слабое сияние адского пламени. По левую сторону Спасителя Аббадонна бросается в преисподнюю, с восторгом встречая конец своим страданиям; выше Аббадонны ангел земли с покорностью повергается ниц перед искупителем мира [...] другой ангел летит в глубину картины [...] возвестить земле славу Богочеловека, налево видна тень Иуды и архангел с огненным мечом указывает ему на славу того, кого он предал иудеям. [...] Вся она (то есть картина. – М. Р.) освещена светом, идущим от Спасителя; чем далее от него, тем более свет слабеет и, наконец, вдали не приметно сливается с мраком ада»¹²⁵. Само описание этой картины дает

почувствовать всю необыкновенную громоздкость и выхолощенность неудачного замысла. Не менее характерна для позднего академического романтизма и картина Я. Ф. Капкова «Силоамская купель» (1845, Псковский историко-художественный музей), академическая программа, за которую он был удостоен первой золотой медали и звания классного художника. Ищущие исцеления страдалцы добросовестно скомпонованные в типовые академи-

ческие группы, исполнены какой-то слащавой сентиментальности; фигура слетающего с неба ангела крайне нелепа в своей академической «натурности».

Насколько изжила себя к 1850 годам идея огромной картины-эпопеи, картины-панорамы в том плане, в каком ее решали в 1830-х годах Брюллов, Бруни и Иванов, свидетельствует хотя бы картина «Апостол Иоанн Богослов, проповедующий Евангелие на острове Патмосе в праздник вакханалий» Ф. А. Моллера (1857, Русский музей; небольшой эскиз или, скорее,



П. С. Шильцов. Портрет Н. А. Ломтева.
1859. Третьяковская галерея

повторение – там же). Задуманная, вероятно, под воздействием этих больших картин, она, разумеется, ни в коей мере не идет в сравнение с ними. Наивность романтического противопоставления группы последователей проповедника ликующей толпы язычников, ординарность образов и композиции, слащавость колористического решения, салонная краснота вакханок, чисто внешняя занимательность околичностей – во всем этом признаки кризиса героического аспекта античной темы в картине середины столетия.

Тем не менее как раз теперь, в 1840–1850-х годах, получили убедительные решения те поиски выразительности массовых сцен, драматизма событий, которые были характерны для исторической живописи 1830-х годов.

Здесь главным образом следует указать на библейские и евангельские эскизы Иванова. Однако эти исключительные по своей значительности произведения середины столетия, по-видимому, не были совсем одиноки в своем времени.

Достаточно вспомнить эскиз на неизвестный библейский сюжет (1848, Русский музей) В. Е. Раева (1808–1871). Эта небольшая, довольно средняя по замыслу и исполнению, но типичная для эпохи работа построена на чисто романтическом эффекте контрастов пространства, масштабов, света и тени: черное ночное небо, красный свет факелов, красные блики на стенах циклопического восточного сооружения. В окружающей темноте – неподвижная толпа закутанных в покрывала людей, слившихся в единую массу, и перед ними – маленькая, одинокая, зловеще жестикулирующая человеческая фигурка. По-видимому, этот эскиз не был исключением в творчестве Раева. Еще в 1840 году в отчете комитета «Общества поощрения художников» за 1838–1839 годы о Раеве говорится, как о художнике, проявившем свои дарования «по части [. . .] композиций в роде Мартина»¹²⁶, то есть того самого Мартина, о картинах которого Гоголь писал в своей известной статье «Последний день Помпеи», картина Карла Брюллова». О Мартине у Гоголя говорится как о типическом проявлении тенденции современной исторической живописи выражать «сильные кризисы, чувствуемые целою массою»¹²⁷.

Еще более характерно в этом отношении творчество ученика Ф. А. Бруни, Николая Петровича Ломтева (1816–1859)¹²⁸. Как истый ученик создателя «Медного змия», Ломтев легко компоует многофигурные сцены. Такова его «Нагорная проповедь» (Русский музей). Любопытно, что композиционный прием, впервые в русской исторической картине примененный Бруни в «Медном змие» и воспринятый всеми как нечто необычное и смелое, привлечен здесь совершенно органично и свободно, в еще более смелом варианте. Речь идет о том, что Бруни, с целью сосредоточить все внимание зрителя на народной толпе, отодвинул фигуру Моисея – центральную в этом эпизоде Библии – далеко в глубину картины. Ломтев добивается той же цели с помощью прихотливой романтической игры света и тени в пейзаже. Иисус и его ученики погружены в глубокий сумрак под развесистой древесной кроной, а весь свет льется на толпу женщин, детей и стариков, внимающих словам проповеди. Разумеется, не следует забывать, что «Нагорная проповедь» – всего лишь маленький эскиз и потому говорить можно скорее о замысле художника, чем о его исполнении.

Более, чем учителю, удалось Ломтеву достичь в своих эскизах эмоционального единства. Цвет и свет у него «работают» согласованнее, чем у академических романтиков. Поэтому в самом решении толпы, ее внутренней жизни он часто бывает более убедителен. Примером тому могут служить уже упоминавшиеся «Нагорная проповедь» или эскиз «Истребление первенцев», где главное – романтический контраст вызывающе спокойной, облаченной в цветную одежду фигуры Моисея, и толпы египтян, сливающихся в безликую массу, копошащуюся внизу у его ног.

Цветовой и светотеневой цельностью раскрытия художественного замысла эскизы и небольшие картины Ломтева близки до известной степени уже упоминавшемуся эскизу Брюллова к картине «Осада Пскова». Как и в эскизах Ломтева, здесь эмоциональная коллизия действия передана в основном колоритом.

Близок этой концепции написанный с большим темпераментом эскиз «Ауто-да-фе» (Третьяковская галерея). Здесь действительно содержание выражено целиком средствами живописи. Задуманный в контрастах света и тени, он разработан именно *цветом*. И тени и света совершенно свободны от той цветовой нейтральности, которая в типичной картине классицизма создает ощущение «барельефности». Эскиз – одна из лучших вещей Ломтева, дошедших до нас.



Н. А. Ломтев. Пророк Даниил облачает жрецов бога Вила (Ваала) перед царем Навуходоносором. Эскиз. 1858. Третьяковская галерея



Н. А. Ломтев. Истребление первенцев египетских. Эскиз.
1858. Третьяковская галерея

Передний план, изображающий сцену казни, решен в напряженном сочетании мрачных черно-коричневых теней, и огненно-желтых и белых одежд духовенства, отражающих свет костра, заслоненного черными фигурами палачей; чем ближе к костру, тем это цветовое сочетание контрастнее и напряженнее. В отличие от этого, на втором плане господствует лунное освещение. В его холодном сиянии особенно зловещими кажутся темные фигуры стражи и монахов во главе с кардиналом; рассеянный голубоватый свет, скрадывающий формы, придает синий оттенок черным одеждам, гасит яркость красного цвета кардинальской мантии. Кажется, будто художник этой холодной синевой, кроющей все краски, стремится усилить ощущение ледяной непреклонности и особенной отчужденности судей. Взаимодействие этих двух колористических компонентов в пределах полотна решено с большим чувством меры.

О достаточно остром ощущении цвета свидетельствует еще одна деталь. Самый темный угол переднего плана в левой части «облегчен» широкой неяркой полосой света, бросаемого большим фонарем, стоящим на земле. «Мирный» характер этого источника света, возможно, призван усугубить – по контрасту – зловещий смысл пламени костра и в то же время создать новую эмоциональную цезуру между зрителем и изображением самой сцены казни.

Темпераментность живописи Н. Ломтева проявилась и в эскизах «Данте» (Русский музей), «Проповедь Савонаролы» (Третьяковская галерея), и, особенно, в наброске на «русский» сюжет – «Восстание 17-го мая 1606 года в Москве против Дмитрия Самозванца» (1858, Русский музей).

Перед нами – лишь самые первоначальные наброски замысла; однако, безусловно, цвет и свет выступают здесь как главные средства передачи эмоционального содержания сюжета.



Н. А. Ломтев. Восстание 17 мая 1606 года
в Москве против Дмитрия Самозванца. Эскиз.
1858. Русский музей

Именно с их помощью раскрывается тема, достигается единство художественного образа, созданного в картине.

Даже там, где сюжет, как в эскизе «Данте», неясен, чувствуется самый характер сопоставления действующих лиц. Мы различаем в полутьме готического интерьера толпу согбенных фигур, припавших к полу, и, по контрасту с ними, в ярких лучах света – гордо выпрямленного мужчину, закутанного в широкую красную одежду с капюшоном. В этих эскизах отчетливо желание художника увидеть сюжетную ситуацию вне привычно читаемых жестов и поз, диктуемых эстетикой классицизма. Он ищет своеобразный интерьер, определяющий эмоциональную выразительность эффектов освещения. Костюм для него – не сумма исторически верных деталей, а острый, выразительный силуэт, цветовое пятно, одним своим абрисом вызывающее у зрителей какие-то исторические ассоциации. То же можно сказать и о сцене из времен польской интервенции. Довольно внешняя по своему замыслу, как, впрочем, и большая часть работ Ломтева, она все же выгодно отличается от многих современных ей академических решений подобных сюжетов единством эмоционального контраста: согнутые темные фигуры восставших в тени огромного занавеса, яркий луч, падающий на женщину в светлых одеждах и ее спутников, а над всем этим в голубом небе – белая с золотом колокольня Ивана Великого. Любопытен эскиз «Три отрока в пещи огненной», довольно поздний (1858, Третьяковская галерея), построенный также на эмоциональном цветовом контрасте. Внизу – теплые коричнево-охристые тона, сочная пастозная живопись; здесь расположены смущенные, мятущиеся мучители, тонушие в коричневой мгле. Выше – отроки в мистическом голубоватом сиянии, осененные благодатью. Сам замысел наивен, но подход к композиционному решению по существу верный, с точки зрения задач, поставленных самим художником.

Однако следует, по-видимому, остерегаться переоценки достижений Ломтева. Большинство его работ крайне эскизно и, в сущности, путь, по которому пошла бы их разработка, совершенно неясен. Более того, законченные работы Ломтева обнаруживают значительно бóльшую ординарность цветового и композиционного решения. Пример тому – написанная еще в Италии картина «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» (1845, Третьяковская галерея), «Апостол Андрей Первозванный водружает крест в горах Киевских» (Третьяковская галерея, 1848) и «Проповедь Савонаролы» (1850-е гг., Русский музей). В них выступают наружу слабые стороны творчества мастера.

Превосходство эскиза перед законченной композицией в цельности общего впечатления, в эмоциональности, в насыщенности цвета, живописности – характерно не только для Ломтева. Не менее убедительный пример – соотношение брюлловского эскиза «Осады Пскова» и картины на эту же тему. Более впечатляющей была и светотеневая композиция эскиза «Последнего дня Помпеи». Забегая несколько вперед, можно напомнить, что и знаменитые библейские акварели Иванова с их необыкновенной действенностью цвето- и светотеневой композиции – тоже представляют собою эскизы.

В большой мере это, разумеется, связано с самой природой эскиза как определенного этапа воплощения творческого замысла. Однако в этом, как кажется, можно увидеть и признак переходного времени. Уходящая художественная концепция сильнее в законченной вещи, где суммирован весь накопленный ею опыт; новое легче проявляется в эскизах.

Возвращаясь к Ломтеву, следует сказать, что в первой из своих законченных картин Ломтев рисуется нам верным последователем Бруни. Самый пафос «Ангелов, возвещающих кару Содому и Гоморре» насквозь ложен. Идея противопоставления погрязшего в пороках человечества светлой идеальности носителей божественного гнева близка мотивам бруниевского мистического богопочитания и не трогает зрителя. Художественный замысел картины типичен для романтизма – основой композиционной идеи является световой эффект, причем источник света трансцендентен: это фигуры ангелов. Однако фигуры жителей Содома, театрально извивающихся в ужасных корчах, в сущности представляют слегка утрированные перепевы традиционных академических решений; более всего они близки по общему характеру фигурам и группам «Медного змия». Откровенно ортодоксален замысел второй картины. Группа апостола с толпой приверженцев принципиально ничем не отличается от обычной компоновки, принятой в современной ей русской исторической и церковной живописи. Композиция картины также совершенно ординарна, а колорит утомительно пестр и построен на режущих глаз цветовых сочетаниях, в принципе, опять-таки ничем не отличаясь от ординарной академической композиции середины столетия. Столь же традиционно решена и толпа, ожидающая крещения; в ней нет ничего национального, даже в том примитивно-археологическом плане, который к этому времени уже твердо завоевал позиции в русской академической живописи. Всмотриваясь в толпу, узнаешь типы, позы и жесты, уже знакомые по ломтевским картинам более раннего времени. К числу таких «кочующих» типов принадлежит, например, образ молодой черноволосой женщины в белой одежде, распростертые тела обессиленных младенцев, убеленные сединами старцы и т. п.

По-видимому, углубленная разработка первой мысли – всегда очень цельной, эмоциональной – была не под силу Ломтеву. В законченной вещи он сбивался на академический шаблон и не шел дальше своего учителя.

Новым этапом развития русской исторической живописи середины столетия являются так называемые «Библейские и евангельские эскизы» Александра Иванова.



Н. А. Ломтев. Три отрока в печи огненной.
Эскиз. 1858. Третьяковская галерея

Единодушное мнение ученых отводит им исключительное место в творчестве художника. Многие отмечают их значительный удельный вес в русской живописи своего времени и своеобразии в масштабах искусства общеевропейского. Не менее значительно их место в отечественной живописи всего XIX столетия.

Об этом мы читаем у его брата, Сергея Иванова, у В. В. Стасова, И. Н. Крамского, А. Н. Бенуа¹²⁹. Много внимания уделено эскизам и советским искусствознанием. Чрезвычайно



Н. А. Ломтев. Итальянский пейзаж с двумя отшельниками. 1859.
Третьяковская галерея

существенны труды известного знатока архивного наследия Иванова Н. Г. Машковцева; им сделаны интересные наблюдения над художественными особенностями эскизов¹³⁰. Очень важны исследования В. М. Зуммера, подвергшего в свое время скрупулезному анализу художественное и эпистолярное наследие Иванова с целью выявления внутренней системы эскизов¹³¹. Капитальная монография об Иванове М. В. Алпатова дает им разностороннюю, наиболее полную характеристику, уточняя историю создания эскизов, снимая некоторые ошибочные предположения, вводя в наше искусствознание много новых тонких и точных определений, отмечая ряд особенностей, ускользнувших от предшествующих исследований творчества Иванова¹³². Одним из самых интересных анализов этих акварелей является пре-

красная статья Н. А. Дмитриевой в журнале «Искусство», где автор дает интересное и убедительное истолкование точки зрения Иванова на каноническую библейскую и евангельскую тематику, как на своеобразное отражение мифотворчества древних народов¹³³.

К числу интереснейших работ, посвященных эскизам, принадлежит большая статья М. Г. Неклюдовой «Библейские эскизы» А. А. Иванова», помещенная в сборнике «Русское искусство XVIII – первой половины XIX века»¹³⁴. В статье дается наиболее полное освещение тех библиографических и художественных источников, которыми пользовался Иванов при соз-

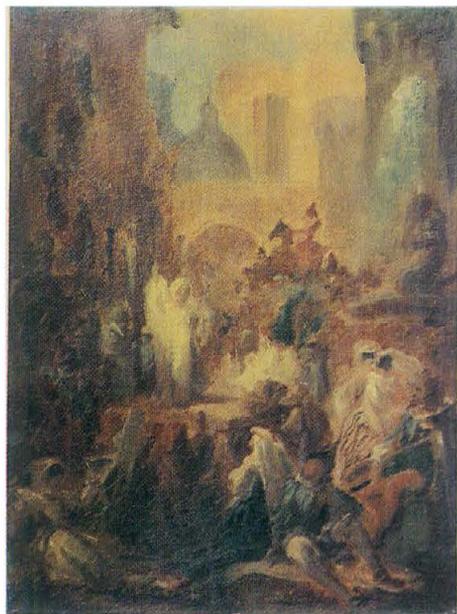
дании эскизов; сами же акварели анализируются с глубоким пониманием специфики их образного строя.

В настоящей работе нет нужды давать подробный разбор истории возникновения эскизов, их системы, специфического монументального характера их художественного языка и др. Указанные труды дают убедительную трактовку большинству этих проблем. Более правильным представляется обращение к тем особенностям эскизов, которые свойственны им как произведениям исторического жанра. Для данной работы представляют большой интерес черты нового, введенные с появлением этих эскизов в исторический жанр середины столетия, и в то же время черты, объединяющие их с русской исторической живописью того периода.

Как известно, современников эскизы поразили прежде всего своей непохожестью ни на предшествующее творчество Иванова, ни на русскую историческую живопись середины XIX века. Брата художника, Сергея Иванова, первого, по-видимому, познакомившегося с этими работами, поразила «самый рисунок, освободившийся от всякой манерности и сделавшийся легким и покорным выражением мысли»¹³⁵. Стасову Иванов в этих акварелях представился мастером, далеко опередившим те требования, которые предъявляла современ-

ность к исторической картине. Восторженные, как бы захлебывающиеся строки его статьи 1879 года хорошо рисуют самую степень неожиданности появления на горизонте исторической живописи этих работ Иванова. Рассказывая о своем первом знакомстве в 1858 году с портфелями Иванова, он пишет: «Мы так и ахнули с Горностаевым. И этот Иванов просил у нас посмотреть то и другое, типы и костюмы, архитектуру и ландшафты, когда уже давным-давно ему было известно все [. . .] и Египет, и Ассирия, и Палестина! Да еще как известно! – как, быть может, ни одному другому художнику в целой Европе. [. . .]

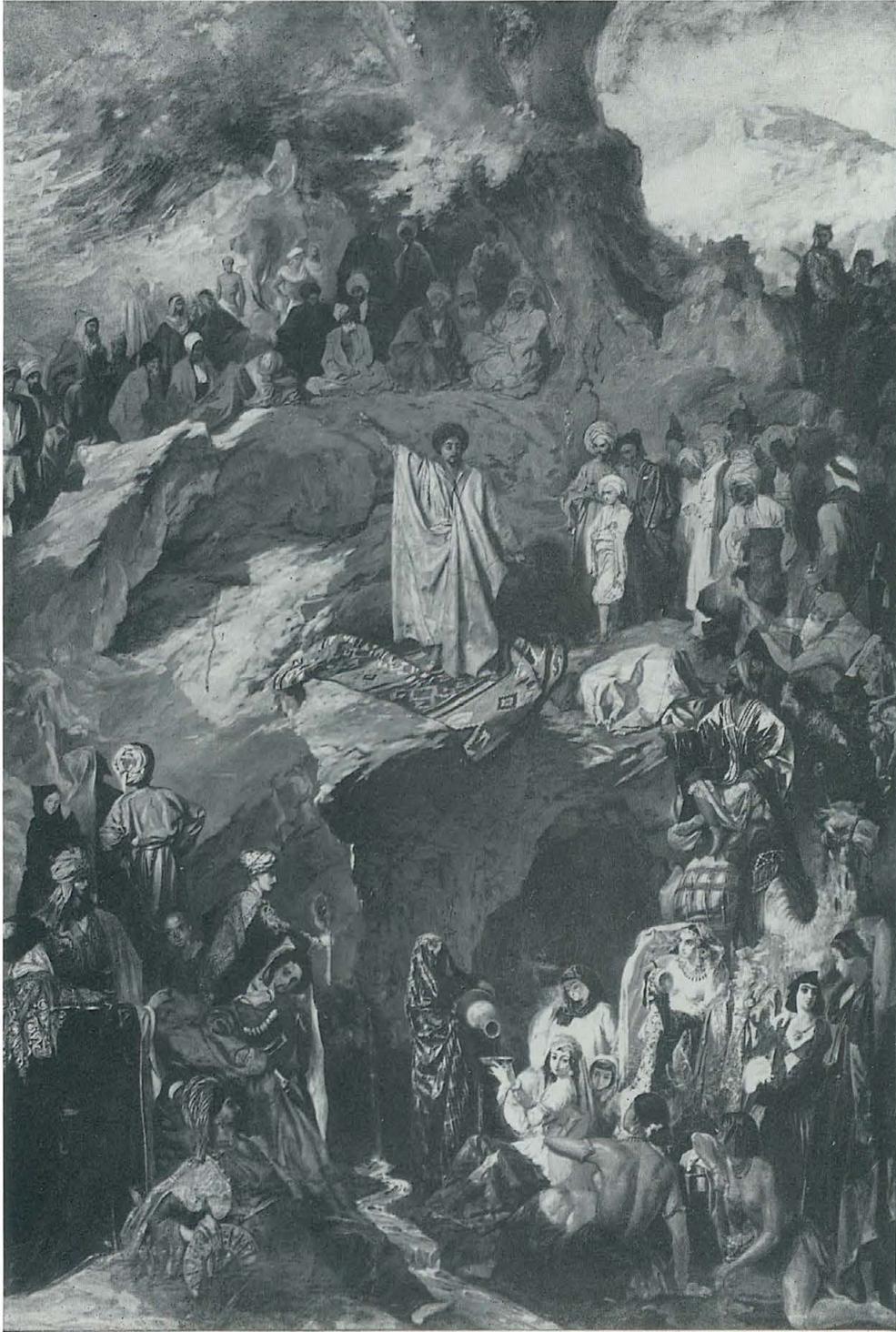
Целый вечер мы рассматривали эти чудные, эти небывалые рисунки. На другой день, встретившись снова в маленькой художественной зале публичной Библиотеки, мы [. . .]



Н. А. Ломтев. Проповедь
Савонаролы. Эскиз. 1850-е гг.
Третьяковская галерея



Н. А. Ломтев. Проповедь Савонаролы. 1850-е гг. Русский музей



Г. Г. Гагарин. Проповедь Магомета. 1840-е гг. Русский музей

вдруг рассказали друг другу, что оба мы не спали всю эту ночь ни единой минуты. Нас словно обухом накануне прихлопнуло»¹³⁶.

В 1873 году, впервые выступая в печати по поводу ивановских эскизов, Стасов отмечает их необыкновенное своеобразие, «историческую и национальную верность»¹³⁷.

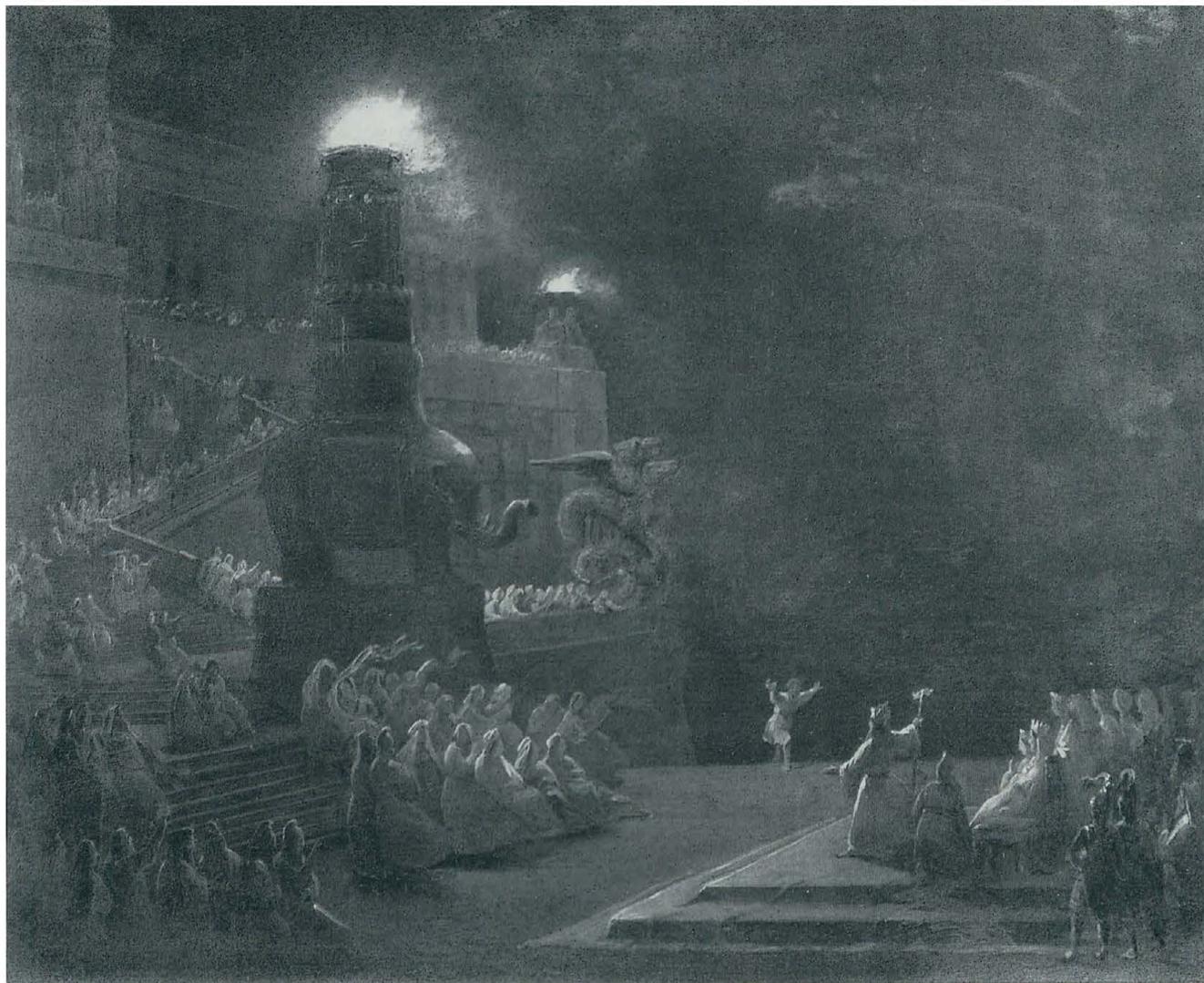
В 1880-х годах это «новое» отчетливо воспринимается критикой как новый этап в понимании исторической темы, отличной от того, которой был воплощен в его же картине «Явление Христа народу». В конце 1880-х годов Стасов отмечает, что эскизы составляют, по отношению к картине Иванова «Явление Христа народу», совершенно иной мир, отмеченный, в частности, полным отсутствием академической рутин. «Вот где торжество нового искусства, к которому стремился Иванов, – восклицает критик, – вот та настоящая историческая живопись, которой ему хотелось, которую он уже носил внутри себя и которой раньше его не было, в такой силе и значении, еще нигде в Европе. Большого разрыва с преданием и академией – нельзя себе вообразить»¹³⁸.

Крамской в начале 1880-х годов по поводу появления в свет известных репродукций с эскизов, изданных прусским археологическим институтом, пишет об этих акварелях, как о произведениях высокооригинальных, не похожих ни на что в современном искусстве. «Перед нами действительно что-то невиданное; мы в недоумении – какому народу приписать создание этих эскизов? Со своей стороны, мы готовы предположить, что эти рисунки современны Библии и Евангелию [. . .] это решительно рисунок с природы того времени», – пишет он, затрудняясь найти слова, адекватные оригинальности мощного творческого начала, заключенного в эскизах¹³⁹.

Действительно, изумление и даже недоумение современников, о котором свидетельствуют статьи Стасова и Крамского, кажется совершенно естественным. Для этого достаточно вспомнить, что «последним словом» в области религиозно-исторической живописи в конце 1850-х годов были росписи Исаакиевского собора, к открытию которого как раз и появился Иванов в Петербурге. Однако контраст этот разителен не только по сравнению с такими одиозными творениями. Он достаточно впечатляющ и при сравнении с наиболее значительными явлениями русской исторической живописи 1830–1840-х годов.

Разумеется, разница между «Явлением Христа народу» вместе со всей русской исторической живописью 1830–1840-х годов, с одной стороны, и этими эскизами – с другой, была велика. Это был огромный шаг вперед, как справедливо говорят Стасов и Крамской.

И в то же время нельзя отрицать, что эскизы с их трактовкой исторической темы во многом связаны с 1830-ми годами. В сущности, они ими порождены. Новаторство эскизов в большой мере не только нечто противостоящее русской исторической живописи 1830-х – начала 1840-х годов, но своего рода результат развития определенных позитивных тенденций как творчества самого Иванова, так и русской исторической живописи 1830-х годов в целом. При всем резком отличии образного строя эскизов не только от «Явления Христа



В. Е. Расв. Библейский сюжет. Эскиз. 1848. Русский музей.

народу», но и, скажем, от «Медного змия» Бруни или эскизов Ломтева, произведений Брюллова, в них – то есть и в эскизах и в названных произведениях – есть некая общая историческая основа. Причем характерно, что многие черты живописи 1830–1840-х годов нашли в библейских и евангельских акварелях Иванова как раз свое наивысшее выражение, наиболее передовое, перспективное решение.

В библейских и евангельских эскизах – налицо типичные черты романтической картины 1830-х годов.

Так, с не меньшим, а, может быть, с гораздо большим правом к библейским и евангель-



А. А. Иванов. Азиатские пленники. Калька с репродукции. Третьяковская галерея

ским эскизам Иванова можно отнести и известную мысль Гоголя об общей направленности интересов исторических живописцев 1830-х годов. Речь идет об уже не раз упомянутых в данной работе строках из статьи «Последний день Помпеи» – картина Карла Брюллова», где Гоголь говорит о том, что художники стремятся раскрыть значительность того или иного исторического события через ощущения толпы, народной массы.

Именно в библейских и евангельских эскизах с наибольшей силой выявилось стремление романтиков к значительности темы в исторической картине, к возвышенному образному строю, к образам обобщенного звучания. Именно в эскизах нашли самое убедительное вопло-

щение и свойственные романтизму поиски новых средств эмоционального воздействия. Речь идет о тесной связи композиции с сюжетом, о динамике пространственного и светотеневого решения, о поисках выразительности цвета, о новом понимании динамики в решении позы, жеста и т. п.

Наконец, работа Иванова над эскизами убедительно раскрывает и еще одну черту исторического живописца 30-х годов – тщательную документальную разработку всех компонентов изображения, касающихся его исторической достоверности. Причем именно в эскизах Иванова эта характерная для эпохи тенденция имеет наиболее глубокий, систематический характер и приводит к наиболее органичным результатам, то есть она и не самоцель и не довесок, а органический компонент образа.

Все эти особенности, как бы «унаследованные» библейскими и евангельскими эскизами от исторической живописи 1830-х годов и выражают в итоге прогрессивные начала, заложенные в ее романтической сущности. В эскизах развитие этих тенденций сделало своего рода качественный скачок. Они предстали на новом этапе. Романтическая оболочка реалистических



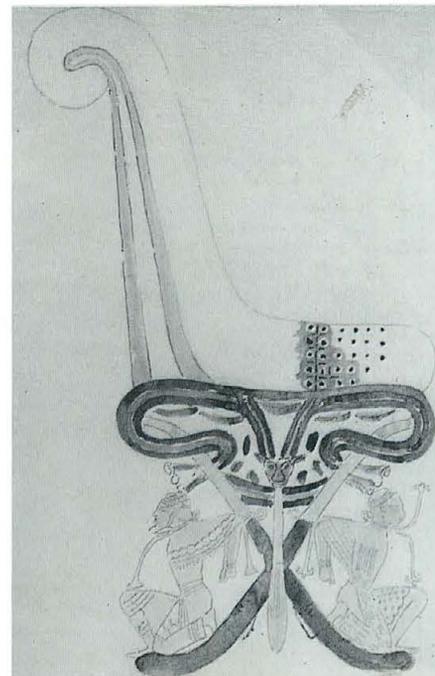
А. А. Иванов. Шествие азиатов. Калька с репродукции.
Третьяковская галерея

исканий живописцев была взорвана этими исканиями изнутри. Мы имеем здесь блестящий пример вызревания элементов объективного взгляда на историческое событие в сфере религиозного сюжета. Библейские и евангельские эскизы обнаруживают неуклонное нарастание элементов реализма в недрах романтической художественной концепции.

Н. А. Дмитриева в своей статье «Библейские эскизы Александра Иванова» очень точно определяет отличие знаменитого цикла от «Явления Христа народу» именно как отличие нового этапа в понимании исторической темы. «Реализм здесь проявляется уже в том, что взгляд на религию реален и современен: *религиозное предание понято как мифология*. Система религиозных легенд осмыслена художником уже не как предмет догматической, нерассуждающей веры, а как *история духовных исканий человечества, отразившаяся в фантастическом зеркале мифов, легенд, сказаний, творимых народами древности*. Иванов подошел к своей задаче как историк, осмысливающий предмет с высоты современных воззрений . . .»¹⁴⁰.

Добавим только, что Иванов оказался при этом идущим в том же направлении, что и многие представители западноевропейской мысли. В сущности, библейские и евангельские эскизы – русское выражение процесса, характерного для общеевропейской передовой мысли середины прошлого века. Последней присуще стремление применить к Священному писанию те же аналитические приемы, которыми наука этого времени пользовалась при изучении других литературных и исторических памятников древности. Именно поэтому Иванова чрезвычайно интересовали и во многом оказались ему созвучными труды немецких ученых Иоганна Гердера «О духе еврейской поэзии» (1782) и Давида Штрауса, автора известной книги «Жизнь Иисуса» (1835–1836), целью которой было выявить, в какой мере евангельские рассказы содержат в себе исторически достоверные свидетельства о жизни общественных групп, причастных к начальным этапам развития христианства¹⁴¹, и что в этих рассказах принадлежит мифотворчеству.

Это направление мысли, как известно, породило в конце XVIII – и в XIX столетии множество сравнительно-исторических и лингвистических исследований канонических текстов. Помимо трудов уже упоминавшегося Гердера и Штрауса здесь можно назвать работы Шарля Франсуа Дюпюи, родоначальника мифологической школы в вопросах о происхождении христианства; немецкого философа и теолога Бруно Бауэра, выдвинувшего человеческое самосознание в качестве творческого начала, создавшего «священную» историю, нако-



А. А. Иванов. Кресло.
Калька с репродукции.
Третьяковская галерея

нец, французского ученого-лингвиста, философа и археолога Э. Ренана с его широко известной книгой «Жизнь Иисуса» (1863), где Евангелие, очищенное от элементов сверхъестественного, предстает перед читателем как литературный документ.

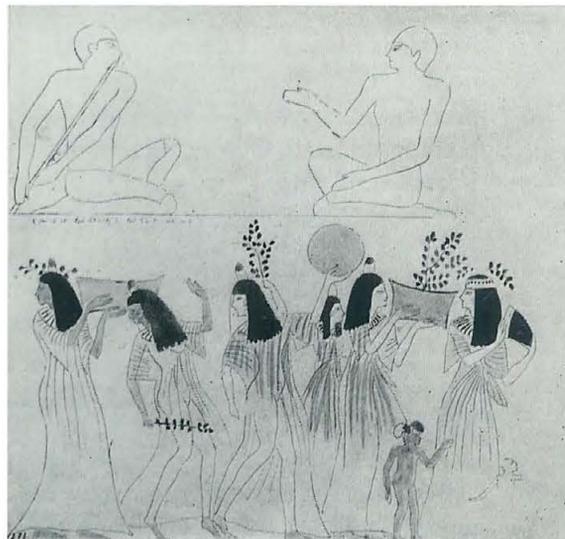
Разумеется, решаемые в сфере изобразительного искусства, эти проблемы приобретали иное звучание. Акварели Иванова ни в коем случае не иллюстрации философских и исторических исследований; напротив, более чем какое-либо другое русское художественное произведение своей поры на историческую тему, они специфичны именно в своей художественности.

Какими путями шел Иванов к тем достижениям, которые мы находим в его замечательных акварелях? Выяснить все эти пути в границах данной работы невозможно; достаточно, однако, сделать несколько «разрезов» в толще проблем, связанных с эскизами, чтобы получить отчетливое представление о новаторстве Иванова – исторического живописца.

Обратимся хотя бы к понятию исторической достоверности, принявшему у Иванова совершенно новый характер, хотя и выросшему, в сущности, на почве, подготовленной исторической живописью 1830-х годов.

То удивительное ощущение подлинности изображения, ощущение «рисунков, современных Библии», о котором писал Крамской, тот органичный сплав археологических экскурсов и живого восприятия мира, который представляют собой эскизы, имеет своей основой кропотливую работу.

Альбом, тетради и кальки Иванова свидетельствуют о самом пристальном внимании к искусству Древнего Востока. Интерес к Древнему Востоку и, в частности, к Египту – явление само по себе не новое и типичное для общеевропейского романтического искусства первой половины столетия. Как известно, открытия Шампольона повлекли за собой целый ряд исследований и путешествий в Египет в 1820–1830-х годах. Не остались в стороне от этого и русские. В 1824 году в восьмом номере «Сына отечества» было помещено изложение сущности открытий Шампольона, избранного в скором времени, в 1827 году (еще до отъезда Иванова из России), почетным членом Петербургской Академии наук. Незадолго до этого в Москве была защищена диссертация «Рассуждения об отличительных свойствах памятников египетских». Известный резонанс получил интерес к Египту и в русском изобразительном искусстве. Достаточно вспомнить «Египетские ворота» В. И. Демут-Малиновского, сооруженные им под Петербургом в 1829 году; не случайна в этом отношении и попытка



А. А. Иванов. Музыканты и шествие пляшущих женщин. Калька с репродукции. Третьяковская галерея

самого Иванова включить египетские мотивы (изображение сцены казни) в картину «Иосиф, толкующий сны виночерпию и хлебодару фараона». Одновременно с Ивановым в Италии находился Д. Е. Ефимов (1811–1864), основоположник изучения египетской архитектуры в России (судя по отрывочным упоминаниям о нем в эпистолярном наследии Иванова, они были знакомы, хотя между ними и не было близости, скорее наоборот, отчужденность). Перед тем как обосноваться в Риме, Ефимов побывал в Египте и Нубии; в 1838 году вышел в свет его иллюстрированный труд «Краткие сведения о египетской архитектуре». В Риме, где в то время было собрано уже достаточно памятников египетского искусства, Ефимов пользовался руководством египтолога Ипполито Росселини, наставником которого в свою очередь был Шампольон. Наконец, в середине 1830-х годов по Египту путешествовал А. С. Норов, издавший в 1840 году в Санкт-Петербурге книгу о своей поездке.

По-видимому, интерес к египетским древностям был достаточно распространен в это время и среди русских художников, живущих в Риме. Выше уже говорилось о том, что советами востоковеда Микеланджело Ланчи пользовался Бруни в 1830-х годах во время работы над «Медным змием» – относительно одежды первосвященников и изображения самого сакрального столба. Тщательные зарисовки египетских иероглифов с расшифровкой (явно выписки из каких-то специальных работ) хранят итальянские альбомы Басина и Маркова того же периода¹⁴².

В этом же русле пролегает и работа Иванова над материалами по восточной археологии. Но и сама работа и ее результаты глубже и серьезнее, чем все то, что делалось русскими художниками, глубже, чем все их экскурсии в иные области истории. «Я думаю, что художнику нужны материалы, как они существуют», – пишет Иванов к Швыреву в 1846 году¹⁴³. Этот тезис определяет собой общий характер его работы над собиранием материалов для библейских и евангельских эскизов.

Стасов свидетельствует в своих воспоминаниях о знакомстве Иванова с востоковедом Ланчи. М. В. Алпатов указывает на штудирование Ивановым французского перевода труда Гердера «Vom Geist der Ebräischen Poesie» (1, 1782). М. Г. Неклюдова называет ряд научных сочинений, в том числе и многие классические исторические сочинения древности, как материалы, которыми пользовался Иванов в период работы над эскизами¹⁴⁴. В Риме Иванов занимался в библиотеке «alla Minerva» и в Археологическом институте¹⁴⁵. В библиотеке



А. А. Иванов. Колесница и воины. Калька с репродукции. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Арфист. Калька с репродукции. Третьяковская галерея

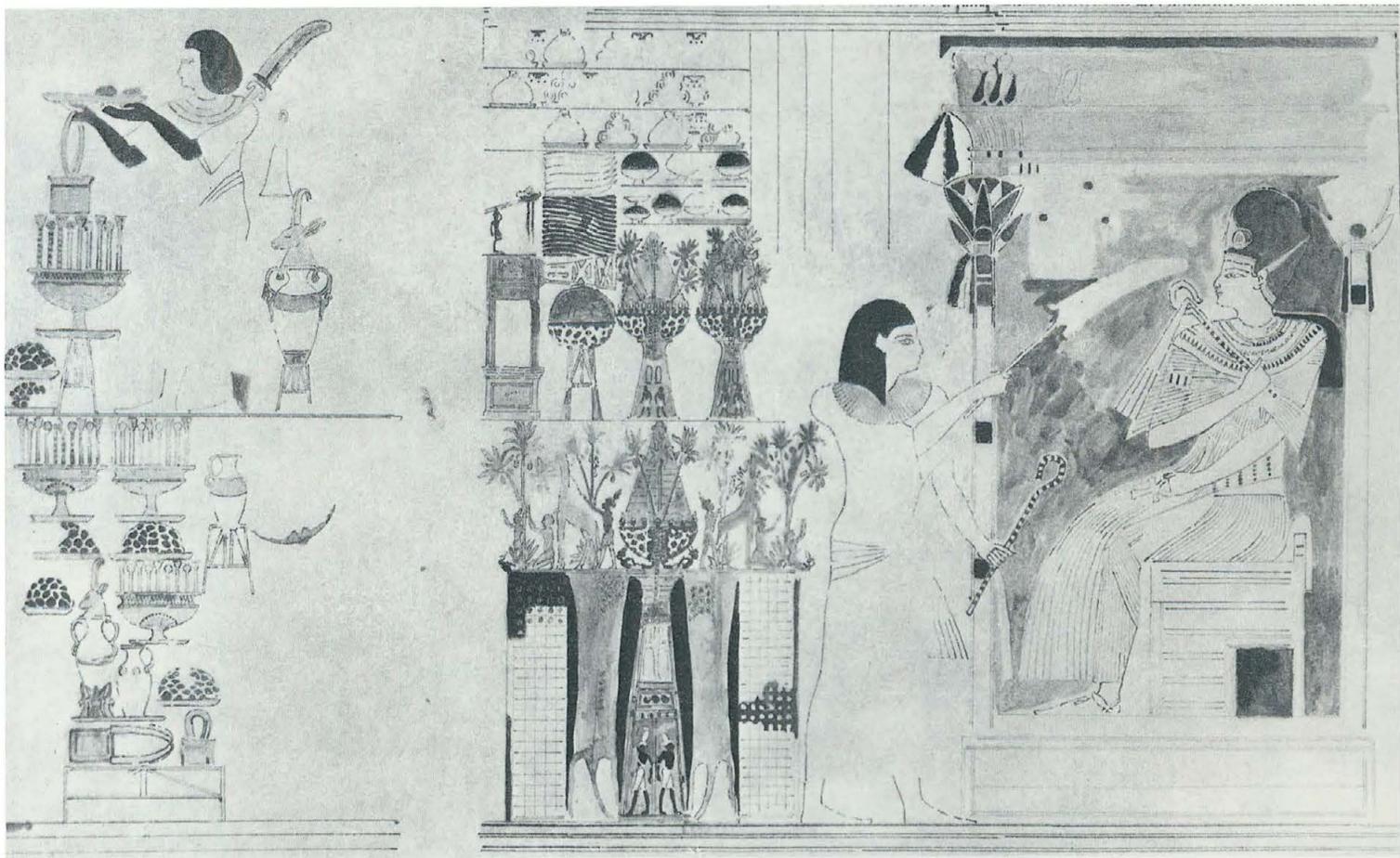
римского Археологического института Иванов, по-видимому, занимался систематически, как бы «обжился» в его залах: «Робинзона путешествие» тоже куплю, то есть то самое, что в Археологическом институте в Риме, в шкафу, находящемся близ окошка в маленькой комнате, с атласом Синая и планом Иерусалима, изданное в 1824 г. в Галле», – пишет он брату с дороги, из Гамбурга, возвращаясь в Петербург¹⁴⁶. Кстати, здесь указывается на знакомство художника еще с двумя специальными трудами. Библейские и евангельские сюжеты требовали обращения к культуре Древнего Двуречья. «Древней мир ему был хорошо знаком, он изучил ассирийские древности (они были нужны для его будущих картин)» – свидетельствует И. С. Тургенев в 1850-х годах¹⁴⁷. Любопытно, что в архивах Иванова есть кальки даже с буддийских изображений¹⁴⁸. Альбомы художника позволяют утверждать, что он тщательно штудировал известный в то время труд Ипполито Росселини, вышедший в 1830-х – начале 1840-х годов в Италии, снабженный многочисленными таблицами¹⁴⁹. Он находил, что из трудов по египетской археологии это наиболее полный и вел переговоры о его приобретении. «Я здесь занимался в библиотеке древностями Египта и, наконец, решил иметь собственностью лучшее издание, то есть Розеллини. Дорого оно стоит – около 100 скуд», – пишет он в середине 1840-х годов Н. В. Гоголю¹⁵⁰. «В Пизе Розини старался мне продать свой собственный экземпляр сочинения Розеллини, уверяя, что цена увеличилась, но я прежде знал, что можно достать у братьев покойного Розеллини за 100 франческов»¹⁵¹. В одном из альбомов есть карандашная запись заголовка отдельного тома указанного сочинения Росселини¹⁵².

В этом же альбоме – множество перерисовок из увража Росселини, изданного отдельно от текста, сделанные карандашом, с очень точным чувством специфики египетского рисунка; некоторые рисунки раскрашены.

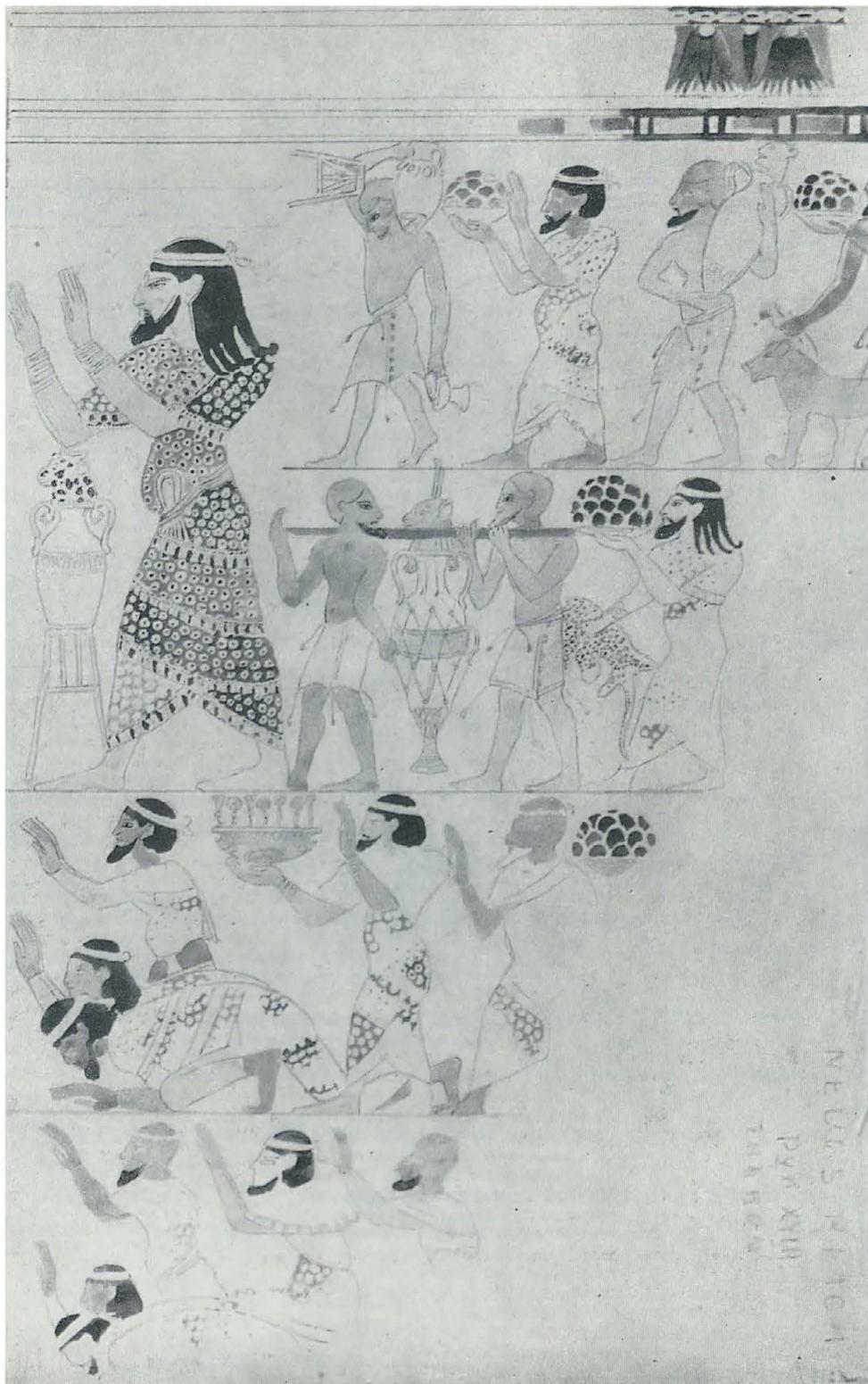
Кальки, снятые Ивановым с различных альбомов в процессе создания библейских и евангельских эскизов, составляют чрезвычайно любопытный этап его работы над материалом. По-видимому, в распоряжении художника были первоклассные увражи, где перерисовки египетских памятников были исполнены с глубоким пониманием художественной специфики образного строя египетского искусства (выше уже говорилось о том, как ценил Иванов труд Росселини). Некоторые кальки из собрания Третьяковской галереи имеют авторские надписи на немецком языке, что, по-видимому, указывает на какое-то немецкое издание, как на оригинал калькирования. Об этом свидетельствуют, например, калька амарнского рельефа, изображающая Эхнатона с семьей¹⁵³, большая калька с изображением играющего арфиста¹⁵⁴ или же большая раскрашенная калька, воспроизводящая сцену приношения даров из Нубии¹⁵⁵.

Первая из них особенно интересна точностью «ощущения» ритма египетской контурной линии, ее специфической эстетики.

Однако острое чувство стиля древнего памятника, которое несет в себе большая часть калек Иванова, едва ли является только следствием тщательности копирования хорошо

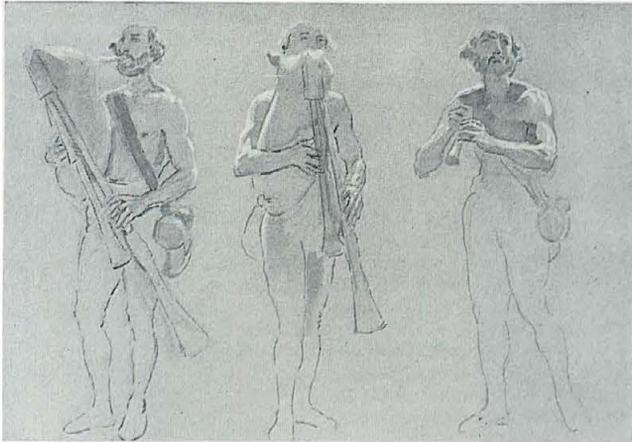


А. А. Иванов. Приношение дани нубийцами. Калька с репродукции.
Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Азиатские данники. Калька с репродукции.
Третьяковская галерея

выполненной репродукции. Как известно, даже очень аккуратно снятая калька заключает в себе нечто неорганичное, если она снята человеком, недостаточно верно понимающим своеобразие калькируемого образца. Органичность стиля египетских памятников в ивановских кальках объясняется, вероятно, и глубиной понимания самого духа изучаемого искусства; не следует забывать, что к 1840-м годам Италия уже обладала в своих музеях и частных коллекциях достаточным количеством египетских оригиналов, которые могли познакомить Иванова непосредственно с этим искусством. Египет изучался им в подлинниках.



А. А. Иванов. Фигуры вольтников.
Наброски к «Славословию пастухов».
Третьяковская галерея

О верном понимании стиля памятника свидетельствует и то, что многие ивановские кальки, кстати сказать, довольно мало просвечивающие, исполнены подчас прямо тонкой кистью, что само по себе исключает рабское следование очертаниям калькируемого рисунка. В подобных случаях как бы чувствуешь уже некоторый элемент творческого освоения материала. Такова, например, замечательная калька, выполненная кистью и затем раскрашенная, где изображена часть торжественного шествия – фрагмент росписи Нового царства¹⁵⁶. Смелое, энергичное движение кисти, передающее характерные чувственные черты азиатских лиц, детали пышных причесок, звонкие и сочные терракотово-красные и фаянсово-синие пятна пестрых одежд и загорелых лиц придают изображению что-то от

той неистовой темпераментности, которой наделены герои библейских и евангельских эскизов. Сам процесс изучения памятника, «ощупывания» его рукой рождает, кажется, творческую мысль, рождает образ.

Любопытно, что большинство калек сделаны с тех фрагментов росписей гробниц Нового царства, где изображены азиатские народы или народы внутренних областей Африки – пленники, посольства, данники и прочие. Помимо той кальки, о которой шла речь выше, здесь можно назвать сцену предстояния перед фараоном данников из Нубии (Третьяковская галерея), скалькированную прямо кистью, или шествие данников-азиатов со тщательно выполненными деталями причесок, одежд, орнаментов. Под отдельными фигурами читаются надписи Иванова: «assiri», «messopotamia», «asia Orientale(?)». Одна из фигур перерисована художником кистью в увеличенном виде на отдельном листе¹⁵⁷.

Характерность типов внимательно проработана в кальке, копирующей шествие данников из внутренних областей Африки, надпись: «Neues reich, Dyn. XVIII Theben». Один из листов кальки копирует только типы лиц и головных уборов, надписи на ней: «с острова Кипра,

Финикии и Сирии». «Хананеяне до пришествия евреев» – написано Ивановым на копии фрагмента шествия пленников-азиатов. «Малоазийские греки» – значится на одной из кальек¹⁵⁸. Такой принцип выбора совершенно естествен. В разработке библейских и евангельских сюжетов Иванова более всего интересовала «многоликость» населения Востока, как места, где и разворачиваются драматические события Ветхого и Нового заветов.

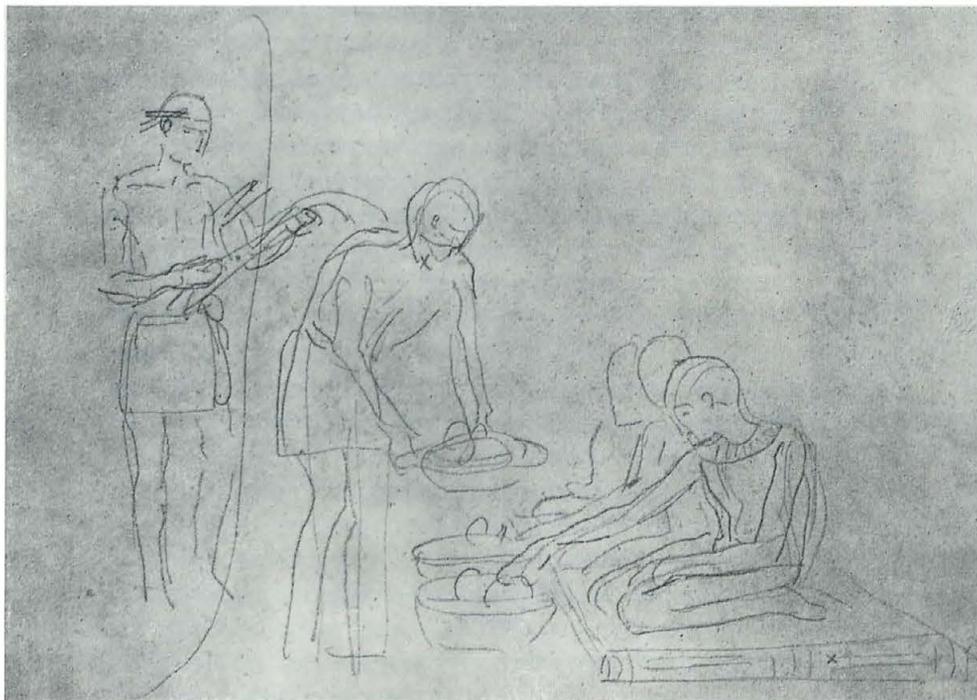


А. А. Иванов. Сцена египетской трапезы.
Третьяковская галерея

Примечательно в кальках сравительно большое количество изображений музыкантов и музыкальных инструментов. Очень тщательно исполнена уже упоминавшаяся здесь фигура бритоголового арфиста с одной из известных росписей Нового царства; особенно тщательно прорисована арфа. Этот же арфист перерисован в одном из ивановских альбомов из собрания Третьяковской галереи, где рядом с ним есть надпись: «Давид, играющий свои псалмы»¹⁵⁹. На одном из листов кальки скопированы фрагменты стенной росписи, изображающей музыканта, и тут же – зарисовка музыкальных инструментов¹⁶⁰. Рисунок шествия пляшущих женщин и сидящих музыкантов сопровождается ссылками на отдельные места Ветхого завета¹⁶¹. Любопытно, что эти пляшущие женщины помещены почти без изменения – в левой части дальнего плана известного эскиза «Израильтяне пляшут перед золотым тель-

Русская историческая живопись
середины девятнадцатого века

цом». Вероятно, интерес к подобным мотивам связан с разработкой сюжетов народных празднеств, истории Давида, эпизода сложения евангельского мифа. В целом интерес к калькированию «музыкальных» мотивов, по-видимому, – одно из выражений восприятия Ивановым библейско-евангельского повествования как поэтического мифотворчества древнего народа, естественно слитого с жреческой, ритуальной и народной музыкой и танцем.



А. А. Иванов. Сцена египетской трапезы.
Третьяковская галерея

Наравне с другими материалами, как первоисточники, штудирует Иванов Библию и Евангелие. Он упорно добивается возможности получить новое многотомное издание Библии, переведенное вновь, непосредственно с еврейского языка (*La Bible, Traduction nouvelle, avec L'Hebreu en regard. Par S. Cahen a Paris*); в середине 1840-х годов почти все тома того издания уже были у Иванова. Параллельно художник изучает научные труды, посвященные Ветхому и Новому завету.

М. В. Алпатов указывает на большую роль книги Гердера в трактовке Ивановым библейских образов и мотивов. Широко известен его интерес к книге Штрауса; впрочем, от излишней переоценки роли последней в творчестве Иванова справедливо предостерегают совре-

Эволюция исторической живописи
в сороковых-пятидесятых годах

менные исследователи (Н. Машковцев, М. Алпатов). Ветхий и Новый завет для Иванова – не только источник исторических аналогий, отправная точка осмысления различных проблем развития человеческого общества, но и источник конкретного материала о жизни Древнего Востока и Иудеи, источник, который для него столь же достоверен, как и археологические и лингвистические изыскания современных художнику ученых. Об этом свидетельствуют многочисленные тетради художника, хранящиеся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина (2.16–25): «Выписки из Библии относительно обычаев, утварей [...] одежд и понятий обо всем, что подлежит зрению», «Относительно обычаев и одежд и утварей», «Об одеждах (евреев и египтян)» и другие.

Такое синкретическое, нераздельное рассмотрение фактов, изложенных в Священном писании и в историко-археологических документах, добытых современной наукой, было типичным для 1820–1840-х годов при изучении культуры Древнего Востока. Так же в основе своей была построена и упомянутая выше работа И. Росселини. Его многотомный труд обильно уснащен ссылками на библейские тексты: так, например, в главе о производстве кирпичей в Древнем Египте в числе прочих данных приводится и то место в Библии, где говорится об использовании единоплеменников Моисея и Аарона на строительных работах.

Через призму описанных в Библии событий воспринимает египетскую историю и культуру и упомянутый выше русский путешественник 1850-х годов А. С. Норов. «Основанием новейших изысканий в Египте теперь уже признана Библия. Росселини, наследник Шампольона в этих изысканиях, торжественно объявил, что, удостоверясь, в какой степени хронология Библии объяснила историю Египта и сколько эта хронология схожа с уцелевшими надписями на памятниках, он намерен отвергнуть все части истории первобытного Египта, которые не могут войти в пределы, предначертанные книгою Бытия (I monumenti de l'Egitto, т. V, р. 513)»¹⁶². Если категоричность высказывания Норова, возможно, объясняется пылом недостаточно подготовленного неопита, то, несомненно, в своей направленности оно отражает общую атмосферу в области изучения древностей Востока.

Альбомы Иванова хранят следы тщательного продумывания путей спайки всего этого изобразительного и научного материала в органический образ, выразительный в своей художественности и в то же время убедительный в своей историчности.

Так, по-видимому, много размышлял художник над внешностью крылатых существ – посредников между богом и человеком, чье назначение в библейско-евангельском повествовании – олицетворение и объявление божественной силы.

Превосходнейший рисунок в одном из альбомов Третьяковской галереи изображает Моисея в скинии, перед ковчегом завета, сидящим в глубоком раздумье («Моисей сомневается в обещании бога насытить народ мясом»)¹⁶³. Бородатый старец, поражающий, как все подобные персонажи эскизов, значительностью и мощью своего облика, сидит на полу перед священным ковчегом, в смущении опустив голову; узкое и низкое пространство скинии наполнено ослепительным светом, шуршаньем одежд божественного вестника, пере-

гнувшегося в сильном движении к Моисею поверх ковчега; к ним устремлен и один из херувимов, помещенных, согласно библейскому описанию, на крышке ковчега. Если облик человекоподобного ангела сравнительно традиционен, то херувим представлен буквально как тип египетского крылатого женского сфинкса с львиным телом. За спиной Моисея, на завесах скинии, согласно описанию Библии, покрытых изображениями херувимов, представлены крылатые ассирийские быки (что несколько неудачно, так как убранство скинии, по логике событий, должно было быть вынесено Моисеем в основных своих частях из Египта и не могло еще содержать ассирийских мотивов). Вопрос о внешности херувимов на ковчеге, вероятно, очень занимал Иванова; на той же странице альбома есть выписка из упомянутой книги Гердера, где говорится о том, что херувимам следует быть исполненным в характере египетского искусства и походить на сфинксов. Тут же находится ссылка, сделанная Ивановым на то место в Библии, где очень подробно говорится об устройстве скинии. Крылатые египетские сфинксы изображены и в сцене поражения проказой и исцеления руки Моисея¹⁶⁴.

Один из рисунков, изображающий ангела, вручающего посох Адаму по воле Иеговы, сопровождается надписью: «Нужно выяснить (выследить? – *М.Р.*) все орудия и утвари, которыми действуют в Библии ангелы»¹⁶⁵. Рисунок, скопированный из какого-то увража, изображает фараона в боевом наряде; под рисунком надпись: «что если херувима, стерегущего древо жизни представить в этих латах»¹⁶⁶. Рисунок крылатой богини – Исиды или Нефтиды – в позе охранительницы мумии или погребального ковчега, с «окрыленными» руками, находится рядом с каноническим изображением шестикрылого серафима, таким, каким его представляет христианская иконография¹⁶⁷. В этом же альбоме записана (очень неразборчиво) следующая мысль: «архангелов и ангелов воображали пророки в одеждах им современных Египетских и Сирийских [. . .] 1500 лет после Христа в Италии [. . .] художники стали изображать архангелов и ангелов в одежде 15-го столетия [. . .] Спрашивается, в какую одежду наряжать ангелов художнику русскому 19-го столетия?»¹⁶⁸.

На многих листах альбома мы видим реконструкцию бытовых сцен Древнего Египта, «увиденных» в реальном трехмерном пространстве, которым привык оперировать художник XIX века, но с сохранением чеканности ритма «классических» древнеегипетских шествий. Множество подобных «реконструкций» содержит один из альбомов художника: сцены отдыха, трапез, египетские пейзажи – все это, непосредственно не относящееся к тому или иному «Библейскому эскизу»¹⁶⁹.

Любопытно, что впечатления от природы и прямые зарисовки с природы тоже играли свою роль в создании эскизов. Подобно тому, как наблюдения над купающимися сыграли свою роль в компоновке групп «Явления Христа народу», события Библии и Евангелия оживали путем наблюдений над народной жизнью Италии. В свое время Н. Г. Машковцев неоднократно указывал на то, какую большую роль в конструкции многофигурных сцен библейских и евангельских эскизов сыграли наблюдения уличных сенок во время римских народ-

ных праздников, изображенных в серии известных акварелей «Октябрьские праздники в Риме». Один из альбомов Иванова содержит перерисовки египетских росписей со сценами деревенского труда и запись: «Нужно исследовать (?) в Италии хлебопашество (?) и собирание винограда потому что разница ведь только в формах утвари»¹⁷⁰. Натурные наброски



А. А. Иванов. Моисей перед богом, читающим ему заповеди на скрижалях. Эскиз. Третьяковская галерея

любование характерной деталью, историческим антуражем, хотя собранного им материала хватило бы для работы десятка современных ему исторических живописцев. Точно так же не прельщается он, как самоцелью, и заманчивой возможностью представить избранное событие как бы увиденным воочию, в натуре. Чувство меры присуще ему в высшей степени; ничто не заслоняет от художника его главной цели: вскрыть высокое, героическое и поэтическое начало в мировосприятии древнего народа, и то общечеловечески значительное, что есть в его истории.

Такие листы, как «Хвалебный гимн матери Самуила при посвящении сына богу»¹⁷³, поражают убедительностью трактовки соотношения в самой жизни, в самом сознании древнего человека, бытового, повседневного со значительным, важным. Экстатические причитания

волынщиков сепией и белилами в позе пастуха-волынщика в эскизе «Славословие пастухов» несомненно выполнены как подготовка к этой акварели¹⁷¹. Один из листов, изображающих различные варианты «Крещения», входящего в состав «Евангельских эскизов», содержит изображения нагих мальчиков, очень близких некоторым из знаменитых масляных этюдов мальчиков в пейзаже. Альбом, заключающий в себе маленькие эскизы сцен пребывания Христа на Тивериадском озере, содержит также много акварельных набросков рыбацкого поселка, лодок, прибрежных пейзажей, сделанных с натуры¹⁷².

Поражает органичность, с которой сплавлены у Иванова все эти разнородные компоненты в единый художественный образ. Иванову совершенно чуждо мелочное

женщины, отдающей священнику своего сына, молитвенный пафос мужчин, приникших к земле в обрядовом склонении, не прерывают обыденной жизни большого храмового двора, где бродят жертвенные животные и копошатся служители возле очагов.

Характерна сцена «Истязание Спасителя»¹⁷⁴. Казалось бы, многое здесь свидетельствует о том, что художник стремился прежде всего воссоздать обстановку эпохи. Более того, этот сюжет никогда не разрабатывался русским художником до Иванова столь же «исторически конкретно»; достаточно вспомнить хотя бы «Истязание Спасителя» Егорова, где сцена дана



А. А. Иванов. Дух божий над волнами. Набросок.
Третьяковская галерея

совершенно вне времени и даже как бы вне пространства. Иванов убедительно изображает тесный и темный тюремный подвал, римского стражника, спокойно взирающего на привычную сцену наказания преступника. Столь же убедительны равнодушные палачи, без особого ожесточения исполняющие свои обязанности, колодники в углу, группа тюремщиков, занятых своим делом. Однако бытовая «достоверность» ни в коей мере не главная цель художника. Напротив, зрителя сразу же захватывает трагическая напряженность момента – именно она оказывается первым впечатлением. Эта напряженность – в резком контрасте широкого луча яркого света и полутьмы подвала и, главное, – в на-

пряженной динамике нарастающего слева направо парного ритма: два колодника, сидящих на полу в одинаковых позах, два палача, одинаково одетых, стоящих в позах, зеркально отражающих друг друга, с одинаковыми бичами, наконец – устремленное от них, подавшееся вперед, напрягшееся гибкое тело связанного Христа и повторяющая это движение четкая тень его тела на стене подвала. Ритмические повторы передают здесь ритм мерных ударов палачей, их неотвратимость и напряженность самой сцены истязания. В то же время эмоциональная выразительность удвоенных форм, удвоенных движений несомненно была подсказана здесь Иванову изучением древневосточного искусства.

Известный лист «Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака»¹⁷⁵ задуман, казалось бы, как сценка повседневной жизни кочевого народа: пастух угощает босоногих путников, расположившихся возле его шатра, прямо на земле, вокруг блюда с бараниной. Кругом – шатры, люди, готовящие пищу. Вблизи путников большие сосуды и небрежно брошенная ткань – пришельцы омывали ноги перед тем, как сесть за трапезу. И в то же время сцена отнюдь не страдает бытовизмом. Пророческий смысл события вполне ощущается зрителем. Он – в величественной, обобщенной линии контура монолитной фигуры



А. А. Иванов. Елисей разделяет воды плащом Или.
Эскиз. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Бог по мановению Моисея разделяет воды Черного моря.
Эскиз. Третьяковская галерея

седобородого патриарха-пастуха, в повелительном жесте и благородном облике его старшего гостя, напоминающего суровые образы ассиро-вавилонских рельефов. Историзм произведения в сознании самого художника заключается прежде всего в передаче необходимости, важности избранного момента. Именно этому подчинены и все добытые художником знания об искусстве и культуре древнего народа: ощущение происходящего передается прежде всего монументальным лаконизмом самого рисунка, в котором использован образный строй искусства Древнего Востока, о чем так много и так справедливо говорится в литературе об Иванове.

Типичная черта историзма Иванова как автора эскизов – романтический гиперболизм героического начала в человеке. Эта особенность также коренится в понимании исторического как общечеловечески важного. В тех сценах, где средоточием сюжетного действия является герой – библейский патриарх, пророк или Христос, – значительность действия раскрывается именно в обобщенной выразительности образа героя.

В массовых сценах Нового завета спокойная, величественная в простоте своих очертаний фигура Христа – центр, вокруг которого образуются водовороты противоположных человеческих страстей, центр, к которому устремляются эмоции толпы. В центрирующей силе фигуры Христа – то общечеловечески значительное, что для художника заключается в его образе. Таковы листы «Стрельцы не решаются исполнить приказание первосвященников и фарисеев схватить Христа», «Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи»; «Проповедь Христа в храме» и многие другие¹⁷⁶.

Романтический гиперболизм личности Мессии, может быть, ярче всего – в известнейшем листе «Хождение по водам»¹⁷⁷, где он стремительно, широким скользящим шагом несет к тонущему Петру, сотканный, кажется, из той же динамичной материи, что вздыбленные волны и темное клубящееся небо. Почти циклопической мощью дышат и образы патриархов и пророков: Моисея, Авраама, Елисея, Илии, Захарии. В только что упомянутом листе «Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака», в листах «Моисей перед богом, читающим ему заповеди на скрижалях»¹⁷⁸, «Архангел Гавриил поражает Захарию немотой»¹⁷⁹ эти могучие старики, исполненные необычайного чувства собственного достоинства, ощущают себя почти равными богу и склоняются только перед высокой мудростью божественного промысла. В листах «Бог по мановению руки Моисея разделяет воды Черного моря» и «Пророк Елисей разделяет воды Иордана плащом Илии»¹⁸⁰ библейские герои кажутся исполненными могучего творческого начала. Особенно выразительны стремительные ритмы разлетающихся складок их одежды, взметенной экстатическим порывом всего тела. Жест занесенных над головой рук Елисея обнаруживает поистине титаническую мощь библейского пророка: поднятый им над головой плащ Илии, свернутый огромным жгутом, стелется в воздухе почти горизонтально, что возможно только при взмахе огромной силы. Энергия порыва подкреплена отлетающими назад полами одежды Елисея, обозначенной немногими решительными линиями, крупными тенями. В неистовых порывах



А. А. Иванов. Моисей и избранные видят на горе бога.
Эскиз. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Моисей сомневается в обещании бога насытить народ мясом.
Эскиз. Третьяковская галерея

обоих старцев чудится та творческая энергия, которая наполняет человека в момент наивысшего напряжения духовных сил, энергия, основанная на глубокой убежденности в собственной правоте.

Русская историческая живопись до появления библейских и евангельских эскизов Иванова не знала столь активного героя. Эскизы явились одновременно и гениальным творческим прозрением самого художника и высшим достижением романтизма в русской исторической живописи середины столетия. Стремление к героическому началу в истории, к образам большого масштаба, умение раскрыть значительность облика героя – в этом одна из глав-



А. А. Иванов. Народ израильский
ропщет на неимение воды. Эскиз.
Третьяковская галерея

ных ценностей творчества Иванова как художественного наследия нашей исторической живописи.

Значительность образа исторической личности, естественно, сопряжена у Иванова с интересом к глубокой, важной теме, раскрывающей историю в ее поворотных моментах, в сплетении противоборствующих сил, что было характерно и для живописи 1830-х годов.

Не менее типичное для русской исторической живописи этого периода стремление представить событие отраженным в народной толпе – обычно и для библейских и евангельских эскизов, находя в них, как уже говорилось выше, наиболее глубокое воплощение. Не последнюю роль сыграла при этом бóльшая, чем у кого-либо из современных ему наших художников, подготовленность в плане философско-историческом, бóльшая начи-

танность, более глубокое знание культуры древних народов. Об этом свидетельствует глубина поисков исторической конкретности и правды облика древнего народа.

«Многочисленность» эскизов Иванова бросается в глаза сразу. Можно сказать – это первое впечатление, которое от них получаешь. Толпы народа бурно скорбят об утратах и неистово радуются благим вестям, созерцают в благоговейном молчании небесные знамения, изгоняют и призывают пророков, в годину бедствий ропщут на своих старейшин, а порой встают и против своего бога.

Характерно, что именно в этих эскизах появляется наконец то «единое дыхание» толпы, то эмоциональное единство ее действия, которого безуспешно добивались в своих картинах русские исторические живописцы 1830-х годов.

И в «Последнем дне Помпеи», и в «Осаде Пскова» (не говоря уже о «Нашествии Гензериха на Рим»), и в работах Бруни («Медный змий») камнем преткновения являлась как раз эмо-



А. А. Иванов. Семьдесят избранных Моисеем старейшин
пророчествуют около скинии собрания. Эскиз.
Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Валаам указывает звезду. Эскиз. Третьяковская галерея

циональная убедительность в решении остродинамической массовой сцены; из этого решения чаще всего ускользало именно ощущение массовости.

Кое-что в этом направлении сделано было, как мы видели, Ломтевым, однако решена задача была лишь Ивановым.

Очень часто единство эмоционального звучания толпы достигается им ритмическими повторами одного и того же жеста, одной позы; порой – общей направленностью ее движения или, напротив, полной неподвижностью огромных масс народа. Выразительность ритма как объединяющего начала в решении толпы бывает у Иванова поразительной. Это связано с глубоким изучением образного строя искусства древнего Востока – об этом не раз говорилось в литературе о художнике.

Чаще всего приводят в пример замечательный лист «Поклонение Золотому тельцу» с его повтором пляшущих фигур, напоминающим египетские рельефы. Не менее убедителен интересный лист «Семьдесят избранных Моисеем старейшин пророчествуют около скинии собрания»¹⁸¹. Три мощных ряда уходят прямо в глубь пространства: шеренга старцев, ряд священных сосудов и внимающая старцам толпа народа. Ритмичность расположения фигур и предметов дана четким чередованием света и тени. Эта иератическая строгость композиции производит необычайно внушительное впечатление. В листе «Славословие пастухов» единое чувство толпы, влекущее ее на узкие улицы города, – в многократно повторенном всплеске рук, подчеркнутых световым контуром. Волнообразные линии согбенных фигур с поникшими головами придают внутреннее единство толпам, окружающим Христа. В их ритмическом склонении – выражение всепокоряющей силы единственной истины.

Повторы контуров человеческих фигур, то припадающих к земле, то взметающихся вверх, с простертыми руками, создают ощущение живого «кишения» толпы, единого дыхания ее эмоций в таких листах, как «Народ израильский собирает перепелов», «Народ израильский приготовляет манну», «Народ израильский ропщет на голод». Один из интересных примеров – лист «Народ израильский ропщет на неимение воды»¹⁸². Никнущие, стелющиеся линии контуров тел сраженных жаждою людей и животных плотно прижаты к земле: они создают ощущение крайнего изнеможения, безысходности. Им вторят, их покрывают и еще больше «прижимают» к земле горизонтальные ритмы вытянутых рук тех людей, которые, еще держась на ногах, с мольбой и гневом тянутся к старейшинам.

Порой огромная толпа людей дана одним намеком, и зритель по немногим движениям мазка кисти художника чувствует ее настороженную неподвижность, как в листе «Валаам указывает звезду», или грозное колыхание, как в акварели «Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи».

Однако историческая ситуация открывалась Иванову естественно, не только в ощущениях толпы, ввергнутой в то или иное испытание силой жизненных обстоятельств. Художник постоянно стремился вскрыть в событии тот нравственный и социальный нерв, который составляет самую его сущность. Он передает напряженность момента рождения нового



А. А. Иванов. Славословие пастухов. Эскиз.
Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Разряженные женщины ходят, обольщая взорами.
Эскиз. Третьяковская галерея

учения, новой истины, создающей вокруг себя кипение враждебных страстей самых различных общественных групп. Новые задачи порождали новые решения, самые неожиданные, самые смелые, не имеющие ничего сколько-нибудь подобного в искусстве классицизма.

При этом изобразительные средства Иванова – это средства романтического искусства. Но в силу диалектичности его мировоззрения они далеко выходят за границы стилистического приема. Еще и не «отстоявшись» как следует на русской почве в своем романтическом бытии, в своей противопоставленности приема классицизма, они становятся средством формирования реалистического образа.

Поиски динамичного решения пространственной, цветовой и светотеневой композиции, которые существуют в романтической картине 1830-х годов, в эскизах находят свое наиболее цельное и яркое выражение. В динамике художественного решения раскрывается напряженность исторической коллизии.

Очень часто внутренняя напряженность ситуации выражается у Иванова резким контрастом пространственных слоев, в которых происходит действие. В листе «Призвание Давида на царство» узкой полосе затененного переднего плана с распростертым на кошке юным пастухом противопоставлена бездонная, залитая светом глубина заднего плана, где угадываются толпы людей, стада, селения и пастбища, олицетворяющие израильскую землю, ждущую своего пастыря¹⁸³. Пространственный контраст подчеркивает разницу между настоящим и будущим юноши, контраст передает напряжение момента «призвания».

Площадка переднего плана с фигурой героя занимает всего лишь чуть больше четвертой части той плоскости листа, которую занимает вся композиция, – пропорция, совершенно необычная в искусстве классицизма. Геометрическим центром композиции является пространственный прорыв, то есть изображение того мира, к которому призывает Давида его предопределение. Связующим звеном между юным пастухом и этой разверзшейся у его ног бездной служит вестник, широким жестом правой руки как бы открывающий ему эту землю и вместе с нею – будущее. Между Давидом, еще лишь начавшим приподниматься с ложа навстречу новому поприщу, и той нивой, на которой ему предназначено трудиться, через фигуру вестника образуется как бы некий ток эмоций, связывающий все компоненты изображения в единый художественный образ. Развитие действия в пространстве создает ощущение развития ситуации во времени, что также очень важно с точки зрения избранного сюжета.

В листе «Валаам указывает звезду»¹⁸⁴ передний план занят группой военачальников и монументальным прямоугольным жертвенником. И жертвенник и фигуры людей ориентированы в глубину листа. Жесты и лица людей обращены к Валааму; он стоит спиной к зрителю, расправив руки, как крылья, на самом краю каменной террасы, лицом к пустоте – к глубоко внизу расположенной равнине, на которой неподвижными рядами застыли толпы людей, кажущихся неисчислимыми. У зрителя, влекомого по этим ступеням пространства, кажется, занимается дух. Ничего подобного не знала композиция русского классицизма.



А. А. Иванов. Ангел являеся жене Маноя. Эскиз.
Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Обличение лицемеров, которые строят гробницы пророкам.
Эскизы. Третьяковская галерея

При кажущейся разобщенности толпы и высоко вознесенного над нею Валаама, ощущение, что он «держит» толпу, – полное.

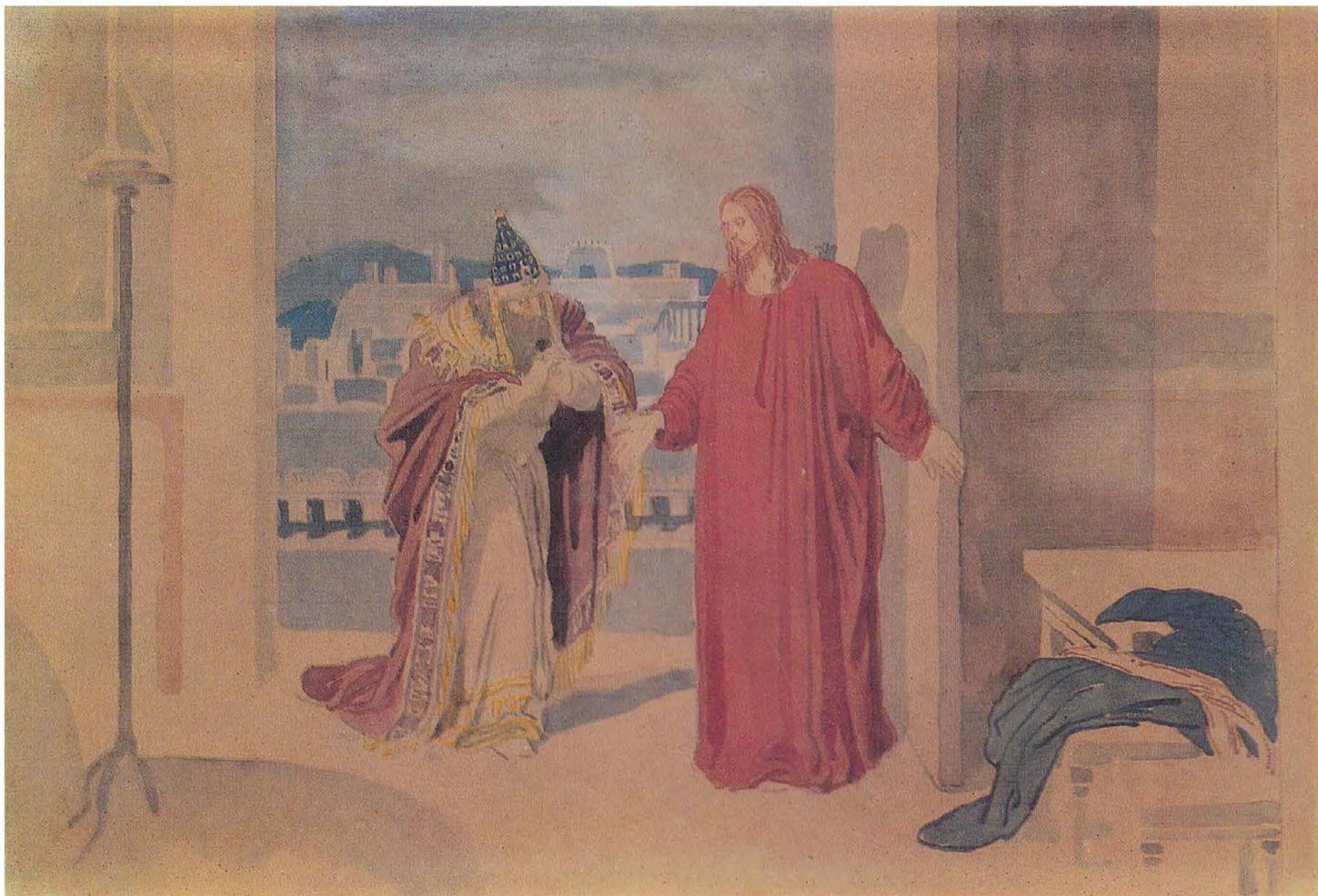
Напротив, в упоминавшемся выше листе «Славословие пастухов» действие направлено из глубины к первому плану. Это движение охватывает все видимое зрителю пространство: если первые ряды шествия находятся прямо перед зрителем, у нижнего края композиции, то начало его тонет на горизонте в светящихся недрах вифлеемской пещеры.

В смелых пространственных контрастах решается Ивановым и столкновение интересов различных общественных групп, причем обычно художник широко и изобретательно использует мотивы восточной архитектуры с ее террасами, плоскими крышами и т. п. В листе «Фарисеи подслушивают народный говор и посылают стрельцов схватить Иисуса» священники, ортодоксы, толпы народа, приверженцы Христа размещены в разных пространственных планах, развертываясь не только в глубину, но и по вертикали¹⁸⁵. Подобное сочетание планов, контрастное и неожиданное, есть и в листе «Первая проповедь осененных духом апостолов»¹⁸⁶. На первом плане в колоритных восточных одеждах – фарисеи; в глубине – апостолы, внизу – волнующаяся толпа.

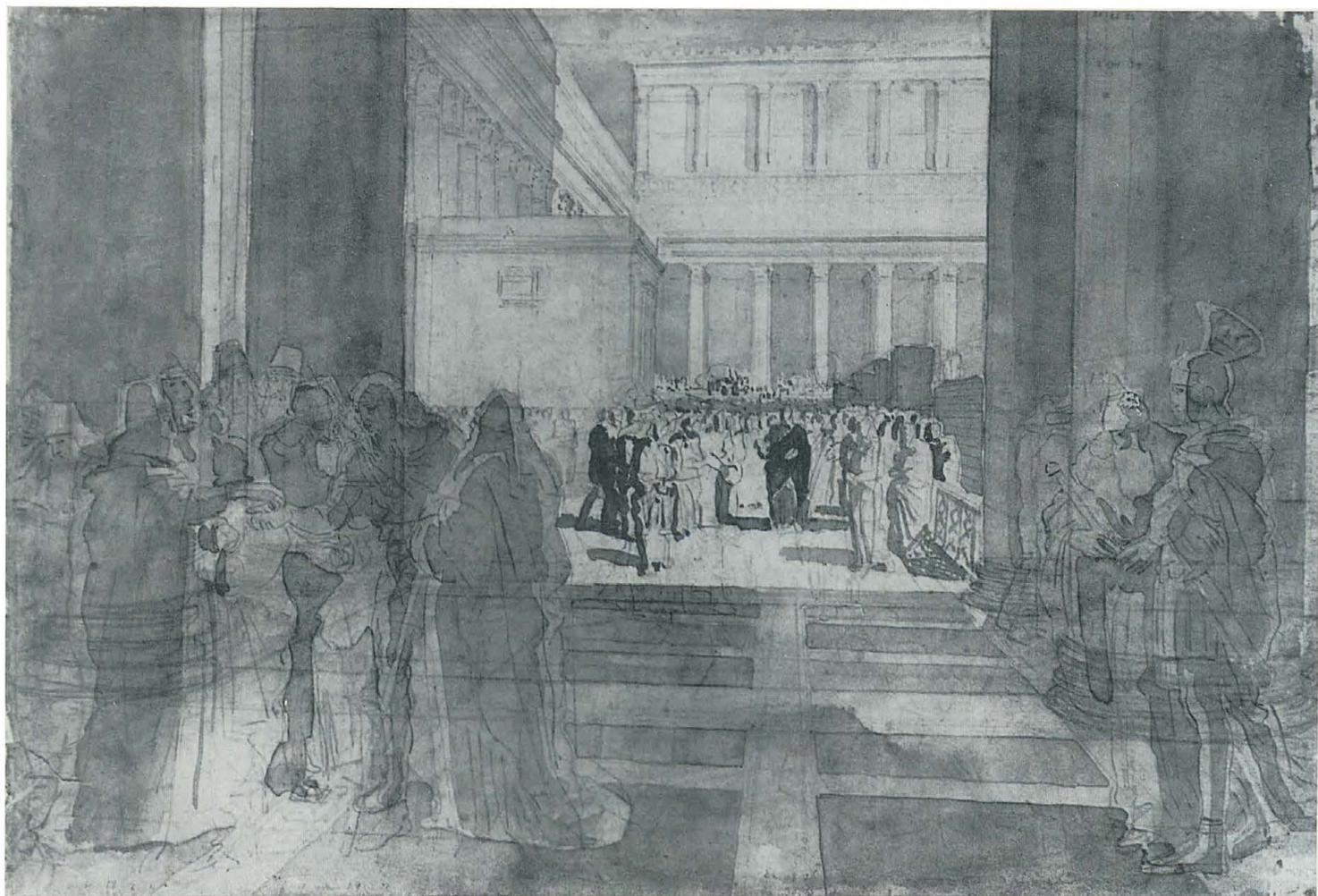
Интереснейший пример «вертикального» пространственного построения композиции дается в листе «Иерусалим, избивающий пророков». Ощущение огромной толпы, поднимающейся вверх, к свету и истине, и витающего над ней призыва Христа дается смелым развертыванием зрелища снизу вверх. Толпа растекается по лестнице, идущей от зрителя вверх; на вершине лестницы, видимый в ракурсе снизу, стоит проповедующий Христос¹⁸⁷. Эмоции толпы выражены в легком склонении голов, в «нераскрывшихся» жестах рук, направленных снизу вверх, к Христу. Любопытный момент решения пространства: зритель не видит той части толпы, которая расположена по левую руку Христа; она закрыла бы фигуру последнего. На рисунке – только тени людей на ступенях лестницы. Такой прием совершенно необычен для искусства середины века. В данном случае им достигается своеобразный эффект «присутствия» в изображенной сцене человека, рассматривающего рисунок. Кроме того, это средство показать многочисленность «аудитории», внимающей словам Мессии.

В композиции «Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи», наоборот, действие развертывается сверху вниз. Сверху, от зрителя, спускается толпа фарисеев; снизу, с площади, тянется навстречу необозримая масса народа, уходящая к горизонту. Между ними на нижней площадке лестницы – неподвижный Христос, центр всеобщего внимания. Как бы две волны противоположно направленных страстей сближаются на наших глазах. Толпа гонителей нового учения разрозненно дробна в своих движениях. В этой дробности чувствуется внутренняя неуверенность. Народ поднимается, как волны морского прибоя, плотной массой, объединенной мерным ритмом вытянутых рук.

Сюжет раскрывается исключительно борением эмоций, ибо ни та, ни другая сторона, ни сам Христос не переходят к действиям. И тем не менее мастерство компоновки сцены



А. А. Иванов. Христос и Никодим. Эскиз. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Фарисеи посылают спросить у Иисуса, позволительно ли платить подати.
Эскиз. Третьяковская галерея

настолько велико, что единое эмоциональное напряжение пронизывает все изображение на листе, не оставляя пустых, «неработающих» мест. Сущность ситуации раскрывается зрителю в первое же мгновение. Распределение масс в пространстве, направленность движений – вот основные средства художника. Их динамика раскрывает драматизм происходящего. Иными словами, сущность коллизии раскрыта одним точно найденным композиционным построением сцены.

Подобный же динамизм и напряженность эмоционального решения сцены при почти полном отсутствии события есть и в превосходном листе «Фарисеи посылают спросить у Иисуса, позволительно ли платить подати Кесарю»¹⁸⁸ и в знаменитой композиции «Женщины, бывшие с Иисусом, смотрят издали на распятие».

В первом листе между группой сговаривающихся фарисеев на первом плане и группой Христа, окруженного учениками, отодвинутой в глубину пространства, нет, в сущности, прямой связи: ни указующих жестов, ни какой-либо промежуточной фигуры, направляющейся от одной группы к другой. Фарисеи обращены лицами друг к другу. Лишь взоры некоторых приверженцев Христа, тех, что стоят ближе к зрителю, насколько можно догадаться, выжидательно обращены к затевающим испытание фарисеям. И тем не менее изображенная сцена необычайно едина в своем сплетении противоборствующих эмоций: раздражительной ненависти ортодоксов, спокойной убежденности Христа и его сподвижников и третьей, более пассивной силы – молчаливого внимания толпы. Основа этого единства – мастерство композиционного решения.

Первый план представляет собой затененную крытую колоннаду или лоджию, причем очень важно то, что тень захватывает пространство очень глубоко, почти на половину высоты листа бумаги.

В этой ровной тени, скрадывающей различие форм и красок, – группа фарисеев, сговаривающихся между собой. Приближенность их к зрителю помогает уяснить содержание момента, предшествующего излюбленной живописцами Ренессанса «Сцене с динарием». Резким контрастом затемненному ближнему пространству звучит яркий прямоугольник освещенного солнцем храмового двора в глубине. В этом свете, в звучных красках и четких тенях – Христос, окруженный приверженцами.

Удаленность группы Христа в глубину нужна была художнику для того, чтобы создать определенный пространственный и эмоциональный «водораздел», указывающий и на внутренний разрыв между этой группой и фарисеями, как между носителями истины и заблуждения. Резкий цвето-световой контраст придает напряженность их противостоянию. В то же время контраст служит и средством выделить, усилить группу Христа как смысловой центр композиции, направить на нее внимание зрителя.

Мощный ритм перспективных сокращений циклопической архитектуры храма, направленных к фигуре Христа, уверенно обращает взор зрителя к нему, определяя собой моральный «перевес» его группы, раскрывая истинную значительность его образа. Классический прием



А. А. Иванов. Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие. Эскиз. Третьяковская галерея

объединения фигуры героя с точкой схода перспективы тоже принадлежит в данном случае к числу приемов, компенсирующих в композиции удаленность его фигуры в глубину.

Резкое перспективное сокращение, контраст переходов от темного к светлому, от приглушенного к насыщенному в цвете создает в композиции мощный поток «силовых линий», которые, кажется, сейчас неминуемо повлекут посланца фарисеев с его динарием в глубину, к Христу, где за его вопросом последует знаменательный ответ: «Кесарево – кесарю» . . . Таким образом, и в этом рисунке все компоненты изображения оказываются органично спаянными в едином эмоциональном напряжении, передающем значительность происходящего события.

Еще более необычна для своего времени динамика решения драматической коллизии в известном листе «Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие»¹⁸⁹. Здесь применен очень частый в ивановских эскизах прием: кульминационный сюжетный момент перенесен (как это было, в сущности, уже в «Явлении Мессии») в глубину рисунка.

Кресты с телами распятых отнесены на предельно большое расстояние от зрителя. Надрывный ритм горестных эмоций, пронизывающий группы переднего плана, неуклонно стремится к одному центру – открывающимся воротам, как бы «всасываясь» в них, как жидкость в воронку. Между группой плачущих и распятиями – огромное пространство мертвой земли гиблого, запущенного места казней; далее – плотная стена спин спокойно стоящих зрителей; создана своеобразная цезура между напряженным страданием людей на первом плане и причиной их страданий, объектом их чувств. Как и в предыдущем случае, возникает волнующий, стремительный «пробег» эмоций зрителя в глубину, к распятию, и, вновь, из глубины, сквозь «немое», мертвое пространство, – к переднему плану, где все кричит и трепещет от внутреннего напряжения. Существенна роль спокойной глади стен и створок ворот – своеобразного экрана, подчеркивающего выразительность поз и жестов людей на первом плане.

Разворот события в пространстве дает Иванову возможность как бы развернуть изображаемое происшествие во времени, что обуславливает многоплановость звучания темы, умножает число аспектов, в которых эта тема раскрывается зрителю.

Очень убедительно новаторство Иванова и в то же время особенно чувствительна связь его с романтической традицией в акварелях, посвященных чудесным явлениям в Библии и Евангелии. В них особенно сильна роль цвета и света, как о том и свидетельствуют исследователи творчества художника. В этой области его достижения неизмеримо превосходят все то, что было создано русской романтической исторической живописью.

Выразительность цвета и света у Иванова не имеет себе равных в русской исторической живописи своего времени. Отдаленно приближаются к ним некоторые попытки Ломтева, однако наиболее законченные работы последнего показывают, что его путь был гораздо более упрощен и традиционен.



А. А. Иванов. «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков».
Эскиз. Третьяковская галерея

Чаще всего в качестве иллюстрации колористической силы библейских и евангельских эскизов справедливо приводят уже упоминавшийся лист «Архангел Гавриил поражает немотой Захарию». Не менее впечатляющи и листы «Славословие пастухов»¹⁹⁰, «Христос и Никодим»¹⁹¹, «Христос в Гефсиманском саду»¹⁹². И совсем уже необыкновенен беглый набросок акварелью в одном из альбомов «Моисей и избранные видят на горе бога»¹⁹³.

Во всех этих акварелях поражает глубокое единство общего впечатления, недоступное ранее для русской романтической картины. И достигнуто оно прежде всего цветом и светом, причем характерно, что свет в таких листах не только служит выявлению пространственных соотношений и расстановке эмоциональных акцентов. Его происхождение часто трансцендентно, он служит выражением некоей высшей, божественной, нравственной и вообще духовной сущности. В этом раскрывается его романтическая природа.

Лист, изображающий архангела и Захарию, полон таинственного золотого свечения (на листе, где изображение дано уже включенным в композицию стены, оно написано одной охрой и кажется еще более светоносным¹⁹⁴). Для этого рисунка Ивановым была выбрана желтоватая тонированная бумага: проступая сквозь жидко положенную акварельную краску, она помогает художнику усилить эффект свечения. Фигура Захарии проложена в тенях синей, что дает в полутенях, в соединении с охрой, зеленоватый тон. В свету фигура остается золотисто-охристой; отчетливо звучат при этом красные тени, моделирующие голову и лицо Захарии. Там, где красные тени смешиваются с синими, звучат лиловые оттенки. Фигура архангела предстает перед зрителем в золотисто-зеленом сиянии прозрачных теней, положенных синей краской на теплую охристую прокладку. Синие и красные плиты мраморного пола и стен скинии в своей прозрачности как бы растворяются в воздухе, насыщенный дымом курильниц. Его облачка – то густо, то жидко положенные мазки белил – обволакивают все изображенные на рисунке предметы. Свободное наложение мазка, лепящего форму, «обнаженность» переходов от цвета к цвету создают ощущение своеобразной вибрации воздуха, дрожания очертаний предметов, как бы окутанных теплым, трепетным воздухом молельни.

В уже упоминавшемся эскизе «Славословие пастухов» верхняя часть листа имеет прозрачный розоватый подмалевок, служащий эталоном света в композиции. Сочетание розовых потоков света и темных, черно-синих теней ночи лепит громаду фантастического грота, в глубине которого – источающие свет недра вифлеемского вертепа с божественным младенцем: ключ световой и цветовой композиции органически выражает самый смысл сюжета. В нижней части листа синие тени ночи ложатся на охристые поверхности глинобитных стен, создавая зеленоватые оттенки, воспринимающиеся как отблески озаренного призрачным светом ночного неба. Сильные мазки белил, проложенные по контуру, окружают светящимся ореолом фигуры пастухов – это лучи все того же розового сияния, исходящего от пещеры. Свет бьет пастухам в спину, их приплясывающие фигуры, кажется, движимы именно энергией этих потоков света.



А. А. Иванов. Истязание Спасителя. Эскиз. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Первая проповедь осененных духом апостолов. Третьяковская галерея



А. А. Иванов. Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи. Эскиз. Третьяковская галерея

В листе «Христос в Гефсиманском саду» широко положенные по серой бумаге мазки синего, зеленого и коричневого создают ощущение сумерек, особенно сгущающихся в глубине сада. Там, где в живописи деревьев синие тона насыщеннее, краска положена в два слоя, усилена темно-зеленым цветом листвы. Светлые здания, высоко на холме ловящие последние лучи солнца, – точно найденная деталь, сообщающая цветовому решению напряженность, как далекий звук лопнувшей струны – чеховскому пейзажу. Может быть, более, чем фигура коленопреклоненного Христа, эта деталь рисует зрителю драматизм ситуации.

Цветовые контрасты – основное в решении акварели «Христос и Никодим». Из сумерек голубого ночного пейзажа, испещренного тревожными синими тенями, появляется Никодим, в дробном, беспокойном узорочье пестрых жреческих одежд; по сравнению с его фигурой лаконично звучит цветовой силуэт фигуры Христа, облаченного в простой, одноцветный красный хитон. Ему вторит ровный теплый свет масляного светильника, спокойно лежащий на гладких стенах полупустой комнаты.

В беглом эскизе «Дух божий над водами» поражает романтическая взволнованность образа: смело и легко намеченная, стремительная крылатая фигура пронесится низко над волнами, освещенная снизу зелено-синим свечением волн – мотив, по своей смелости и неожиданности не имеющий аналогий в русской живописи этого времени.

Нечто необыкновенное представляет собой беглый эскиз «Моисей и избранные видят на горе бога». Эта фантастическая феерия, кажется, совершенно во вкусе того историзма, который проповедовал Гоголь, но гораздо интереснее тех работ английского живописца, которые вдохновили Гоголя на блестящий очерк новых веяний в исторической живописи. На огненно-красной земле, источающей розовые дымные испарения, на крылатых ассирийских быках воздвигнут трон Иеговы, фигура которого полускрыта дымной тучей, пронизанной золотыми отблесками. У ног божества – коленопреклоненные фигуры старейшин, далеко внизу – необозримая пустыня и толпы поникших долу израильтян. Все это зритель видит сквозь фантастическую завесу вертикальных струй дыма, поднимающегося от земли.

Правда, в вопросах колорита эскизов следует, по-видимому, воздержаться от излишней абсолютизации их живописного новаторства. Эскизная манера этих листов не исключает в принципе некоторой «подсушки» цвета при разработке готовой вещи. Некоторые эскизы, причем как раз наиболее законченные, решены в колорите гораздо более традиционно, что отмечалось еще М. В. Алпатовым; другие, вероятно, задуманы в духе «Явления Христа народу». Таковы, например, многие евангельские эскизы, в частности листы «Проповедь Христа в храме» или «Стрельцы не решаются исполнить приказание схватить Христа»¹⁹⁵; особенно – первый. С «Явлением Мессии» их сближает замысел сцены в рассеянном дневном освещении; голубое небо льет сверху на крыши и карнизы зданий свой ровный свет, толпа пестрит локальными желтыми, синими, красными, зелеными пятнами одежд.

Столь же традиционен в цвете эскиз «Обличение лицемеров, которые строят гробницы пророкам» и многие другие¹⁹⁶.



А. А. Иванов. Апостол Павел возлагает руки на крестившихся.
Эскиз. Третьяковская галерея

Сугубая живописность некоторых эскизов могла быть иной раз плодом многочисленных доработок цветового замысла на одном и том же листе. Это уже отмечалось одним из исследователей творчества Иванова. Характерно, что один из наиболее живописных эскизов есть в то же время и наиболее «записанный», то есть многократно уточненный и измененный в отдельных деталях. Речь идет об акварели «Архангел Гавриил поражает Захарию немотой».

Наконец, сама эскизность манеры иногда заставляет современного зрителя невольно «модернизировать» живописную идею художника.

Однако, несмотря на традиционность цветового решения многих законченных акварелей, живописность большей части эскизов могла быть действительно поиском новых путей в области колорита. При этом отнюдь не обязательно Иванов представлял себе свои будущие произведения достаточно отчетливо в законченном виде. Так, в сущности, было и с «Явлением Христа народу». И эскиз из Строгановского собрания (Третьяковская галерея) и так называемый «венцианский» эскиз еще сравнительно «обычны» и несут в себе печать скорее размышления над различными живописными системами, нежели указывают пути самостоятельных поисков на основе собственных наблюдений природы, обнаруживших себя в последующей работе над картиной.

Таким образом, будучи плотью от плоти романтических концепций русской исторической живописи 1830-х годов, эскизы Иванова вместе с тем являют собой ее развитие и наиболее яркое воплощение ее лучших достижений. Последние в свою очередь открывают новые возможности более объективного, более многогранного постижения исторического процесса, воплощая в себе тот вклад, который русский романтизм второй трети XIX века внес в развитие реализма XIX столетия. Глубина осмысления темы в эскизах, высокая степень спаянности художественного замысла и его воплощения рождают интереснейшие композиционные идеи, необычайно содержательные пространственные, светотеневые и колористические построения. Все это определяет действенный характер библейских и евангельских эскизов Иванова, как художественного наследия для нашего времени.

Заключение

Таким образом, мы наблюдаем в 1830–1850-х годах сложение и развитие нового типа исторической картины, построенного на принципах романтизма. Творчество Брюллова, Бруни, Иванова и некоторых других мастеров рисуют нам этот период как самостоятельный – романтический – этап развития русской исторической живописи XIX века, обладающий своей идейной и художественной спецификой.

Под влиянием романтических представлений художники отходят от самодовлеющей морализации исторической живописи первой трети века, хотя трактовка события как «урока истории» ни в коей мере не потеряла для них своей актуальности. Живописца и зрителя эпохи романтизма историческое событие более интересует в его собственных, конкретных чертах. Вместо апологетики героического подвига, взятого изолированно, мы находим чаще всего стремление увидеть то или иное событие как некое звено в цепи исторического процесса. Художники стремятся постичь – в меру возможностей эпохи – движущие силы истории. В соответствии с этим их внимание сосредоточено не на отдельном герое, а на толпе, олицетворяющей народ, нацию и даже шире – человечество. Разумеется, трактовка этих понятий имеет свою историческую ограниченность.

Романтической картине середины столетия присущи свой художественный язык, свои приемы раскрытия темы.

Говоря несколько упрощенно – свойственные классицизму средства логического убеждения сменяются средствами эмоционального воздействия на зрителя. У наиболее сильных живописцев, определяющих собой период, эти средства становятся основными.

Демонстрация героя в момент подвига или апофеоза служила в художественной практике классицизма основным моментом в определении композиции. Перенесение акцента на изображение эпизода истории, действия, совершаемого не только отдельным человеком, но народной толпой, потребовало новых изобразительных приемов. Романтическая картина принесла с собой пространственное развертывание композиции, объединяющей группы, массы людей в их действии, движении. Цвет и свет приобретают новое значение как сред-

ство эмоционального воздействия на зрителя, средство создания определенной эмоциональной атмосферы, в которой развертывается изображенное событие.

Вместе с тем русская романтическая картина – явление переходное, не нашедшее себе столь же типических, установившихся решений, как в классицизме, с одной стороны, и в демократическом реализме – с другой. Как явлению переходному, ей свойственны многие противоречия.

Идеалистическая концепция исторического процесса, лежащая в основе исторической живописи романтического направления, приводит художников порой в сферу своеобразного религиозного мистицизма, поверхностной символики или самодовлеющей драматизации истории. Этот процесс становится особенно осязаемым в эпоху общего кризиса идеалов романтизма в русской культуре 1840–1850-х годов, когда в общественной жизни происходит становление и развитие революционно-демократических начал.

Позитивное содержание русской романтической живописи – в отходе от метафизичности взгляда на историю, присущего классицизму в исторической живописи первой трети столетия. Оно – в стремлении приблизиться к пониманию логики исторического процесса, к возможно большей достоверности воплощения исторического события. Это приводит к целому ряду реалистических завоеваний. Идеалистическая концепция развития истории разрывается изнутри постепенным нарастанием элементов объективного взгляда на сущность исторического процесса, как процесса развития общественных отношений. Романтический образный строй картины разрушается нарастающими тенденциями реалистического понимания задач данного изобразительного жанра. В этом отношении ярчайшие примеры дает творчество А. А. Иванова. В его искусстве наиболее плодотворно и глубоко проявилось то положительное, что заключал в себе романтизм для русской исторической картины. В то же время именно в его искусстве, в сфере общей романтической концепции исторического процесса, наиболее ярко сказалось вызревание реалистического понимания исторической картины.

Однако ценность русской исторической живописи романтизма отнюдь не ограничена только своим временем. Резонанс ее значительно шире. Многие в ней, как мы знаем, оказались живым творческим началом для художников последующего времени; не исчерпано это начало и для современного искусства.

Непреходящая ценность исторической живописи русского романтизма середины столетия прежде всего – в стремлении романтиков к большим темам, открывающим историю в движении, в столкновении ее движущих сил. Независимо от того, сколь глубоко в том или ином случае позволяют художнику талант и эпоха проникнуть в историю, само это стремление толкало его к философским обобщениям. В сфере образного мышления оно рождало обобщенное видение, способность оперировать большими пластическими массами, создавать мощные и сложные художественные организмы. Исключительное мастерство решения больших многофигурных композиций у Брюллова, Бруни, Иванова ценно не само по себе,

а именно в своей подчиненности конкретному – всегда значительному – замыслу художника. В этом, в сущности, и заключается поучительность мастерства русских романтиков. Самый блестящий пример смелости, размаха и в то же время абсолютной обусловленности образного решения темы дает, как мы видим, творчество Иванова, особенно его композиционные эскизы 1840–1850-х годов.

Почительность опыта русской исторической живописи еще и в том, как трансформирует она наследие предшествующих эпох. Творчество Брюллова и Иванова убеждает в том, что действенность созданных им героических образов не просто результат художественного озарения и индивидуального формотворчества, а в большой мере результат глубокого осмысления этических и эстетических норм классического искусства. Независимо от того, в какой мере усвоение последнего органично у того или иного художника, сама методика освоения художественного наследия в каждом случае бесконечно поучительна и в своих неудачах и в своих достижениях.

Опыт русской исторической живописи эпохи романтизма подтверждает то, что прежде всего именно глубина понимания темы, именно стремление раскрыть общечеловеческое, общенародное значение выбранного художником этапа истории или героических поступков отдельной личности предопределяет действенность исторической картины. Мастерство создания положительного образа, образа исторического героя – существенный момент, один из тех, что определяют ценность искусства романтиков как художественного наследия. Основа этого мастерства, как уже говорилось выше, – в масштабности, общечеловечности, общенародности критериев, с позиции которых выбирается тема, оценивается эпизод истории.

Примечания
Приложение
Список
иллюстраций
Указатель имен

Примечания

¹
Ляковская О. Карл Брюллов. М.–Л., 1940.

²
Ацаркина Э. Карл Павлович Брюллов. Жизнь и творчество. М.–Л., 1963 (в дальнейшем: Ацаркина Э. Брюллов). Разумеется, этот исчерпывающий труд отнюдь не умаляет ценности работ других исследователей, выходящих в годы, предшествующие появлению монографии или вышедших после нее. Здесь следует отметить, например, работы: *Салмина Л.* «Эдип и Антигона» К. Брюллова. – Журн. «Искусство», 1966, № 7; *Гагрилова Е. К.* истории создания картины К. П. Брюллова «Осада Пскова». – Журн. «Искусство», 1959, № 7, и некоторые другие.

³
Машковцев Н. Г. А. А. Иванов. – В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 1–2. Под ред. В. Н. Лазарева и Т. В. Алексеевой. М., 1964 (в дальнейшем: История русского искусства, т. 8).

⁴
Алпатов М. Александр Андреевич Иванов. Жизнь и творчество, т. 1–2. М., 1956 (в дальнейшем: Алпатов М. Александр Иванов).

⁵
Зуммер В. Система библейских композиций А. А. Иванова. – Журн. «Искусство», 1914, № 7–12; *Бакушинский А. А.* Иванов и Пуссен. – Журн. «Искусство», 1933, № 5, с. 107–114; *Дмитриева Н.* Библейские эскизы Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1956,

№ 5, с. 50–60; *Сарабьянов Д.* Заметки о творческом методе Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1957, № 1, с. 40–51; *Бернштейн Б. К.* вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1957, № 2, с. 39–43; *Бернштейн Б. А.* Иванов и славянофильство. – Журн. «Искусство», 1959, № 3, с. 58–66; *Неклюдова М.* «Аполлон, Кипарис и Гиацинт», картина А. Иванова. – Журн. «Искусство», 1960, № 1, с. 53–61; *Неклюдова М. А.* Иванов о роли и положении художников. – Журн. «Искусство», 1962, № 11, с. 62–64; *Неклюдова М. Г.* «Библейские эскизы» А. А. Иванова. – В кн.: Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971; *Зотов А.* Историческая картина в творчестве Иванова и Сурикова. – Журн. «Искусство», 1958, № 7, с. 40–45.

⁶
Александр Андреевич Иванов. 150 лет со дня рождения. 1806–1956. Каталог выставки. М., 1956. Под общ. ред. Г. А. Недошивина. Науч. ред. М. М. Колпакчи. Составители: К. Ф. Антонова, А. И. Архангельская, М. М. Колпакчи, А. И. Ульянинская. Вступит. статья А. И. Архангельской.

⁷
Савинов А. Н. Академическая живопись. – В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 2.

⁸
Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века. М., 1951;

Коваленская Н. Н. Историческая живопись. – В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 1; *Коваленская Н. Н.* Русский классицизм. Живопись, скульптура, графика. М., 1964.

⁹
Алексеева Т. В. Введение. – В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 1; *Стернин Г. Ю.* Введение. – В кн.: История русского искусства, т. 8, кн. 2; *Валицкая А. П.* Проблемы романтизма в русской живописи первой половины XIX века, 1970. Кандидатская диссертация, защищенная при кафедре истории русского и советского искусства факультета теории и истории искусства Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина (рукопись).

¹⁰
Верещагина А. Художник, время, история. – См. Очерки русской исторической живописи XVIII – начала XX века. Л., 1973.

¹¹
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. 8. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 278.

¹²
Цит. по кн.: *Молева Н., Белотин Э.* Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963, с. 25.

¹³
Писарев А. Предметы для художников, избранные из Российской истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и прозе. Ч. 1 и 2. Спб., 1807.

14
Молева Н., Беллоти Э. Русская художественная школа первой половины XIX века, с. 109.

15
«Художественная газета», 1836, ноябрь, № 8, с. 123–124.

16
Краткий обзор выставки императорской Академии художеств. – См. Первое прибавление к «Художественной газете» 1836, 28 сент.

17
Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Под ред. и с прим. П. Н. Петрова. Ч. 1–3. Спб., 1864–1866, ч. 2, с. 294 (в дальнейшем: *Петров*. Сборник материалов); ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2., ед. хр. 1641, л. 1–6.

18
Выход этого нового поколения на арену творческой деятельности не обошелся без трагических эпизодов. Новым художникам – Брюллову, Бруни, Басину и некоторым другим – покровительствовал двор. В то же время творчество мастеров предшествующего поколения, по-видимому, казалось венценосному любителю и его окружению уже чем-то отжившим. Николай I после непосредственного подчинения в 1829 г. Академии художеств Министерству императорского двора, постоянно поощряет карьеру своих подопечных и высказывает неудовлетворение работами исторических живописцев старшего поколения. В 1830 г. по высочайшему приказу был уволен старший профессор А. Иванов – правда, с «честью и пособием», на освободившееся (после вызванного этим событием продвижения кандидатур) место профессора исторической живописи 2-й степени предложена кандидатура П. Басина. (Отчет императорской Академии художеств за 1828, 1829, 1830 гг. – ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1247.) В 1832 г. Николай I остался крайне недоволен тем, как В. К. Сазонов, автор картины «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1824, Русский музей), исполнил образа для греко-русской церкви в Ахалцике; образа

возвращаются художнику для исправления, и Николай I запрашивает Академию художеств, может ли Сазонов считаться академиком? (Официальное письмо А. Н. Оленину из кабинета его имп. величества от 20 января 1832 г. – ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1580, л. 1.)

В 1835 г., как известно, разразилась гроза над целой группой исторических живописцев старшего поколения. В мае президент Академии художеств уведомил Академический совет, что государь крайне недоволен только что написанными образами для церкви св. Троицы, в лейб-гвардии Измайловском полку. Опале подверглись академики А. Егоров В. Шебуев, А. Сухих, В. Сазонов, А. Иванов (см.: ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1894, лл. 4, 15, 36, 39). Вслед за этим из Италии, согласно опять-таки монаршей воле, срочно вызываются Брюллов и Бруни для занятия профессорских должностей в Академии художеств. По их приезде отдается распоряжение из министерства двора, исходящее лично от Николая I, – Брюллова и Бруни «в уважение отличных их талантов, доказанных произведенными ими картинами», назначить профессорами второй степени, с задачей необходимых программных картин. Однако вскоре же отдается распоряжение, исходящее также от Николая I, данное им, вероятно, для скорейшего утверждения покровительствуемых им художников, относительно того, что художникам, уже приобретшим всеобщую известность, можно получить звание профессора без исполнения специальной программы, просто по баллотированию. После чего в сентябре 1836 г. были признаны профессорами 2-й степени Бруни, Брюллов и Басин (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 341–347). По-видимому, подчеркнутая независимость, с которой, возвратясь в Петербург, Карл Брюллов держался по отношению к царскому двору, отчасти объясняется раздражением, вызываемым в художнике этим покровительством. Насколько позволяют судить источники, у Басина и Бруни это покровительство протеста отнюдь не вызывало. Что же касается эпизода с образами для церкви св. Троицы в Измайловском полку, то это было обставлено крайне унижительно

для тех заслуженных, почтенных, уже пожилых художников, которые оказались в него втянутыми.

Как известно, Николаю I образа не понравились «как в отношении колорита, так и в самой рисовке»; он считал все образа, кроме одного, исполненного Егоровым, «равномерно дурно написанными».

«Вследствие сего его величества высочайше повелеть соизволил: ректору Шебуеву, профессору Егорову и прочим художникам, писавшим образа в иконостас в церкви св. Троицы, за худое исполнение заказанной им работы объявить от имени его величества выговор, с присовокуплением, что писанные ими образа делают им стыд, и внести выговор сей в протокол Академии» (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 326).

Это предписание было вручено упомянутым художникам с тем, чтобы они расписались в его прочтении. Все это было проделано в Академии публично. При чтении письма из Министерства двора, излагавшего монаршее неудовольствие, «Егоров и Шебуев едва могли промолвить слово, лица их побледнели, и они сделались как истуканы», о чем было отписано в ответе министерству (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1894, л. 1–3). За образа было приказано не платить, возвратить их художникам, а деньги, выданные авансом, взыскать и на них заказать новые образа (там же, л. 4).

Художники вынуждены были давать странное объяснение относительно того, что образа писались поспешно, писались в мастерской, и там были признаны вполне удовлетворительными, что в церкви они помещены невыгодно, очень плохо освещены и потому живопись их кажется серой. Кроме того, художники были вынуждены просить рассрочки в выплате авансов, так как никто из них не располагал свободными средствами, и полученные деньги были ими израсходованы на материалы для той же работы или прожиты. Академик же Сазонов, который и ранее, при инциденте с образами для церкви в Ахалцике, говорил о своем болезненном состоянии, теперь просил простить ему аванс безвозмездно, так как находился в крайней бедности и нуждался в самом необходимом (там же, л. 15).

К этому всему последовало еще распоряжение удержать с Егорова деньги за образа, написанные для Царскосельской церкви великомученицы Екатерины, также, по-видимому, признанные неудачными (там же, л. 36).

Однако, несмотря на объяснения художников, вычеты были произведены и продолжались до 1841 г. (Сазонов, правда, так и не смог ничего заплатить), после чего были прекращены и образа поставлены вновь в церкви, так как никакой замены им не последовало (там же, л. 39).

Во всей этой истории Академия, целиком подчиненная воле двора, играла лишь роль покорного исполнителя монаршей воли.

Слабый сочувственный отголосок можно усмотреть лишь в «Отчете Академии художеств за 1835–1836 годы»: «Художники работают по заказам, большей частью делаемым от правительства (публика преимущественно довольствуется одними портретами), художники исторические, кроме образов, другого дела не имеют, а произведения образов бывают нужны к сроку, ибо иконостасы у нас почитают такого рода делом, к которому предполагается возможным приступить по окончании всех других работ в церквах. Исключения бывают чрезвычайно редки» (Отчет Императорской Академии художеств за 1835–1836 академический год, читанный г. Конференц-секретарем Академии В. И. Григоровичем в торжественном ее собрании, бывшем 27 сентября 1836 г. – См. Второе прибавление к «Художественной газете», 1836, окт., с. 16).

19

Аллатов М. Александр Иванов, т. 1, с. 341.

20

«Величайшее произведение русской живописи, разумеется, – «Последний день Помпеи». Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная *Naturgewalt*, с одной стороны, и безысходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало, воображение дополняет и видит ту же гибель за рамками картины. Что против этой силы сделает черноволосый Плиний? Что христианин? Почему русского художника вдохновил именно

этот предмет?» (*Герцен А. И.* Полн. собр. соч. Под ред. М. К. Лемке. Пг., т. 3, 1915, с. 43). И еще: «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странной образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее», – это вдохновение Петербурга» («Колокол», 1859, № 2).

21

Лукин М. С. Сочинения и письма. Пг., 1923, с. 79.

22

Там же, с. 53.

23

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 109–110.

24

Удимова Н., Кока Г. Картины-трагедии. – Журн. «Искусство», 1965, № 7, с. 65.

25

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 111.

26

Меркури Ф. Описание большой картины Ф. Бруни, представляющей казнь израильтян дождем змеиным в пустыне аравийской. – «Художественная газета», 1837, № 4–5 (перевод письма, присланного из Рима в адрес Общества поощрения художников, в Петербурге: *Il serpente di bronzo, dipinto del cavaliere Fedele Bruni, descrizione di Ottavio Gigli.* Roma, 1836); информацию об этой статье см.: «Художественная газета», 1836, сент., № 3.

27

Половцев А. В. Ф. А. Бруни. Спб., 1908, с. 56.

28

Речь идет об известных строках из воспоминаний М. Н. Железнова: «Анатолий Николаевич Демидов съехался с Брюлловым в Неаполе и привез его с собой в Помпею. Во время осмотра этого города в голове Брюллова блеснула мысль написать большую картину и представить на ней гибель Помпеи [...]» (*Железнов М. Н.* Заметка о Карле Брюллове. – «Живописное обозрение», № 27–33, 1898, с. 602). Об этом же можно прочесть и в переписке братьев Брюлловых: «[...] сочинение следующее: «Последний день Помпеи». Пункт избрал в *Strada del*

Sepolcri, картинная линия на перекрестке от гробницы *Scauro* к гробнице сына какой-то жрицы *Цереры*. Декорацию сию я взял всю с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиной, чтобы видеть часть *Везувия* как главную причину, – без чего похоже ли было бы на пожар? По правую сторону помещаю группу матери с двумя дочерьми на коленях (скелеты сии найдены были в таком положении); сзади [...] теснящийся групп на лестнице (спасаемые ими вещи взяты мною из музея) [...] между голов лошадей видно продолжение улицы *Augustale*, ведущей к Неаполю, которая хотя и не открыта, но я, следуя древним писателям и нынешним антиквариям, поворачиваю несколько влево за дом *Диомедов* [...]» (К. П. Брюллов – Ф. П. Брюлло, март 1828 г. Рим. – См. в кн.: *Архив Брюлловых*, принадлежащий В. А. Брюллову. Ред. и прим. И. Кубасова. Спб., 1900, с. 100–101).

29

Гоголь Н. В. О средних веках, 1834. – См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 24.

30

Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М., Гос. изд-во худож. лит., 1952, с. 469.

31

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 10, с. 256.

32

Сюда относятся статьи Б. Бернштейна и особенно работы М. М. Алленова. См., напр.: *Бернштейн Б.* К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1957, № 2, с. 39–43; *Алленов М. М.* Принципы композиции А. Иванова. Идея и сюжет картины «Явление Мессии». – В кн.: *Вопросы русского и советского искусства*. Гос. Третьяковская галерея. М., 1974, с. 209–226; *Поликарпов В. П.* Философские предпосылки творчества А. Иванова. – В кн.: *Советское искусствознание-74*. М., 1975, с. 177–200, и др.

33

Бернштейн Б. К вопросу о формировании эстетических взглядов Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1957, № 2, с. 41.

34

Рассказывая о впечатлении Овербека от эскизов из истории Иосифа, Иванов пишет: «Он мне заметил, что предмет мой есть эпизод истории Иосифа; всякий эпизод не должен быть большой картиной, ибо приводящая часть истории есть и потому лучше выбирать сюжеты для больших произведений, составляющие целый объем чего-либо (поэму). С этой мыслью занялся я снова отысканием для себя сюжета: прислушивался к истории каждого народа климата умеренного, прославившего себя деяниями и нашел, что выше евреев ни одного народа не существовало, ибо им вверено было свыше разродить Мессию, откровением коего начался день человечества, нравственного совершенства [. . .], я остановился на Евангелии – на Евангелии Иоанна! Тут, на первых страницах, увидел я сущность всего Евангелия – увидел, что Иоанну Крестителю поручено было богом приготовить народ к принятию учения Мессии, а наконец, и лично представить его народу! Сей-то последний момент выбираю я предметом картины моей . . .» (Письмо в Общество поощрения художников, начало 1833 г.). – Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписка. 1806–1858. Изд. Михаил Боткин. Спб., 1880, с. 29 (в дальнейшем: *Боткин*).

35

«Русский художественный архив», 1892, вып. 2, с. 101.

36

«Я тебе, любезный Александр, в последнем письме моем нечто сказал на счет большой картины, которую ты писать намереваться; оно клонилось к тому, чтобы предупредить тебя не писать слишком огромной; такого же мнения о сем и г. Григорович, почему и думал предложить тебе другой какой сюжет, из немногих фигур состоящий, которые бы могли быть в рост человека, за всем тем избавили б тебя от большого труда, сопряженного с большою картиною и многими фигурами [. . .] Здесь у нас все хотят, чтобы художник выбирал сюжет, который мог бы нравиться по причине женских фигур, в оном находящихся; но чтобы оные фигуры не были ни вакханки или тому подобные, но благородны, – желание хо-

рошо, но не так легко найти подобный сюжет с наготою женской фигуры, разве из мифологии. Сие желание происходит от того, что у нас подобные случаи писать с натуры очень редки, в Италии же, как говорят, это дело обыкновенное, в натуре недостатка не будет со стороны сей. Случалось ли тебе видеть художников, занимающихся подобными работами, я не знаю, но думаю, что и там хорошее в сем роде трудно, худое же не стоит никакого внимания (письмо от 20 сентября 1832 г. – «Русский художественный архив», 1892, вып. 2, с. 96).

37

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965, с. 174 и др.

38

«Русский художественный архив», 1892, вып. 2, с. 90–91.

39

Он пишет о «Последнем дне Помпеи»: «Я ее видел уже три раза [. . .] скажу только, что с первого раза попадает в глаза большая масса белого цвета, за которою художник приметно гонялся, полагая, что эта масса даст эффект картине, что и правда; но на сей раз, по мнению многих и моему, выходит из меры. Впрочем, картина с большим достоинством, чего нельзя отнять от художника» («Русский художественный архив», 1892, вып. 3, с. 163). В другом месте он пишет, рассматривая эскиз «Медного змия» Бруни: «Я не нахожу ничего особенного в оном – множество фигур, собранных в одну светлую массу, которая, как я уже вижу намерение художника, будет сопровождаться светлыми красками различных цветов; чтоб составить главный свет в картине; это еще ничего не представляет худого, этого художник искать должен, но так, чтоб этого не было заметно, а тут это натянуто. Сей самый порок, по моему мнению, находится и в картине г. Брюллова «Последний день Помпеи», так что с первого взгляда на оную, кажется, выпал нарочно снег для отделения передних фигур. В этом случае г. Бруни подражает г. Брюллову» («Русский художественный архив», 1892, вып. 3 и 4, с. 173).

40

«Русский художественный архив», 1892, вып. 3, с. 156. Перед этим он пишет: «У нас в Петербурге напечатано в газетах о картине г. Брюллова, представляющей «Последний день Помпеи»; краткое описание оной означает все фигуры и группы, между коими есть фигура живописца, в которой он вздумал изобразить свой портрет; он как наблюдатель чрезвычайных явлений природы может иметь в оной место, но когда сия природа производит всеобщее разрушение или угрожает всем погибелью, то, по моему мнению, тут не место для наблюдений оных с равнодушием. Если ж его представить в смятении с прочими фигурами, как бы то и должно было, ибо до некоторого времени наблюдения его могли быть таковыми, но в минуту разрушения кто таковым оставаться может?! Это неестественно б было и произвести должно холодность и в самих зрителях на картину; а потому, как то, так и другое его положение в картине не должно иметь места» (там же, с. 155).

41

«Русский художественный архив», 1892, вып. 3 и 4, с. 173.

42

Там же, с. 173–174.

43

«Русский художественный архив», 1893, с. 354.

44

«Русский художественный архив», 1892, вып. 1, с. 25.

45

Там же, с. 29.

46

«Русский художественный архив», 1892, вып. 3, с. 162.

47

«Фигура на коленях рукою держится за затылок – действие, приличное пастуху, но неблагоприятно в так называемых патриархах 12 колен израильских» («Русский художественный архив», 1892, вып. 1, с. 29). Далее читаем рассуждение о том, что хотя быт пастухов, которыми были братья Иосифа, и являет картину простоты нравов, «но кар-

тина требует сего изображения их нравов с облагорожением оных; благородство же оказывается в действии на картине фигур: всякое движение их по мере того бывает благородно или низко; последнее неприятно зрителю, почему избегать того должно, как в движении фигур целых, так и членов их, и во всем том, что производит понятие о неблагородстве, поступать надлежит с осмотрительностью, почему и советую снять руку с головы сей фигуры; опустить ли ее, или оставить поднятою, отдаю на твой произвол; но, во всяком случае, потребно к изъявлению внезапного изумления сей фигуры ладони обеих рук поворотить» («Русский художественный архив», 1892, вып. 2, с. 95).

48

Там же.

49

«Фигура Спасителя представлена одна и не поддерживается никакими другими но мне кажется, что можно к нему прибавить несколько и учеников его, хотя немного и подалее от него, совсем же оставлять его одного нельзя, ибо он имел уже своих последователей» («Русский художественный архив», 1892, вып. 3 и 4, с. 176). В другом письме он сообщает: «... ограничусь только замечанием на фигуру Спасителя. Эта фигура, несмотря на свой отдаленный план в картине, есть первенствующая по сюжету, который ты предпринимаешь – *явления Мессии*. Пусть будет он один, без учеников, но тем не менее его представить должно во всем его величии, даже и в том скромном положении. Как он у тебя представлен, он хорош, но как достигнуть того величия, того понятия высокого, какое мы, христиане и народ еврейский, о Мессии имеем. [...] В рисунке твоём я не замечаю ничего подобного, да и нет возможности для художника, если не прибегнет к поэзии; по моему мнению, с помощью оной только и можно изобразить его в настоящем виде [...] его надобно представить в виде восходящего из-за гор солнца, и тем будет лучше, если это солнце будет отчасти еще за горою, а не целое, впрочем, как рассудишь, но в виде солнца непременно, для полного понятия о Мессии» («Русский художественный архив», 1892, вып. 3 и 4, с. 183).

50

«... Задним фигурам, Нафанаилу и другому к нему обращенному, надлежит выказать их руки, которые бы жестом своим изъявляли разговоры их между собою. Жест руки Нафанаила должен быть легкий, но изъявлять отрицание, что и придаст много к положению его» («Русский художественный архив», 1892, вып. 3 и 4, с. 176).

51

Там же.

52

Алпатов М. Александр Иванов, т. 1, с. 376.

53

О Басине биографические данные см. в Приложении.

54

В отчете пенсионеров, присланном из Италии в 1820 г. в Академию художеств, говорится о Басине, что он «продолжал заниматься рисованием этюд с древних статуй, находящихся в Ватикане, не оставляет и живопись, и что кавалер Камуччини, видев писанную им небольшую картину, представляющую Нимфу с Амуром, половина фигуры в рост, быв оною доволен, дал ему несколько советов на счет другой его картины, представляющей Марциаса, учащего молодого Олимпа играть на флейте, приглашал его к себе и показывал ему свои рисунки с Рафаэля, Микельанджело, Доменикина ...» (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 153).

55

О Маркове биографические данные см. в Приложении.

56

А. А. Иванов – отцу, Рим, октябрь, 1836. – *Боткин*, с. 100.

57

Боткин, с. 98.

58

Не менее строго оценил картину Маркова и адресат Александра Иванова, его отец, о чем он и сообщает сыну из Петербурга, куда картина «Фортуна и нищий» прибыла в 1836 г.

Сначала под впечатлением от картины сына (речь идет о «Явлении Христа Марии Магдалине после воскресения», появившейся в

Петербурге одновременно, с тем же парходом, что и картина Маркова), ослепленный счастьем всеобщего признания достоинств работы Александра, Андрей Иванов склонен видеть в работе Маркова как будто даже и достоинства: «Произведение г. Маркова [...] достойно внимания и заслуживает большой похвалы по правильному рисунку и тщательной отделке» (Русский художественный архив, 1892, вып. 3 и 4, с. 179). Однако позже от взгляда взыскательного художника не могла укрыться вся противоречивость и натянутость замысла картины и относительность ее чисто художественных достоинств: «Ты хочешь знать подлинное мое мнение о картине «Фортуна и нищий», – пишет он сыну через месяц, – но что тебе о ней говорить, когда ты уже все знаешь; моя радость при виде на твою картину была чрезмерна и увлекла меня на похвалу всего, что было прислано из Рима, но по строгом рассмотрении оной, осуждаешь оную во всех отношениях ее к искусству и ума художника, Академию за удостоверение по оной звания своего, – вот что значит покровительство сильного. [...] Картина не обрадела никакого внимания и самого государя в бытность его в Академии и остается при оной на память к стыду своему и художника» («Русский художественный архив», 1892, вып. 5 и 6, с. 323).

59

Письмо от 4/16 октября 1836 г. А. Н. Оленину из русской миссии в Риме, от Кривоцова (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419 л. 26–28).

60

В отличие от художников-романтиков, чаще всего прекрасно умеющих изображать животных, Марков не справился с изображением львов, хотя и делал натурные зарисовки в зоопарке. Эти наброски можно видеть в итальянском альбоме художника в Русском музее, а также среди рисунков, хранящихся в Третьяковской галерее.

61

Любопытно, что эскизы «Евстафия Плакиды в Коллизее», несмотря на низкий художественный уровень, вызывали восхищение части современников, настолько был силен

гипноз огромных полотен Брюллова и Бруни, настолько сильно было желание убедиться в действительности расцвета истинного искусства и, в частности, исторической картины. Академия, как известно, присудила за них Маркову звание профессора. Один из современников, бывший в мастерской Маркова в Италии, восторженно пишет: «Марков замышляет, или, лучше сказать, начинает огромную картину: «Бой гладиаторов с дикими зверями в Колизее». Эскиз сделан; этюды приготовлены. Для последних Марков ездил в Неаполь. В тамошнем зверинце делал он рисунки с натуры, со львов, с тигров, с леопардов. А каков сюжет? Я убежден, Марков напишет что-нибудь такое, что знай наших! Чудный человек этот Марков! Скромный, сжатый, сухой, а воображение, пылливость, любознательность его, хоть кому так по плечу! Он все хочет знать, до всего доискаться, все его занимает, все мучит его. Он, кажется, зубами хочет вырвать тайну у природы. Придумать он сможет, а на исполнение его также станет» (см.: Русские художники в Риме. Иванов, Марков, Завьялов. Выписка из письма из Рима 18/30 января 1840 г. – «Художественная газета», 1840, 15 марта, № 6, с. 13–14).

62
В качестве примера можно привести эскизы Н. Н. Ге 1850-х гг. на тему «Смерть Виргинии» (в Третьяковской галерее и других музеях).

63
Алпатов М. Александр Иванов, т. 1, с. 100–108, т. 2, с. 92–94.

64
Там же, т. 1, с. 100.

65
Там же, с. 108.

66
Там же, т. 2, с. 93.

67
О Лапченко биографические данные см. в Приложении.

68
В каталоге Гос. Русского музея «Сусанна, застигнутая старцами» датирована 1842 г.

(см.: Русский музей, каталог-путеводитель, Русская живопись XVIII–XIX вв. Л., 1948, с. 78). Однако, по-видимому, картина была написана в первый же год пребывания в Италии. В прошении в адрес Правления Петербургской Императорской Академии художеств от 10 октября 1831 г. Лапченко сообщает, что «написал картину, представляющую раздевающую Сусанну естественной величины . . .» (ЦГИА, Ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1267, л. 16). В другом месте он сообщает, что написал «Сусанну, застигнутую старцами» до того, как болезнь глаз заставила его в 1834 г. разлучиться с Александром Ивановым и уехать лечиться в Неаполь (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15, л. 20). Следовательно, вернее всего будет датировать эту картину 1831 г., а 1842 г. остается датой представления ее художником в Академический совет с целью получения звания.

69
«Русский художественный архив», 1892, вып. 3, с. 154. Там же он приводит забавное доказательство последнего наблюдения: «Я слышал, что рассказывают о его картине по случаю посещения государем Академии художеств при ее открытии. Он изволил пожаловать со всею своею императорскою фамилиею, но без наследника престола, Александра. Как он шел всегда впереди своей фамилии, то увидев сию картину, обратился немедленно к своей супруге, чтобы удержать ее взгляды на оную; удержав же, сказал: «Тебе тут смотреть нечего». После чего, как сию картину, так и подобную ей приказано снять и поставить в такие залы, которые легко можно и миновать». Это совершенно в духе обычных замечаний Николая I, примером может служить и собственноручная надпись на эскизе Басина «Введение Богородицы во храм» (Третьяковская галерея) для Исаакиевского собора: «Одеть голое плечо». Замечание относилось к фигуре девушки в левой части эскиза.

70
Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 27.

71
Гоголь Н. В. Исторические афоризмы Михаила Погодина, рецензия. 1836. – См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8.

72
Боткин, с. 49.

73
См. об этом: *Железнов М. Н.* Заметка о Карле Брюллове. – «Живописное обозрение», № 27–33, 1898; «Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову». Ред. и прим. Ив. Кубасова. Спб., 1900, письма: родителям от 8 мая 1824 г. из Неаполя и Ф. П. Брюлло от марта 1828, из Рима.

74
Краткое историческое сведение о состоянии Императорской Академии художеств с 1764 по 1829 г. от непосредственного ее начальства. Написано А. Н. Олениным (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1064).

75
Половцев А. В. Ф. А. Бруни, с. 54.

76
Альбом А 7/II, Русский музей.

77
Альбом А 4/II, Русский музей.

78
Альбом А 102/III, Русский музей.

79
ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 305.

80
«Насчет костюмов [. . .] вы можете (обойти) Оленина, вы, мол, обидите тем более, что Иванов мне одолжил несколько рисунков русских костюмов, сочиненных г-ном президента [ом]?» Далее Бруни сообщает – как можно понять, – что уже извлек из библиотеки кн. Волконской и кн. Гагарина по этой части все, что было до сих пор писано «авторами разных наций» [. . .] «но если у (вас подле) президента точно есть какие костюмы, так нельзя ли как-нибудь со (стороны) их получить: то есть эскизно срисовать и послать ко мне в вашем письме? Некто еще видел у г-на Орловского (живописца) тоже вещи прекрасные, в особенности [. . .] у него какой-то рисунок или книга (средних времен) касательно сего же предмета [. . .] знаю, что он неохотно [. . .] ее показывает. [. . .] Ведь мне, душинька Самойлушка, не одни только русские костюмы нужны, но необходимы

мне все костюмы всех народов, которые принадлежат к Российской истории.

Найдите кой-чево в кабинете графа Мусина-Пушкина, как, например: монета Ерослава – верно на ней что-нибудь изображено и проч. Нужны кустюмы [. . .] половцев, литовцев, шведов, калмыков и там как придется [. . .]» (Ф. А. Бруни – С. И. Гальбергу, 1 сент. 1831 г. – Русский музей, секция рукописей, ф. 56, ед. хр. 31, л. 7–8). Интересно, что в этом письме упоминается о том, что у Александра Иванова в Италии находились какие-то рисунки русских костюмов. Не находятся ли они в связи с мыслями о жизни в Москве и работе над сюжетами из русской истории?

81

А. А. Иванов – отцу, Рим, начало 1835 г. – *Боткин*, с. 79.

82

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1765, л. 1.

83

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 2632, л. 1.

84

А. А. Иванов – Обществу поощрения художников, Рим, 1837 г. – *Боткин*, с. 106.

85

О средних веках, 1834. – См.: *Н. В. Гоголь*, Полн. собр. соч., т. 8, с. 14–17.

86

«Не имея в своем обиходе ни феодальных замков, ни готических соборов, ни Нюрнберга, ни Тоузра, ни Рейна, ни Брокена, наши художники-историки, увлекшиеся не романтизмом (это у нас никому не было по силам) – но той академической, «деларошевской» переделкой романтического идеала на буржуазный лад, должны были довольствоваться плохо понимаемыми чужеземными материалами, добытыми из вторых рук, сильно уже обветшалыми и разбавленными». . . и т. д. *Бенуа Александр*. История живописи в XIX веке. Русская живопись. Спб., 1901, с. 79 и др.).

87

Переводя статью Фредерика Мерсе под названием «Живопись и скульптура в Италии», написанную, вероятно, в самом конце 1830-х гг., «Художественная газета» обнаруживает в ней свидетельство успеха Делароша и

Шефера в Италии. По словам автора статьи, «Новая ломбардская школа», представители которой считаются восстановителями миланской живописи, представляют собой слабое подражание этим двум французским художникам.

Любопытно, что редакция «Художественной газеты», помещая перевод этой статьи, не согласна с тем снисходительным и даже ироническим тоном, которым автор статьи говорит о Камуччини (чей авторитет был незыблем в Петербургской Академии художеств) и Делароше; по адресу последнего автор переводимой статьи делает подобные замечания: «. . . отчетливая, богатая украшениями, но немножко пошлая манера Делароша». Редактор спешит заверить читателя в своем уважении к именам обоих художников («Художественная газета», 1840, сент., № 17, с. 19–20).

88

А. А. Иванов – отцу, Рим, весна 1835 г. – *Боткин*, с. 80–81.

89

См. цитаты из итальянской периодики того времени, приведенные Э. Н. Ацаркиной (*Ацаркина* Э. Карл Брюллов, с. 136).

90

В своей фундаментальной монографии о К. П. Брюллове Э. Н. Ацаркина сообщает, что замысел «Нашествия Гензериха на Рим», вероятно, навеян статьей Н. В. Гоголя «О движении народов в конце V-го века», появившейся в «Арабесках», вышедших в Петербурге в 1835 г., и в доказательство приводит следующее место статьи: «Гензерих имел необыкновенное искусство грабить – после него уже никто не мог ничем поживиться. Рим, который дотоле шажен был даже язычниками, был ограблен без милосердия этим христианским королем. [. . .] Корабли свои он наполнил множеством пленников [. . .] вывез множество артистов и художников, увез даже супругу императора, к которой пришел сам на помощь, вместе с дочерьми ее, наконец, даже сорвал золотой купол с капители и утащил его вместе с другими сокровищами в Африку» (см.: *Ацаркина* Э. Карл Брюллов, с. 136, 138). Действительно, между этими строками и замыслом эскиза –

разительное сходство. Однако, если последний был задуман и написан в Италии в 1834–1835 гг. (см. там же, с. 137), то дата его написания может быть уточнена как март – апрель 1835 г.

Статья Гоголя была написана между февралем и августом 1834 г. и была прочитана в сентябре 1834 г. в качестве его второй лекции в Петербургском университете. Окончательно доработана статья была лишь в конце сентября или в октябре 1834 г., при подготовке «Арабесок» к печати. Последние вышли в свет 20–22 января 1835 г. (см.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч., т. 8, с. 763) и, следовательно, только тогда стали доступны петербургскому читателю, а заграничному, естественно, позже, в зависимости от того, каким путем – морем или обычными сухопутными почтовыми маршрутами – они были привезены. Брюллов же уже в мае 1835 г. выехал из Италии в Грецию. Следовательно, если эскиз сделан в Италии и под впечатлением статьи Гоголя, то в том случае, если экземпляр «Арабесок» сразу же по выходе был увезен или отправлен кем-либо за границу и прибыл туда без промедлений, где без промедлений был прочитан Брюлловым и трансформирован на полотно; в противном случае эскиз исполнен уже в России.

91

Любопытно, что эскиз (Русский музей) к этой акварели написан свободнее, живее, он легче и красивее по цвету, живописнее. Что касается обрамления акварели, то его наивная идея выросла, вероятно, из программы, первоначально заданной Академией Солнцеву: «. . . представить в возможно большем формате на бristolской бумаге акварелью собрание разных произведений искусства древних, найденных в России и особенно русских старинных изделий, оружия, утвари и одежды церковной и царской и некоторых нынешних старобытных костюмов, уцелевших между простолюдинов; и украсить композицию живописным действием света и тени» (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 328, из материалов 1835 г.). В свою очередь это задание, симптоматичное для эпохи, было продиктовано, вероятно, самой направленностью интересов Солнцева, сумевшего к тому же обратить на себя «ав-

густейшее» внимание. Еще в 1833 г. в решениях Академического совета читаем: «по предложению г. Президента, что государь Император [...] пожаловать соизволил художнику 14-го класса Солнцева за его рисунки (отчественных древностей) бриллиантовый перстень [...] повелеть соизволил причислить его, Солнцева, к [...] Академии [...] с жалованием по три тысячи рублей в год из кабинета его величества и, согласно предложению г. Президента, послать его в Москву для продолжения начатой им работы» (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 295).

Вместо исторического «натюрморта», заданного по предложению президента, Солнцев и исполнил эту сцену свидания Святослава с византийским императором (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 342), перенеся археологические мотивы в изображение рамы. По-видимому, материалы к ней и были в основном собраны во время той командировки в Москву, о которой сказано в приведенных выше академических материалах за 1833 г.

92

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 356.

93

Ацаркина Э. Карл Брюллов, с. 417.

94

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 356.

95

Там же, с. 377–379.

96

А. Венецианов изъявил о своем желании принять участие в конкурсе письмом от 15 декабря 1837 г. (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 2216, л. 52), Г. Каринг – письмом от 13 декабря 1837 г. (там же, л. 50), профессор Андрей Иванов – письмом от 19 декабря 1837 г. (там же, л. 54), Зеленский – письмом от 29 декабря 1837 г. (там же, л. 56), Симкович – письмом от 27 декабря 1837 г. (там же, л. 58), Левшин – письмом от 8 января 1838 г. (там же, л. 59), Павловский – письмом (там же, л. 61).

97

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1837, д. 2216, л. 64.

98

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 379.

99

Письма А. И. Иванова к сыну. – «Русский художественный архив», 1893, с. 349, 352.

100

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 379.

101

В описании картин, представленных на конкурс, авторы вообще не указаны. В письмах Андрея Иванова автором этой картины художник называет Гюне, имея в виду кого-то другого: «римское (то есть присланное на конкурс из Рима. – *М. Р.*) произведение «Петр измеряет глубину реки Невы» известного тебе художника здесь у нас идет под именем живописца Гюне – вот что значит покровительство высоких особ» (письмо А. И. Иванова – А. А. Иванову. – «Русский художественный архив», 1893, с. 352). Редакционное примечание на с. 349 этого издания указывает, что автор настоящей картины – Боне, что, по-видимому, просто описка, автор примечания, вероятно, имел в виду Гюне. В то же время, неясно, кого имел в виду А. И. Иванов как подлинного автора картины и почему он усомнился в авторстве Гюне.

Некоторый свет может пролить на эти обстоятельства упоминание о двух картинах, вероятно, написанных в связи с демидовским конкурсом, в дневнике путешествия наследника, будущего Александра II, как о выставленных в Риме 5 января 1839 г. в мастерской профессора Бруни.

Первая, названная «Петр Великий на Финском заливе, обозначающий фарватер», указана как принадлежащая кисти пенсионера Академии художеств Шамшина. Автор второй работы – «Эскиза, изображающего основание С.-Петербурга» – Г. Гейне (Отдел рукописей Третьяковской галереи, 31/237, копия с рукописи В. Маркова «Журнал путешествия за границу 1838–39 гг. и некоторые гатчинские вещи», л. 3).

Из этого следует, что над сюжетом картины Гюне работал Шамшин; может быть, Андрей Иванов имеет в виду Шамшина, почему-либо приславшего свою работу под именем Гюне? Но из этой записи также следует, что Гюне (Г. Гейне) тоже работал – одновременно – над темой Петра, близкой данному сюжету. Может быть, выставлен-

ный им в Риме «эскиз» есть эскиз работы, присланной в Петербург на конкурс?

102

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 373; Письма А. И. Иванова к сыну. – «Русский художественный архив», 1893, с. 348, 352.

103

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 379; «Русский художественный архив», 1893, с. 349.

104

«Русский художественный архив», 1893, с. 349.

105

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1837, д. 2216, л. 69.

106

ЦГИА, там же, л. 99.

107

Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 383.

108

ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1837, д. 2216, л. 174.

109

«Поговорю теперь с тобою о демидовской задаче, – пишет Андрей Иванов сыну в Италию в феврале 1838 г., – прежде чем я начал что-нибудь по оной, за неопределенностью сюжета рассудил посоветоваться с г. Григоровичем по сему делу, и он, взяв книгу о Петре В., анекдоты, г. Штелиным собранные, пересматривал со мною оные и ничего в них не нашел такого, что можно было бы взять за предмет для картины [...] ни одного не можно принять за предмет для живописи, согласный с задачею, как только тот, который и ты указываешь и на который я бы, конечно, решился, если бы ты предупредил меня оным; но я прежде твоего уведомления уже слышал, от кого же! угадай. Надобно думать, что и он мог бы делать сей же сюжет или сообщить оный кому-либо и другому художнику, и тогда одинаковая идея того и другого художника удобнее могла бы быть отличена со стороны искусства; оный предмет тем еще выгоден для художника, что не предполагает в себе лиц посторонних и довольствуется одной фигурой царя (плотника); но я по какой-то амбиции художника, благодарив его, не

принял его предложения, имея свою собственную идею для сюжета, и какова она ни есть, но будет принадлежать мне одному. [...] Хотя задача и состоит в [...] идее [...] Петра представить соображающего, но мне кажется, что эта отдельность не будет выказывать тех великих качеств сего монарха [...] какие нам о нем известны, а тем и будет служить не полною мыслию о великом его духе, почему я и думал, что нельзя ничего из жизни сего великого героя принимать художнику [...] без аллегории и сам согласен в том, что мифологическим божествам тут места нет, но без аллегории (языка художеств) обойтись не можно, и г. Григорович был со мною в этом согласен» (Письма А. И. Иванова к сыну. – «Русский художественный архив», 1892, вып. 5 и 6, с. 331).

110

«Русский художественный архив», 1893, с. 349.

111

«Русский художественный архив», 1892, вып. 5 и 6, с. 330.

112

Там же, с. 331.

113

«Русский художественный архив», 1893, с. 347.

114

А. А. Иванов – отцу, Рим, январь 1839 г. (*Боткин*, с. 115); А. А. Иванов – Ф. И. Иордану, Рим, март 1852 г. (там же, с. 273).

115

«Я [...] имел еще одну раму с натянутым холстом меньшего размера в ширину (по сравнению с картиной «Петр Великий уничтожает предрассудки». – *М. Р.*), однако же способную поместить фигуру во весь рост Петра I, что я и сделал в промежутках того времени, когда имел остановку в натурщиках, по той причине, что слышал об аллегории невыгодные отзывы, то и хотел что-нибудь изобразить на оном холсте без оной, взяв тот момент, когда Петр при взятии Ниеншанца, что был на Охте, осматривая окрестности этих мест, избирает место для построения С. Петербурга, прибыв к тому месту, где ныне находится церковь св. Тро-

ицы и маленький его домик, построенный из остатков леса рыбацкой избы, бывшей на сем месте, говорит: «Здесь будет столица моя». Первобытное состояние места плоского не много доставляет выгод для картины в одной почти фигуре, ибо в недалеком расстоянии находящаяся лодка с денщиком его немного оную занимают, отчего она делается пуста (будто бы) как по идее своей, так и по предметам в оной; но зато фигура самого Петра оживляется своею резкостью от светлого грунта (неба летнего)» («Русский художественный архив», 1893, с. 349–350).

116

В. И. Григорович, рисуя в середине 1830-х гг. положение исторического живописца, пишет о том, что его труд был ограничен тесными рамками официального заказа (см. прим. 18).

По существу, «заказными» были исторические программы Академии художеств на золотые медали и звания академика. Примером официального заказа был и заказ рязанского губернатора: «Рязанский гражданский губернатор обратился к Обществу с просьбой о заказе художнику Живаго как рязанскому уроженцу написать для города Рязани картину «Смерть Ляпунова». О последствии этого приятного поручения мы будем говорить в свое время. Живаго ныне в Риме и скоро возвратиться должен в Россию» (Отчет комитета Общества поощрения художников, с апреля 1838 по апрель 1839. – «Художественная газета», 1840, 1 янв., № 1, с. 9). Редким случаем частного заказа исторической картины был заказ А. Н. Демидовым, князем Сан-Дonato, «Последнего дня Помпеи» К. Брюллову и объявление им в 1830-х гг. конкурса на картину из жизни Петра I, о чем шла речь выше.

117

Ацаркина Э. Карл Брюллов, с. 166–168.

118

Там же, с. 187.

119

Там же, с. 179 и далее.

120

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 279.

121

Письма А. И. Иванова к сыну. – «Русский художественный архив», 1893, с. 353.

122

В альбоме Басина в Русском музее, относящемся, по-видимому, к концу 1830-х – первой половине 1840-х гг. (помимо прочего материала в этом альбоме – рисунок, изображающий пожар Зимнего дворца (1837) и выписка из «Северной пчелы» за 1844 г.), находится рисунок, изображающий Петра I на берегу реки, за столом, с разложенными на нем чертежами и бумагами. Альбом А 7/II, граф. кар., 21 × 27,5, инв. Р-11 399). Совершенно аналогичный рисунок есть в том же собрании, причем явно указывающий на то, что задуманная работа предназначена была для определенного помещения и представляла панно или большую картину. Рисунок тщательно прорисован пером и снабжен надписью: «Лист VII/28. «Эскиз, составленный профессором Басиным. В бельэтаж в Аванзалю под лит. А (на место под № 7). Основание С. Петербурга императором Петром Великим (на 31 году) 1703 году». Внизу, под рисунком – масштабная линейка в аршинах.

Помимо этого альбом А 6/II из собрания Русского музея содержит несколько эскизных карандашных рисунков, по манере, по трактовке образа, по соотношению фигуры и пейзажа очень близких упомянутому выше рисункам. Они идут в альбоме один за другим, с однотипными надписями: Петр I ребенком, в окружении пестунов в боярских костюмах, находит саблю в подарках купца (из Штелина), граф. кар., 24 × 19, надписи: «1675»; «3-х летъ» [инв. Р-11 383].

Петр I юношей, у ботика, разговаривает с мастером. Граф. кар., 24 × 19, надписи: «17 летъ»; «1691» [инв. Р-11 384].

Ссора за столом. Граф. кар., 24 × 19, надписи: «23 летъ», «1697» [инв. Р-11 385]. Вероятно, эпизод раскрытия стрелецкого заговора (из книги Штелина).

Петр I на берегу реки, с рыбаком. Граф. кар., 24 × 19, надписи: «25 летъ», «1699» (?) [инв. Р-11 386].

Петр I чертит что-то в тетради, опершись на днище перевернутой шляпки. Граф. кар., 24 × 19 [инв. Р-11 387].

Вероятно, с этими рисунками связан и рисунок в том же альбоме, изображающий профильный портрет мальчика, похожего на Петра I [инв. Р-11 388].

123

По-видимому, эта деградация ощущалась даже людьми одного с ними поколения. Архитектор К. А. Тон, строитель храма, представляющий своим творчеством наиболее официозную линию в современной ему архитектуре, отзываясь о работе этих столпов академизма середины столетия весьма прохладно; в письме И. Н. Крамского читаем следующие строки: «Один архитектор здесь, любимый помощник Тона, предлагает нам заняться эскизами для маленьких куполов, здесь в Спасе. Тон чрезвычайно доволен и сказал, что если бы Басин ослеп, то я был бы очень рад, а уж Бруни не видать работ никогда . . .» (письмо 4 мая 1866 г. – см.: Отдел рукописей Третьяковской галереи, 16/47, л. 3).

124

«По донесению находящегося в Риме художника 14-го класса Федора Завьялова, коим доносит, что он теперь занимается писанием картины «Нисшествие Христа в ад», каковой сюжет им взят из Мессиады Клопштока . . . принять к сведению» (Петров. Сборник материалов, т. 2, с. 392).

125

Чижов Ф. Русские художники в Риме. – «Санкт-Петербургские ведомости», 1842, № 226, с. 990.

126

Отчет комитета Общества поощрения художников с апреля 1838 г. по апрель 1839 г. – «Художественная газета», 1840, 1 января, № 1, с. 15.

127

См.: Удимова Н., Кока Г. Картины-трагедии. – Журн. «Искусство», 1965, № 7, с. 65.

128

О Ломтеве биографические данные см. в Приложении.

129

Воспоминания С. А. Иванова (письмо к В. В. Стасову из Рима от 15 мая 1862 г.). –

См.: Боткин, с. 425–429; Воспоминания В. В. Стасова (1879). – См.: там же, с. 415–424; Стасов В. В. Русские иллюстрации к Библии и Евангелию. – «Северный вестник». Спб., 1888, № 8, ч. 2; Крамской И. Н. Изображения из Священной истории оставленных эскизов Александра Иванова, вып. 1 и 2. – «Художественный журнал», 1886, январь (прижизненная публикация; см. то же в кн.: Иван Николаевич Крамской. Письма и статьи. В 2-х т., т. 2. М., 1966, с. 354–355).

130

См., например, известную статью Н. Г. Машковцева «Творческий путь Александра Иванова» («Аполлон», 1916, № 6–7, с. 1–39) и его очерк об Александре Иванове (История русского искусства, т. 8, кн. 2).

131

Зуммер В. М. О вере и храме Александра Иванова. Киев, 1918; Он же. Проблематика художественного стиля Ал. Иванова, стиль «Библейских эскизов». Баку, 1925; Он же. Система библейских композиций А. А. Иванова. – Журн. «Искусство», 1914, № 7–12; Он же. Эсхатология Ал. Иванова. Харьков, 1929.

132

Алпатов М. Александр Иванов, т. 2, гл. 12, с. 130–189.

133

Дмитриева Н. А. «Библейские эскизы» Александра Иванова. – Журн. «Искусство», 1956, № 5.

134

Неклюдова М. Г. «Библейские эскизы» А. А. Иванова. – В кн.: Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования. Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971.

135

См.: Боткин, с. 428.

136

Воспоминания В. В. Стасова (1879). – Боткин, с. 424.

137

См. ссылку В. В. Стасова на свою статью для «Еврейской библиотеки» (1873, т. 3) в статье «Русские иллюстрации к Библии и

Евангелию» («Северный вестник». Спб., 1888, № 8, ч. 2), с. 1–26.

138

Там же, с. 17.

139

Крамской И. Н. Письма и статьи. В 2-х т., т. 2. М., 1956, с. 355.

140

Дмитриева Н. «Библейские эскизы» Александра Иванова (к 150-летию со дня рождения художника). – Журн. «Искусство», 1956, № 5, с. 50–51.

141

О влиянии этих сочинений на Иванова см.: Алпатов М. Александр Иванов, т. 2; Неклюдова М. Г. «Библейские эскизы» А. А. Иванова.

142

См., например, рисунок египетской стелы с тщательно воспроизведенными иероглифами и помещенное на этом же листе изображение сфинкса (Русский музей, альбом Басина А 4/II; в нем же – рисунки к «Сократу в битве при Потидее»), а также перерисовки иероглифов на обложке одного из итальянских альбомов; рисунки Маркова – альбом А 102/III. Русский музей.

143

Боткин, с. 225.

144

Неклюдова М. Г. «Библейские эскизы» А. Иванова.

145

Воспоминания В. В. Стасова, 1879 г. – Боткин, с. 415–424.

146

А. А. Иванов – С. И. Иванову, Гамбург, среда 12 мая 1858 г. – Боткин, с. 313.

147

Тургенев И. С. Поездка в Альбано и Фраскати. – «Век», 1861, № 15. Цит. по кн.: Боткин, с. 411.

148

Альбом № 3 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13848].

149

Rosellini Ippolito. I monumenti dell'Egitto e della Nubia, disegnati della spedizione scienti-

fico letteraria Toscana in Egitto. Pisa, 1832–1844.

150

А. А. Иванов – Н. В. Гоголю, Неаполь, осень 1848 г. – *Боткин*, с. 227.

151

Из записной книжки 1847 года. – *Боткин*, с. 243.

152

Оборот обложки альбома № 11 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13829].

153

Калька, граф. кар. (?), Третьяковская галерея [инв. 8445].

154

Калька, граф. кар., акв. Третьяковская галерея [инв. 8448].

155

Калька, акв., кисть. Третьяковская галерея [инв. 13502].

156

Калька, акв., кисть. Третьяковская галерея [инв. 8431].

157

Б., граф. кар., акв., кисть. Третьяковская галерея [инв. 8444].

158

Калька, акв., кисть. Третьяковская галерея [инв. 8449]; калька, граф. кар., акв., Третьяковская галерея [инв. 8435]; калька, граф. кар., Третьяковская галерея [инв. 8437]; калька, акв., кисть, Третьяковская галерея [инв. 8446].

159

Рис., граф. кар., лист 25 (оборот) альбома № 11 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13829].

160

Калька, граф. кар., акв., кисть. Третьяковская галерея [инв. 8439].

161

Калька, граф. кар., акв. Третьяковская галерея [инв. 8443].

162

Путешествие по Египту и Нубии в 1834–1835 гг. Авраама Норова, Ч. 1. Спб., 1840, с. 256.

163

Лист 27 альбома № 17 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13835].

164

Лист 29 альбома № 17 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13835].

165

Лист 2 альбома № 3 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13821].

166

Лист 20 альбома № 3 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13821].

167

Лист 26 альбома № 3 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13821].

168

Лист 33 альбома № 11 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13829].

169

Альбом № 3 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13848].

170

Лист 30 альбома № 11 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13829].

171

Лист 4 альбома № 39 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13857].

172

Лист 12 (оборот), 13, 14 (и оборот) альбома № 18 из собрания Третьяковской галереи [инв. 13836].

173

Эскиз: Б., акв., ит. кар., 22 × 29,1. Третьяковская галерея [инв. 8507]*.

174

Эскиз. Б., акв., ит. кар. Третьяковская галерея [инв. 8574а].

175

Эскиз. Б., акв., ит. кар., 21,7 × 29,5. Третьяковская галерея [инв. 8480].

* Здесь и ниже кроме №№ 182, 184–187, 196 наименование эскиза, техника и обмеры даны по каталогу: Александр Андреевич Иванов, 150 лет со дня рождения. Каталог выставки. Под общ. ред. Г. А. Недошвина, научная редакция М. М. Колпакчи. Составители – научные сотрудники Гос. Третьяковской галереи К. Ф. Антонова, А. И. Архангельская, М. М. Колпакчи, А. И. Ульянинская. Вступит. статья А. Архангельской. М., 1956.

176

Стрельцы не решаются исполнить приказание первосвященников и фарисеев и схватить Христа. Эскиз. Б., акв., ит. кар., 26,3 × 40,2. Третьяковская галерея [инв. 8568]; тот же сюжет, сцена в храме. Эскиз-вариант. Б., акв., белила, ит. кар., 26,2 × 40. Третьяковская галерея [инв. 8563]; Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи. Эскиз. Б., акв., ит. кар., 26,3 × 40,2. Третьяковская галерея [инв. 8540].

177

Хождение по водам. Эскиз. Б., коричневая акв., белила, 26,7 × 39,2. Третьяковская галерея [инв. 8601].

178

Моисей перед богом, читающим ему заповеди на скрижалях. Эскиз. Б., акв., ит. кар., 21,9 × 29. Третьяковская галерея [инв. 8484].

179

Архангел Гавриил поражает Захарию немотой. Эскиз. Б., желтая, акв., белила, ит. кар., 26,2 × 39,9. Третьяковская галерея [инв. 8512].

180

По мановению руки Моисея бог разделяет Чермное море. Эскиз. Б., акв., ит. кар., 29,5 × 24. На обороте – Пророк Елисей разделяет Иордан плащом Или. Эскиз. Б., акв., ит. кар., 29,5 × 24,1. Третьяковская галерея [инв. 8493].

181

Семьдесят избранных Моисеем старейшин пророчествуют около скинии. Эскиз. Б., 29,4 × 24, оборот листа, Третьяковская галерея [инв. 8489].

182

Народ израильский ропщет на неимение воды. Эскиз. Акв., Третьяковская галерея, [инв. 8478].

183

Призвание Давида на царство. (Посланный Иисея зовет Давида к Самуилу). Б., акв., ит. кар., 29 × 24,3. Третьяковская галерея [инв. 8500].

184

Валаам указывает звезду. Эскиз. Третьяковская галерея [инв. 8432].

185
Фарисеи подслушивают народный говор и посылают стрельцов схватить Иисуса. Эскиз. Третьяковская галерея [инв. 8456].

186
Первая проповедь осененных духом апостолов. Эскиз. акв. Третьяковская галерея [инв. 8609].

187
Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков. Эскиз. Акв., ит. кар. Третьяковская галерея [инв. 8575].

188
Фарисеи посылают спросить у Иисуса, позволительно ли платить подати кесарю. Эскиз. Б., акв., белила, ит. кар., 26,3 × 40,3. Третьяковская галерея [инв. 8569].

189
Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие. Эскиз. Б., коричневая акв., белила, 26,3 × 40. Третьяковская галерея [инв. 8600].

190
Славословие пастухов. Эскиз. Б., акв., белила, ит. кар., 39,2 × 26,3. Третьяковская галерея [инв. 8521].

191
Христос и Никодим. Эскиз. Б., коричневая, акв., белила, ит. кар., 26,4 × 39,5. Третьяковская галерея [инв. 8541].

192
Христос в Гефсиманском саду (Моление о чаше). Эскиз. Б., серая, акв., белила, ит. кар. 26,3 × 39,9. Третьяковская галерея [инв. 8584].

193
Дух божий носится над водой. Б. тонированная, акв., белила, ит. кар., 24,1 × 29,4, оборот листа Самуил помазывает Давида на царство; Моисей и избранные видят на горе бога. Эскиз. Акв., Третьяковская галерея [инв. 8459].

194
Благовестие о рождении Иоанна Крестителя. Композиция росписи стены, включающая эскизы и эскизы-наброски на евангельские и библейские сюжеты. Б., акв., кисть, перо, ит. кар., 58,8 × 44,8, Третьяковская галерея [инв. 8511].

195
Проповедь Христа в храме. Эскиз. Б., акв, ит. кар., 26,2 × 40,2. Третьяковская галерея [инв. 8562]. Стрельцы не решаются исполнить приказание первосвященников и фарисеев схватить Христа. Эскиз-вариант. Б., акв., белила, ит. кар., 26,2 × 40. Третьяковская галерея [инв. 8563].

196
Обличение лицемеров, которые строят гробницы пророкам. Эскиз. Б., акв., ит. кар., Третьяковская галерея [инв. 8567].

Приложение

С целью избавить текст от второстепенного материала, биографические сведения о мастерах, творческий путь которых известен сравнительно мало, помещены в приложение. Ссылки на материалы приложения даны в примечаниях к основному тексту.

Басин Петр Васильевич

Петр Васильевич Басин (1793–1877) происходил из дворянской и, по-видимому, небогатой семьи: его послужной список указывает на то, что к старости он не обладал ни «благоприобретенным», ни «родовым» именем (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 3. Формулярный список о службе Императорской Академии художеств 1-й степени профессора живописи [. . .] Басина составлен 14 окт. 1853 г.). Художественное образование он получил, по сравнению с воспитанниками Академии, уже в достаточно зрелом возрасте: из его собственного прошения на имя президента Академии художеств А. Н. Оленина явствует, что он начал посещать классы Академии в качестве постороннего ученика с осени 1811 г., то есть восемнадцати лет (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1819 г., д. 29, л. 1).

С ранних лет он был зачислен на службу в Экспедицию о Государственных доходах, где к 1817 г. поднялся по служебной лестнице от копииста до титулярного советника (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 3. Формулярный список . . .). Любопытно, что формулярный список Басина, из которого почерпнуты эти сведения, указывает на 1800 г. как на дату зачисления его в департамент копиистом, куда он, таким обра-

зом, должен был попасть в семилетнем возрасте. Возможно, впрочем, что здесь вкралась и ошибка по небрежности переписчика; на известную небрежность указывает, вероятно, и то, что в этом списке, помеченном 1853 г., возраст Басина указывается как пятьдесят шесть лет, что отодвигает дату его рождения на 1797 г. В этом случае 1800 г. как начало служебной карьеры выглядит уже совсем нелепо. В Академии художеств занятия Басина, по-видимому, шли достаточно успешно, так как он получил за время учения две серебряные медали. «Одобен будучи сими наградами, я в то же время прибегнул к покровительству г. профессора Василия Козмича Шебуева, наставлениями которого и способами, от него мне предложенными, я приобрел некоторую часть познаний, нужных для исторического живописца», – свидетельствует молодой художник (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1819 г., д. 29, л. 1). В 1818 г. за картину «Христос изгоняет торгующих из храма» (местонахождение неизвестно) он был включен в число академистов, назначенных к отправке в Италию через три года, и то лишь в том случае, если пенсионерские вакансии не будут заняты другими академистами (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 120). Вероятно, эта неопределенность испугала художника, и он обратился в декабре 1818 г. к президенту А. Н. Оленину с просьбой о том, чтобы его послали за границу как можно скорее. По-видимому, он убедил Оленина, так как последний в свою очередь весной 1819 г. об-

ращается в Министерство духовных дел и народного просвещения с просьбой относительно того, чтобы двух молодых художников, Басина и Тона, как подающих большие надежды, послать в Италию ранее оговоренного срока, «пока не остыл их жар к усовершенствованию» (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1819 г., д. 29, л. 3–4). На скорейшую отправку Басина быстро последовало «высочайшее соизволение», он был в августе 1819 г. отчислен из ведомства Экспедиции о государственных доходах в чине титулярного советника и отправлен за границу, как пенсионер Александра I (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1641, л. 4, письмо А. Н. Оленина Министру императорского двора).

2 января 1820 г. российский посланник в Риме извещает Академию художеств о прибытии Басина и Тона в Рим (ЦГИА, ф. 789, оп. 20, 1819 г., д. 29, л. 9). О занятиях Басина в Риме мы узнаем из цитируемых выше отчетов. Из них явствует, что он в основном изучает Рафаэля и болонскую школу, копирует «антики», слушает курс анатомии, что его авторитеты – Канова, Камуччини, Торвальдсен. Уже с 1822 г. начинаются постоянные просьбы художника о продлении срока пребывания за границей. Каким-то образом, несмотря на то, что президент Оленин не считал это необходимым, срок пребывания за границей художнику удалось оттянуть до 1830 г. Результатом пребывания за границей явились картины: «Нимфа с амуром» (1820, Русский музей), «Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели» (1820–1821, Русский музей), «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, Русский музей); копии: «Освобождение апостола Петра из темницы» Рафаэля, «Большесенское чудо» Рафаэля и «Причащение святого Иеронима» Доменикино. К итальянскому же периоду относятся «удачные опыты в пейзажных эскизах и домашнем роде» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1270) и еще – перевод «Анатомии для живописцев и скульпторов», сочинения del Medico, который Басин сам сделал и, будучи «взыскан и поддержан Монаршею милостью», преподнес, вместе с приятно сочиненной картиной «Землетрясение в Рокка ди Папа» (Русский музей), Николаю I (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1641,

л. 1, письмо П. В. Басина А. Н. Оленину от 14 марта 1833 г.).

Вызванный из Италии в Петербург, он в октябре 1830 г. вернулся на родину. Дальнейшая его жизнь, как и жизнь Бруни, представляет собой типичный пример ровной, ничем не возмутимой академической карьеры, совершаемой под постоянным покровительством двора, ценившего, по-видимому, его исполнительность и общее благообразие его кисти. Через три месяца после приезда в Петербург он – академик (с 1 января 1831 г.), и ему поручено исправлять должность профессора живописи (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 3, Формулярный список...). Причем из кабинета его величества ему идет особое содержание. Ему не раз в течение карьеры выражается «высочайшее благоволение» и благодарность от Академии. Ни одно начинание в художественной жизни николаевской эпохи, возникшее по инициативе правительства, не обходится без Басина. Он участвует в возобновлении Зимнего дворца после пожара 1837 г., за что получает золотую медаль и орден, в 1840-х гг. он работает, одновременно с Брюлловым и Бруни, над росписями Исаакиевского собора, где главной его вещью, считавшейся современниками основной в творчестве Басина, является «Нагорная проповедь». В середине столетия он еще был привлечен к росписи храма Христа Спасителя в Москве.

В сентябре 1836 г. он был утвержден в звании профессора 2-й степени за «всеобщую известность своими работами», а в сентябре 1846 г. – возведен в звание профессора 1-й степени живописи исторической и портретной (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 3. Формулярный список...).

К началу 1850-х гг. Басин имел чин коллежского советника, его деятельность получала одобрение Академии, он был кавалером орденов св. Владимира 4-й степени и св. Анны 3-й и 2-й степени, имел знаки отличия за сорок лет беспорочной службы (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1766, л. 21–22; ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 3. Формулярный список...).

Вот как описывает он свою жизнь в период работы над «Марсием, учащим Олимпия игре на свирели» в

своем отчете от 10 августа 1820 г. в Петербургскую Академию художеств: «Рассматривая величественные останки римской архитектуры, удивляясь на каждом шагу и во всех родах художества великому гению, утонченному вкусу древних римлян, безмолвствую – перед живописью Мишель-Анжев, Рафаэлев, Доминикинов, Карашей, Гвидов, я не в состоянии произнести ни одного слова о их достоинстве, превышающем мои силы и понятия [. . .] я стараюсь только запастись некоторыми этюдами, рисуя с античных статуй Ватикана и [. . .] с фресков Рафаэля. [. . .] Продолжая таким образом заниматься рисованием, я не оставляю также и живопись, недавно я имел счастье показывать его превосходительству г. Италинскому небольшую картинку, представляющую нимфу с амуром, половина фигуры в рост, писанную мною во время лета. Кавалер Камучини видел оную, был весьма доволен и по просьбе моей дал некоторые советы на счет другой начатой мною картины, представляющей Марциаса, учащего млодого Олимпа играть на флейте, две фигуры, в натуральный рост. По благосклонности своей он пригласил меня к себе и сам показывал прекрасные свои рисунки в портфелях, с различных древних мастеров: Рафаэля, Мишель-Анжа, Доменикина и других» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 103, л. 9). Через четыре месяца, в другом донесении, он пишет: «Посещая часто мастерские Маркиза Кановы, кавалера Камучини, Торвальдсена и многих других художников, отличных талантами, как по живописи, так и по скульптуре; не упуская случаев быть в разных дворцах и галереях, отличных собранием картин или фресков знатнейших мастеров прошлых столетий; рассматривая их же произведения в церквах римских, я продолжаю заниматься по прежнему живописью и рисованием с всего изящного. Недавно я окончил два рисунка с фресков Рафаэля в церкви della Pace, представляющих четырех сибилл, также сделал некоторые рисунки с фресков Доменикина [. . .] между коими занятиями продолжаю писать мою картину Марциаса с Олимпом, на счет коей я уже имел честь писать в донесении моем от 10 августа 1820 г.» (ЦГИА,

ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 103, л. 15). Несколько позже он сообщает академическому начальству: «Имея счастье уведомить в предшествовавшем донесении в отправлении моем в Неаполь, честью имею донести последующие мои занятия как по возвращении в Рим, так и в сем городе, который в продолжении слишком двух месяцев, проведенных мною, я имел случай осматривать со многими его окрестностями, из коих главные города Сорент, Салерно, древние Помпеи, Геркулан и Пестум, острова Капри и Искию . . . Посещал часто музеум неаполитанского короля, где имел позволение рисовать с некоторых бронзовых статуй, выкопанных из Геркулана и частично из Помпеи, и между тем написал три портрета фамилии господина полковника Лорера. По возвращении в Рим занялся моей картиной Марциаса с Олимпом, которую и привел к концу, и которую вначале будущего года буду иметь честь переслать на благосклонное рассмотрение императорской академии художеств. Два месяца как работаю теперь в Ватикане с картины Доменикина и надеюсь в скором времени замарать весь холст . . .» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 190, л. 5).

В апреле 1822 г. он сообщает: «. . . занимаясь рисованием этюдов с фресков Рафаэля в ватиканском дворце, прошел курс практической анатомии и продолжаю слушать теоретически преподаваемую первейшим здесь анатомистом; продолжаю работать копию с картины Доменикина («Причащение святого Иеронима». – *М. Р.*), которую уже начал проходить, между сим временем написал портреты господина Щедрина и свой собственный, и некоторые эскизы» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 190).

Отчеты Басина, разумеется, отнюдь не представляют того интереса, который вызывают темпераментные письма Карла Брюллова, полные ярких образов и сочных, метких выражений, примерно в это же время, в начале 1820-х гг. посылаемые им в Петербург из Рима, или вдумчивые, глубокие наблюдения Иванова в его письмах из Италии начала 1830-х гг. Тем не менее они любопытны как описание типичного времяпрепровождения типичного же

«среднего» русского художника, только что окончившего Петербургскую Академию и добросовестно старающегося применить и расширить полученные знания. Даже оттенок подбострастия по отношению к начальству, которым проникнуты эти отчеты и в которых, кажется, чувствуется недавний чиновник (каким и был Басин), в известной мере типичен для «среднего» пенсионера, как об этом позволяют судить отчеты других художников.

Марков Алексей Тарасович

Алексей Тарасович Марков (1802–1878) родился в семье часовщика, получившего свое образование в Академии художеств (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 616, л. 3).

Марков был отдан 3 ноября 1813 г. в Академию художеств по классу живописи (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 10), где учился и его старший брат Михаил, впоследствии рано умерший. В академических бумагах их иногда называют Марков первый и Марков второй. Алексей Марков окончил Академию в 1824 г. вместе с Федором Солнцевым; вместе с Федором Солнцевым и некоторыми другими он был оставлен в ней для дальнейшего усовершенствования (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1825, д. 413).

В 1829 г. представил одновременно с художником Нотбеком эскиз «Сократ перед кончиной беседует с учениками о бессмертии души» (*Петров*. Сборник материалов, т. 2, с. 240), в октябре 1830 г. за картину, написанную на эту тему, награжден золотой медалью 1-го достоинства (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 25. Формулярный список . . .).

5 ноября 1830 г. Алексей Марков был отправлен в «чужие края за счет правительства», где в Риме уже ждал его старший брат, отправленный туда еще в 1826 г. «по высочайшему повелению» (ЦГАЛИ, ф. 1925, оп. 1, д. 25. Формулярный список . . . ; ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 616, л. 3). По дороге он остановился в Дрездене, имея поручение от Академии копировать Сикстинскую мадонну Рафаэля. По этому поводу произошел маленький курьез, рисующий степень образованности среднего академика; русский

посланник в Дрездене Шредер, весьма доброжелательно отнесшийся к художнику, с прискорбием и некоторым удивлением сообщает в Петербург, что Марков имел бы гораздо меньше затруднений в работе, если бы знал какой-нибудь иностранный язык, французский или немецкий; в свою очередь Министерство двора выражает недовольство Академии художеств, в которой иностранные языки входят в учебную программу. Академия же в извиняющемся тоне объясняет, что Марков языки знал, да забыл за время пенсионерства при Академии.

Отчеты Маркова, присылаемые им из Дрездена в Академию художеств, хотя и не отличаются особой наблюдательностью и свежестью восприятия, тем не менее дают живое представление о том, как, в каких условиях работали пенсионеры над копиями с классиков и потому до известной степени любопытны.

В рапорте из Дрездена от 28 января 1831 г. Марков сообщает, что на другой же день по прибытии в город представился посланнику г-ну Шредеру и, подав рекомендательное письмо, объявил, что имеет «поручение от Императорской Академии художеств заняться для изучения копированием с мастерских картин, находящихся в Дрезденской галерее, в особенности же снять копию с Мадонны Рафаэля, испрашивая при этом доставить мне случай пользоваться натурным классом в королевской Академии художеств» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 2 и далее). Шредер объявил Маркову, что галерея закрывается, как всегда, на зиму, но что он постарается помочь в этом деле. На первое время художнику разрешили только осмотреть галерею. Получил он разрешение и на то, чтобы заниматься в натурном классе. Кроме того, благодаря рекомендательному письму Н. И. Уткина ему разрешили посетить королевский музей эстампов, «[. . .] располагаю заниматься рисованием с натуры, воспользуюсь позволением посещать музей эстампов и картинную галерею, на квартире же займусь сочинением эскизов», – пишет энергичный пенсионер, полный желанием немедленно заняться делом. «[. . .] также вижу необходимость по возможности заняться изучением языков

стран, в которых имею счастье пользоваться милостью моего государя и его Академии художеств», – предусмотрительно добавляет он, помня о том, какое впечатление произвело в Дрездене и Петербурге его незнание немецкого и французского (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 9–10).

В мае 1831 г. он сообщает: «... имел я счастье получить позволение копировать с Рафаэлевой картины, Мадонны св. Сикста. Инспектор картинной галереи, г. Маттеи, при объявлении сего, сказал мне, что сию картину предположено никому не позволять копировать масляными красками, но в уважении к представлению г. посланника Шредера и того, что сие поручено от Российской Академии художеств, допустили меня снять с картины сей копию и после сего вовсе никому не позволять.

При сем также замечено, чтобы при оригинале ниток не ставить и до оного никоим образом не касаться и для сего около картины поставлена ограда, а также если нужно будет повесить картину на назначенное ей в галерее место, чтобы я сему не препятствовал.

Мая 12 дня оригинал для меня поставлен был во внешней галерее на станке, подле окна в большом выгодном свете.

Имея предварительно приготовленными материалы, я немедленно приступил к своей работе. Лишенный способа при картине поставить грады, приобрел я хороший эстамп Мадонны, гравированный Шульцем с рисунка г-на Зейдельмана, воспользовался оным для расположения на холсте общего абриса, поверяя с оригиналом возможными способами ...

Проверив абрис копии, начал работать красками и по сие время успел написать первым разом фигуру Мадонны с младенцем, облака и часть воздуха.

Июня 2 числа оригинал взяли» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1831–1836, д. 1419, л. 5 и далее).

Вынужденный прервать работу над копией, художник тем не менее старается занять себя делом.

«Осматривал менгсово собрание гипсовых отливок с античных произведений ваяния. [...] Во время открытия натурального класса для рисования посто-

янно посещал и занимался в оном. В кабинете эстампов пересмотрел оригинальные и верные гравюры чертежей и эскизов великих мастеров, на квартире же занимался эскизами и несколько писал масляными красками. От 10-го числа мая занят в галерее кроме праздников ежедневно от 7 ч. утра до 6 ч. вечера» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 5–6). В письме, помеченном маем 26 – июнем 7 1831 г. (расхождение в календаре по западноевропейскому и русскому летосчислению), художник сообщает: «приготовив к отправлению рапорт от июня 7-го дня утром в 8 часов пошел я в галерею дабы узнать, не поставлен ли оригинал на место – увидел оный уже на станке на прежнем месте поставленным и тут же подле моей работы поместившегося одного человека, подмостившегося и начавшего свою небольшую копию одной фигуры Мадонны. Удивленный сим неожиданным поступком и видя лишенным себя удобств, я немедленно объявил о сем в посольстве. Г-н посланник того же часа предложил секретарю посольства барону Барклаю де Толли, испросить от г-на Маттеи о сем поступке объяснения, обещая сам поговорить с г. министром Линденау.

В 11 часов того же дня барон Барклай де Толли виделся с г. Маттеи в галерее, где и я находился.

Г. инспектор Маттеи уверил, что можно работать обоим с одного оригинала и что я, имея преимущество, могу помещаться по удобности (с согласия товарища), а когда нужно будет, несколько передвинут и оригинал.

Я нашел принужденным согласиться. При сем тогда повторено, что когда кончится отделка галереи, то оригинал поставят на назначенное оному место – что может быть не ранее шести недель. Однако и тогда можно копировать с того места.

По отправлении сего рапорта приступаю к продолжению работы» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1831–1836 гг., д. 1419, л. 6).

Далее художник сообщает: «от 15 мая до 11 сентября занимался единственно копированием с Рафаэлевой Мадонны, вникая в подробности оригинала [...] и смею надеяться, что довольно успел по силам

моим приготовить, некоторые же части картины более кончить, но совершенно привести к окончанию сию многотрудную для меня работу я не был в состоянии в сие время.

По перемещении оригинала августа 8 дня на назначенное оному место во внутренней галерее я приобрел выгоду оригинал и мою работу видеть в достаточном отдалении и через то вернее сравнивать в общем и яснее видеть мои ошибки.

Абрисы я старался совершенно направить и имел случай проверить с оригиналом в общем тоне картины; мне довольно удалось приблизиться к оригиналу. [...] Голову младенца Христа более пощастливилось успеть в выражении, но лицо Мадонны еще не успел довести до совершенного по возможности подобия. [...]

Октября 1-го числа галерея закрывается непременно до 1-го мая, и в оной заниматься нельзя, по сему к продолжению моей работы в галерее я не могу приступить ранее семи месяцев» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 15). Здесь же Марков сообщает, что едет вместе с художником Рабусом в Италию, стремясь избежать надвигающейся холеры и употребить с пользой время закрытия галерей.

В октябре 1832 г. из Дрездена он пишет, что его намерение попасть в Рим не осуществилось. Отправляясь с Рабусом в Италию через Нюрнберг и Мюнхен, он узнал о закрытии итальянской границы в связи с ожидающейся эпидемией холеры. В Мюнхене они смотрели Рубенса, Ван Дейка и старую немецкую школу. Там же Марков видел фрески Корнелиуса, был в мастерской у него и у Шнорра. Посещал академические классы, ходил смотреть эстампы в королевском музее.

«По возвращении в Дрезден с открытием галерей я немедленно принялся за продолжение моей копии, время же, свободное от сего занятия, я употребил дома, занимаясь масляными красками, и предпринял написать картину фигуру в рост с нагой природы, для чего избрал предметом из прекрасных стихов г. Жуковского перевода из Мессиады – терзаемый безнадёжным раскаянием отпавший ангел Аббадонна.

Будучи озабочен моею копией, я не успел еще кончить сию картину. Теперь же по исполнении главной обязанности (то есть копии Сикстинской Мадонны. – М. Р.), занимаюсь окончанием сей картины и желал бы представить также вашему превосходительству».

«... Поручение от императорской Академии художеств копию с Рафаэлевской Мадонны св. Сикста, сего октября 12 дня я кончил.

Занимаясь сею трудною работою [...] я старался, сколько мог, подражать оригиналу во всех подробностях. Имея невыгодное освещение от окна, закрытого бумажной ширмой, во время часов занятия я немало был сим затрудняем, но, превозмогши все неудобства и неудовольствия, привел к совершенному окончанию по силам моим, сей великий для меня труд» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1419, л. 18, Рапорт Алексея Маркова Оленину из Дрездена от 30 октября 1832 г.).

Таким образом, на копию Сикстинской мадонны, если не учитывать времени вынужденного перерыва, Марков потратил около десяти месяцев (копия находится в музее Академии художеств СССР, Ленинград).

В Италии Марков, подобно другим пенсионерам, пишет копии и komponует картину. Он копирует «Пожар в Борго» Рафаэля (копия – в музее Академии художеств СССР, Ленинград), пишет уже упоминавшуюся «Фортуна и нищего», за которую получил звание академика в 1836 г., и делает многочисленные эскизы к «Евстафию Плакиде на арене римского Колизея».

В августе 1841 г. Алексей Марков возвратился в Петербург (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 21 М. Формулярный список статского советника Маркова А. Т., по службе профессора императорской Академии художеств, л. 2 и далее). Здесь его карьера развивается столь же беспрепятственно, как и у Басина. И в строительстве Исаакиевского собора и в росписях храма Христа Спасителя в Москве их имена стоят рядом.

В Академии он в 1842 г. за эскизы к «Евстафию Плакиде на арене римского Колизея» был возведен в звание профессора 2-й степени. Еще ранее, в декабре 1841 г., ему по «высочайшему повелению» по-

ручено исправлять должность профессора исторической и портретной живописи (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 21 М. Формулярный список . . .).

В 1840-х гг. Академия дважды благодарит его за успехи его учеников. В 1852 г. он уже профессор 1-й степени, а в 1865 г. – заслуженный профессор. В 1848 г. Флорентийская Академия художеств признала его своим почетным членом (ЦГИА, там же).

Как и П. В. Басин, он не был обойден правительственными награждениями и к концу своей карьеры имел знак отличия за 25 лет беспорочной службы, был кавалером ордена св. Анны 3-й и 2-й степени, св. Станислава 2-й и 1-й степени с императорской короной, св. Владимира 3-й степени и дослужился до чина действительного статского советника; как и Басин, он получил за труды при сооружении Исаакиевского собора золотую медаль (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 21 М. Формулярный список . . .).

Рисунки Маркова позднего времени, в частности рисунки для плафона храма Христа Спасителя в Москве, изображающие Триипостасного бога, обнаруживают крайнюю беспомощность и даже как бы полное забвение всех академических навыков. Пластика форм отсутствует, нет ни строгой линии, ни силуэта, нет даже обыкновенной академической правильности рисунка. Все это заменяется попыткой живописной, светотеневой лепки формы, что при отсутствии крепкого рисунка производит довольно жалкое впечатление.

Лапченко Григорий Игнатьевич

Григорий Игнатьевич Лапченко (1801–1876), по его собственным свидетельствам, родился на Украине, в селе Валяв (?) (в рукописи неразборчиво), Черкасского уезда Киевской губернии, 25 января 1801 г. (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 20), что подтверждает дату, принятую как основную в каталоге Третьяковской галереи (каталог живописи XVIII – начала XX вв. (до 1917 г.). Изд. Третьяковской галереи, 1952) и ставит под сомнение дату «1804», оставленную условно в этом же каталоге, а также принятую в известном издании «Биографические сведения о членах

Академии художеств и вообще художниках, умерших в 1875–1878 гг.» (Спб., 1879) и в каталоге: Русский музей, каталог-путеводитель «Русская живопись XVIII–XIX веков». Л., 1948).

Отец художника, Игнатий Васильевич Лапа, был казак, церковный староста своего села. Мать, Ирина Ивановна, имела в девичестве фамилию Петрученко. Первоначальное воспитание Григорий получил в приходской школе у дьяка. «На 11-м году» по приезде его в какое-то местечко, к дворянину Степану Васильевичу (название местечка и фамилия дворянина написаны в авторской скорописи крайне неразборчиво) был замечен графом Михаилом Семеновичем Воронцовым, который перевел его в Белую Церковь и поместил учиться к майору Якову Лукичу (?) Никитину «придворному живописцу» князя Потемкина-Таврического. По смерти Никитина, в 1822 г. Лапченко попал в Академию художеств к Андрею Иванову, «последнему и лучшему наставнику моему профессору» (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 20).

Указанная выше работа «Биографические сведения о членах Академии художеств и вообще художниках, умерших в 1875–1878» называет Григория Лапченко крепостным графа Воронцова, давшего ему художественное образование и отпустившего его впоследствии на волю. В этой же работе указано, что в Академию Лапченко попал в 1823 г. посторонним учеником на иждивении графа и при покровительстве Общества поощрения художников.

Сам художник сообщает, что с 1826 по 1831 гг. «упражнялся по искусству» в доме графа Воронцова, «потому что у моего профессора А. Иванова не было для меня места», и в то же время «неусыпно посещал натурный класс и Эрмитаж» (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 20). В это время им были написаны для Воронцова «Силоамская купель» и «Филомена, вышивающая в тюрьме» (там же).

За «Киевлянина, подающего Претичу весть о приближении печенегов к Киеву» (1829) он получил Золотую медаль первого достоинства за счет Общества поощрения художеств и был послан на средства графа Воронцова в Италию вместе с А. Ивановым. Как

известно, художник очень сблизился там с Ивановым; в анкете, разосланной в конце 1866 г. Академией художникам, он так и указывает: «относительно путешествия по Италии можно видеть из отчетов Иванова в Общество поощрения художников, тем более что между нами было согласие» (там же).

По-видимому, содержание, назначенное Воронцовым художнику, было крайне недостаточным, так как это признает даже сама Академия, и содержание ему было прибавлено (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 1267, л. 17).

В начале 1839 года на выставке, устроенной по случаю приезда в Рим наследника Александра Николаевича, Лапченко выставил жанровую картину «Женщина, несущая на голове корзину», которая, несмотря на неоконченность, была куплена наследником (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 20). Там же он написал и «Раздевающуюся Сусанну естественной величины», находящуюся ныне в Русском музее. В то же время он, по-видимому, нравится русской публике, так как, по его собственным словам, пишет кое-что для русской миссии в Риме, для князя Гагарина, для русского посольства в Лондоне (там же).

В это же время, приблизительно с 1834 г., он начал терять зрение. «Чувствительный Иванов» отвез его в Неаполь и там поручил его заботам врача, который наблюдал за ним до 1838 г., до возвращения на родину (там же).

В Италии Лапченко женился в сентябре 1839 г. на известной красавице – натурщице Виктории, дочери Антония Кальдони, которую и привез с собой на родину.

В 1842 г., уже находясь в России, он представил в Академический совет «Сусанну» и просил принять его в число членов Академии, так как, живя в отечестве, «имеет нужду в звании». Из того же прошения, помеченного 29 сентября 1842 г., мы узнаем, что дела художника были весьма плохи, так как он указывает, что уже восемь лет лечит глаза (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 2672, л. 10).

Просьба его была уважена, и в 1842 г. он получил звание академика, а картина внесена в список вещей

Академического музея (там же, лист 11). С этого момента известия о Г. Лапченко становятся очень скудными. В 1866 г. он прислал из Мозыря на суд Академии картину «Воскресение Христово», вещь, по-видимому, очень слабую. Академия отказалась о ней судить под предлогом, что ей было неизвестно, для какой цели картина предназначалась. Лапченко ответил, что хотел бы ее преподнести Государю, но Академия не нашла удобным это сделать (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 1–7). Известно, что, живя в Мозыре, он написал еще голову Христа. Вскоре Лапченко, вероятно, совсем потерял зрение и в 1869 г. переехал к сыну (?) Сергею Григорьевичу Лапченко в Динабург.

Учеников Григорий Лапченко, по собственному его свидетельству, не имел: в собственноручно или под его диктовку заполненной анкете, излагающей обстоятельства жизни художника, в соответствующей графе сделан прочерк (ЦГИА, ф. 789, оп. 14, д. 15-Л, л. 20).

Ломтев Николай Петрович

Николай Петрович Ломтев (1816–1858) принадлежит к числу художников, чье творчество мало исследовано в нашем искусствознании. В каталоге Третьяковской галереи издания 1952 г. отчество его представлено «Алексеевич», однако, вероятно, более правильным будет отчество «Петрович», принятое А. Н. Савиновым (см.: История русского искусства, т. 8, кн. 2, с. 126), так как она подтверждается документально: в ЦГИА есть датированное 1838 г. прошение его отца, где последний называет себя Петром Ломтевым (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 2345, л. 1). Как явствует из этого и другого документа, отец художника был санкт-петербургским купцом 3-й гильдии (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3002, л. 1–2). Однако, в одном из документов, выданных Академией художеств, художник именуется и «Алексеевичем» и «Петровичем»: это справка, выданная 23 февраля 1927 г. канцелярией Академии художеств гр-ну Ломтеву Петру Дмитриевичу в том, что художник Николай Алексеевич (Петрович) Ломтев родился в 1816 г., умер в

1858 г., учился в Академии художеств и в 1845 г. удостоен звания некласного художника за картину «Ангелы возвещают небесную кару Содому и Гоморре» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 3002, л. 10).

Раннее детство художника прошло, по-видимому, в Ростове Великом (см. его дневник, опубликованный в «Художественном хроникере» И. Н. Божеряновым, № 13–14. Спб., 1 апреля 1887 г., запись от 22 августа 1844 г.).

Дата поступления художника в Петербургскую Академию художеств не установлена, так же как и характер его занятий: был он академистом или «посторонним». Занимался он, по-видимому, у профессора Ф. Бруни, как он сам неоднократно сообщает, и в 1839 г. поехал на счет своего отца вслед за Бруни в Италию, чтобы там продолжить занятия под его руководством (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 2345, л. 1, 2, 4; ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1843 г., д. 3564, л. 3).

В 1845 г. он прислал в Петербург в Академию картину «Ангелы, возвещающие небесную кару Содому и Гоморре», за что был удостоен звания некласного художника и обещания впредь оказывать покровительство (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3002, л. 5). По-видимому, жилось ему довольно скудно на деньги, высылаемые отцом; во всяком случае, когда подошло время возвращаться в Россию, он оказался обремененным множеством крупных и мелких долгов, чему, конечно, могли быть виною не только скудость содержания, но и образ жизни молодого художника. Сам он утверждал позднее, что не был в состоянии заниматься регулярно, так как по 10 и 12 месяцев не получал денег. Тем не менее в Риме он, по собственным словам, изучал «Римскую школу» под руководством Бруни (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1843, д. 3564, л. 3).

В Риме Ломтев обратил на себя внимание членов русской колонии и русских путешественников. В нем видят большое будущее, хотя один из русских вояжеров при этом жалеет, что талант художника, ввиду малых средств и еще каких-то несколько неясных обстоятельств, может быть, и не получит должного развития: «Есть еще в Риме молодой художник

живописец, тоже незнакомый моим читателям, г. Ломтев. Он однажды в бытность в Риме Е. И. В. Великой княгини Марии Николаевны выставил первый набросок задуманной им большой картины: ангелы в доме Лота, именно в ту минуту, когда свет от них ослепляет развратный народ содомский. Давно сделан и картон для картины, но на нем дело и остановилось. Эскиз, особенно картон, показывает множество таланта, и таланта довольно сильного, самостоятельного. Видно, что художник вошел в предмет; видно, что он обдумал картину, потому что все ясно, все составлено весьма цельно и отчетливо. Потом в картоне видны также понятия об изяществе линий и о собственно художественном сочинении. Картон еще не решает дела, в последствии могут быть и поправки; что поставлено на ходули, то снимется с них, – это маленький остаток той школы, в которой был Г. Ломтев. [...] Одним словом: что есть, то обещает много хорошего. Но вот другой вопрос – будет ли сдержано обещание? будем ли мы иметь картину, и вообще, даст ли нам что-нибудь талант г. Ломтева? Я не могу на это отвечать утвердительно, потому что положение его и многие обстоятельства, вовсе не входящие в суждение о художнике, могли быть оправданием того, что мы более двух лет видим все эскиз, картон, некоторые упражнения и только. Чрезвычайно жалко, что у г. Ломтева нет ничего оконченного из малых вещиц, по крайней мере при мне ничего не было. Начата была небольшая картинка, изображающая Богородицу и двух апостолов, набросаны были две-три вещицы из разгульного художественного праздника, что бывает 1 мая в Черваро. Все это начато и нет ничего конченного [...] кто знает, получивши средства, не принялся ли бы г. Ломтев со всею деятельностью» (Чижов, Ф. О работе русских художников в Риме. – «Московский литературный и ученый сборник». М., 1846, с. 106–108). Любопытно, кстати, что славянофилу Чижову неприятным кажется в Ломтеве то, что унаследовано им от школы, под которой, естественно, разумеется стиль классицизирующего помпезного романтизма, господствовавший в 1830-х гг.

и отлично продолжавший существовать и в 1840-х гг. Образчик его можно видеть, в частности в росписях Исаакиевского собора.

Некоторые представления о жизни Ломтева в Риме в 1840-х гг. дает его дневник, опубликованный в сравнительно редком и недолговечном издании – в «Художественном хроникере» И. Н. Божерянова.

Дневник отражает жизнь художника за три месяца: июль–август–сентябрь 1844 г. Ломтев рисуется в этом дневнике как впечатлительный, добродушный, живой человек, любящий компанию, увлеченно работающий и не менее увлеченно отдающийся радостям жизни. Так мы узнаем, что он довольно часто работает с натуры, подготавливает картину, пишет пейзажи, заканчивает изображение Богородицы со святыми. С большой симпатией относится он к Александру Иванову, водит знакомство с Боденом, Ставассером, Рамазановым, Орловым, есть у него знакомства и между итальянцами. В музеях он отмечает работу Пакини и Баттони («Христос вручает ключи св. Петру»); в галерее Боргезе его внимание останавливает эскиз Веронезе и картина Дюрера. Ему понравились работы Раева, увиденные в римской студии художника.

Характерная черта дневника, отчетливо рисуемая положение художника, – постоянная мысль о том, где достать денег. Речь идет не о каких-либо сентиментальных сетованиях на судьбу, об отказе от удовольствий и т. п., а просто о постоянной тревожной заботе: буду ли сегодня обедать? Художник непрерывно занимается по мелочам у своих соотечественников-пенсioenеров, у местных бедняков, наконец – у прачки. Он отдает в заклад и продает свою одежду и тем не менее по несколько дней подряд живет без обеда. В большой мере та неровность в работе, на которую сетуют современники, несомненно исходит отсюда. Следует, однако, заметить, что часто даже в голодные дни художник работает большую часть дня; не удивительно, что после нескольких таких дней молодой живописец теряет самообладание и иногда наступает срыв, лаконически обозначенный в дневнике: «выпито» или «упился зело».

Можно ли говорить о систематической, серьезной работе, если по несколько дней длится такое, например, состояние:

«17 [июля]. Работал – обедал дома на деньги за проданные старые брюки. Люиджи подарил мне рисунок, черченный пером.

18–19. Дома и работал – сделал рисунок св. семейства.

20. Не было денег, сидел дома и работал. Вечером взял у Бодена одну скуду и ужинал, музыка у фонтана ди Тревио.

22. Не мог работать – вечером не было денег на ужин. Утром с Ивановым много говорили о России и так расчувствовались, что выпили пять бутылок пива. Думали, как бы уехать домой.

26 [августа]. Понедельник. Не работал. Обедал за проданные вещи, как-то: сапоги, штаны и проч. Завтра утром ожидаю ответа насчет денег.

27. Не работал. Без денег, не на что обедать...»
Отличительной чертой дневника, пожалуй, нигде не встречающейся в подобных пенсионерских материалах, исключая писем Иванова, является постоянное упоминание о книгах. Несмотря на крайнее безденежье, Ломтев покупает книги, берет их в долг в книжных лавках, иногда продает, чтобы пообедать (но чаще продает свое платье) и даже отдает переплетать; последнее, по тонкому замечанию Ф. Достоевского, должно означать (для XIX столетия, разумеется) более высокую степень приверженности к книге, по сравнению с простой охотой к чтению.

«24 [июля]. Утром рано пришли из полиции с бумагами; на меня жаловались, что я не плачу за книги. Осмотрели, что у меня есть, – не знаю, чем кончится.

7 и 8 [августа]. Читал «Сто литераторов» и из некоторых книг делал выписки.

10. Утром ходил к S. Tomба говорить о книгах. Нашел в нем старого наполеоновского солдата, который был в Москве. Очень доволен, что его не изжа-

рили. Участвовал также в бегстве, которое они, по скромности, называют незабвенной ретирадой.

.....
12–13 [августа]. Отдал книги в переплет».

В дневнике, после одной из привычных записей – «не обедал и не ужинал», есть даже цитата из сочинений украинского просветителя Григория Сковороды относительно стойкости перед лицом превратностей судьбы; Евангелие же читается Ломтевым, по-видимому, постоянно.

Кроме любви к чтению вторая симпатичнейшая черта молодого Ломтева (более обычная для русской художественной молодежи в Риме) – тоска по Родине, особенно острая в смутные минуты неудач, одиночества, безденежья.

«22 [августа]. Не работал. Нет денег. Был у Лепре, остался должен 9 байков. Даю себе слово не тратить ни на кого ни байка, потому что, когда у меня нет, то ни один дьявол меня не пригласит и не заплатит ни одного байка. Завтра думаю заняться. – Не знаю, почему я сегодня думаю о Ростове и желал бы его видеть, что с помощью Божьей может быть. Увидеть его Кремль, соборы, монастыри, в особенности Петровский и наш приход Покрова-Богородицы, наш смиренный дом и огород, но когда и как! Я сегодня у Лепре говорил о Ростове – кто знает, может быть, в Ростове мне придется читать эти строки, которые теперь пишу в Риме. Вспоминаю наше озеро «Язы Бологостицы», помню, как мы ходили за гонободем за двенадцать болот, как говорят там. Вспоминаю троицын день, когда я с дядюшкой Абрамом Ивановичем рубили молодые березки [. . .] Как мы ходили с сестрой в петровскую слободу к бабушке, то-то было счастливое время! Я ездил к Иисусу Христу, так назывался, помню, источник Богородицы. Приведет ли Бог мне видеть эти места. Теперь бы хотелось знать, что будет хоть через два года» (рядом поставлен знак NB и написано «Я в Константинополе – кто бы угадал?»).

После семилетнего пребывания молодого живописца в Италии, в 1845 г., его отец, узнав о том, что Академия удостоила сына званием художника, обра-

тился в Академию с просьбой отозвать Николая Ломтева на родину, объясняя это тем, что содержать его более не может, издержав «на нем» 15000 р. ассигнациями. Будучи, по-видимому, осведомленным о состоянии дел сына, он выслал деньги на обратный путь и уплату долгов («Прошение . . . С.-Петербургского 3-й гильдии купца Петра Ломтева» в Академию художеств от 29 ноября 1845 г. ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3002, л. 1–2). Академия ответила согласием (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, л. 3), долги были частично уплачены (на уплату всех не хватило присланных денег) и, по-видимому, в 1846 г. художник возвратился в Россию (см. донесение Министерству Императорского двора от начальника над русскими художниками в Риме Л. И. Киля, помеченное апрелем 1846 г., ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3002, л. 6).

По всей вероятности, дела художника сложились на родине не особенно благополучно: в 1849 г. он обращается в Академию художеств с просьбой о пособии. Здесь он в самых печальных тонах повествует о своих прошедших бедствиях на чужбине. «Но что ожидало меня в отечестве?» – восклицает он. По его словам, отец принял его ласково, но предложил заняться «наживанием денег» с помощью полученного образования. Убедившись, что с помощью отца идти далее в искусстве он уже не может, художник «занялся снова эскизами, они были на выставке, и по слухам, дошедшим до меня, Совет Академии не был против моих композиций» (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, 1843 г. д. 3564, л. 3). Не имея средств писать по этим композициям картины, он приходит в отчаяние от того, что даром прошли годы, проведенные в Академии художеств и в Риме. На его просьбу выдать ему какое-нибудь пособие и заказать копию с одной из эрмитажных картин, Академия отвечает, что «не имеет нужды» заказывать копию, но если он напишет сам хорошую копию по своему выбору, то получит соответствующее трудов вознаграждение (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, 1843 г., д. 3564, л. 4).

Можно предполагать, что никакой существенной помощи художник не получил, так как в конце 1850-х гг., через десять лет после описываемых со-

бытий, мы находим его в весьма бедственном положении, хотя, по-видимому, он пользуется в художественных кругах большой известностью. И. Г. Горавский в 1850-х гг. в переписке с П. М. Третьяковым по поводу покупки картин Ломтева сообщает поистине трагические черты последних лет жизни этого многообещающего живописца (цитируется с сохранением орфографии подлинника): «Насилу я мог найти почтенного Ломтева этого дня как мы были у него, ему квартиру отказали, но на другой день я его нашел, после взял начатую картину и принадлежности и пригласил его к себе, чтобы он исполнил заказ Ваш [...] этого человека одного никак невозможно оставить, без полуштофа он не пишет, сколько он водки выпил это ужас [...] а утром вставши ежели не ходит в кабак, то ничего не делает, говоря, что ежели б теперь не ходить в кабак, то он никогда не был бы знаменитым художником [...] жаль этого человека – талант его погибнет – эскизы его прошлогодние куплены князем Голицыным за великие деньги» (Письмо И. Г. Горавского к П. М. Третьякову 19 февраля 1858 г. – Отдел рукописей Третьяковской галереи, 1/1242).

Что же касается высокой оценки Ломтева в художественных кругах, то ее подтверждает и другое свидетельство: А. М. Станюкович в начале 1870-х гг. сообщает П. М. Третьякову, что у него есть автопортрет Ломтева, «известного между художниками» (письмо А. М. Станюковича П. М. Третьякову от 1 января 1873 г. – Отдел рукописей Третьяковской галереи 1/3447).

По-видимому, болезненным состоянием художника, как можно судить по письмам того же Горавского, пользовались, ввиду успеха его эскизов, различные темные личности, заключавшие с ним какие-то соглашения на его работы.

Некоторое время спустя Горавский сообщает Третьякову: «деньги у него (то есть у Ломтева) будут, отец его завещанием отказал ему пятнадцать тысяч рублей серебр. и он мечтает о дороге во Флоренцию присмотреться еще к Великим художникам, чтобы написать серьезную вещь – а тогда говорит

можно спокойно умереть, как порядочному человеку; да когда Вам прежнюю картинку писал, то говорил мне, что ежели отец его средств ему не оставит, то одно осталось застрелиться или зарезаться...» (письмо И. Г. Горавского к П. М. Третьякову, 12 марта 1858 г., Петербург. – Отдел рукописей Третьяковской галереи 1/1243). Вероятно, художнику уже ничто не могло помочь – ни наследство, ни заказы Третьякова. В 1858 г. он умер.

Дата смерти Ломтева в различных источниках приводится по-разному. Каталог ГТГ 1958 г. приводит дату – 1863 г. А. Н. Савинов указывает 1859 г. (см.: История русского искусства, т. 8, кн. 2, с. 126). Эта вторая дата, по-видимому, более близка к истинной. Еще более вероятной представляется дата 1858. Именно эту дату смерти приводит цитированная выше справка, выданная Академией художеств 23 февраля 1927 г. (вероятно, на основе соответствующей документации) (ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3002, л. 10). На этой дате, даже уточненной (16 сентября 1858 г.) остановился Н. П. Собко (см. письмо Н. П. Собко к П. М. Третьякову от 28 февраля 1893 г. – Отдел рукописей Третьяковской галереи, 1/3357; письмо Н. П. Собко к П. М. Третьякову от 8 марта 1893 г. – Отдел рукописей Третьяковской галереи, 1/3358).

Любопытно, что у художника, вероятно, были ученики. Во всяком случае, об одном ученике свидетельствуют данные, приводимые И. Н. Божеряновым в уже цитированной выше публикации: «Из учеников его живет в Париже Василий Васильевич Шереметев, который в своем письме к нам говорит, что наброски Ломтева отличались особенным колоритом, напоминая работы Делакруа, затем эти наброски затирались немилосердным образом краской битюмом и оставались незаконченными» («Художественный хроникер». Спб., 1887, апр., № 13–14, с. 118).

Список иллюстраций

- 26
В. К. Шебуев. Набережная Невы у Академии художеств в Петербурге. Граф. кар., тушь, перо. Русский музей.
- 28
А. И. Иванов. Единоборство Мстислава Удалого с Редедю. 1812. Русский музей.
- 29
А. И. Иванов. Подвиг киевлянина в 968 году. 1810. Русский музей.
- 30
А. И. Иванов. Автопортрет. Третьяковская галерея.
- 31
И. А. Акимов. Новгородцы ниспровергают Перуна. Эскиз. Русский музей.
- 32
А. Е. Егоров. Исызание Спасителя. Эскиз. 1814. Третьяковская галерея.
- 33
А. Е. Егоров. Автопортрет в юношеском возрасте. Третьяковская галерея.
- 34
В. К. Шебуев. Дмитрий Донской на Куликовом поле. Эскиз. Сепия, перо. Русский музей.
- 35
В. К. Шебуев. Гадание. Автопортрет. 1805. Третьяковская галерея.
- 36
В. К. Шебуев. Сцена из античной трагедии (?). Сепия, перо, кисть. Русский музей.
- 37
В. К. Шебуев. Моление о чаше. Тушь, перо. Русский музей.
- 38
В. К. Шебуев. Крещение Руси. Эскиз. Сепия, перо. Русский музей.
- 39
В. К. Шебуев. Избрание Михаила Федоровича на царство. Эскиз. Ит. кар., сепия, перо. Русский музей.
- 40
В. К. Шебуев. Служка с кадиллом. Этюд. Ит. кар., мел. Русский музей.
- 41
В. К. Сазонов. Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1824. Русский музей.
- 42
К. П. Брюллов. Автопортрет. 1834. Русский музей.
- 43
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз. Сепия, перо, кисть. 1828. Третьяковская галерея.
- 44
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Эскиз. 1828. Русский музей.
- 46–47
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. 1830–1833. Русский музей.
- 48
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.
- 49
Гвидо Рени. Клеопатра. Флоренция, галерея Питти.
- 50
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.
- 51
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.
- 55
К. П. Брюллов. Последний день Помпеи. Фрагмент.
- 56
Ф. А. Моллер. Портрет Ф. А. Бруни. 1840. Третьяковская галерея.
- 57
Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. Эскиз. Сепия, акв. 1824. Русский музей.
- 58
Ф. А. Бруни. Смерть Камиллы, сестры Горация. 1824. Русский музей.

- 59
Ф. А. Бруни. Медный змий. 1826–1841. Русский музей.
- 61
Ф. А. Бруни. Медный змий. Фрагмент.
- 62
Ф. А. Бруни. Медный змий. Фрагмент.
- 63
Ф. А. Бруни. Голова богоматери. Ит. кар. Русский музей.
- 64
Ф. А. Бруни. Моление о чаше. 1834. Русский музей.
- 65
А. А. Иванов. Братья Иосифа находят чашу в мешке Вениаминовом. Эскиз. 1831–1833. Третьяковская галерея.
- 66
А. А. Иванов. Мастерская А. А. Иванова в Риме. Тушь, акв., кисть, перо. Третьяковская галерея.
- 67
А. А. Иванов. Мастерская А. А. Иванова в Риме. Тушь, акв., кисть, перо. Третьяковская галерея.
- 68–69
А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837–1857. Третьяковская галерея.
- 72
А. А. Иванов. Голова Марии Магдалины. Этюд для картины „Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения». Третьяковская галерея.
- 73
А. А. Иванов. Явление Христа народу. Эскиз. Ит. кар. Третьяковская галерея.
- 74
А. А. Иванов. Явление Христа народу. Эскиз. Сепия, акв., белила. Третьяковская галерея.
- 76
А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент.
- 77
А. А. Иванов. Три варианта головы Христа, Лаокоона и головы Аполлона Бельведерского, Венеры Медицейской, маска. Этюд для картины «Явление Христа народу». Третьяковская галерея.
- 78
А. А. Иванов. Явление Христа народу. Фрагмент.
- 79
А. А. Иванов. Мальчик в повороте головы «Ближайшего к Христу». Этюд для картины «Явление Христа народу». Третьяковская галерея.
- 82
А. А. Иванов. Две головы раба. Этюд для картины «Явление Христа народу». Русский музей.
- 83
А. А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. Этюд для картины «Явление Христа народу». Третьяковская галерея.
- 84
А. А. Иванов. Наружное дерево парка Гиджи. Третьяковская галерея.
- 93
П. В. Басин. Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада. Эскиз. 1828. Русский музей.
- 94
П. В. Басин. Пристань у стен города. Граф. кар. 1825. Русский музей.
- 95
П. В. Басин. Автопортрет с братом. 1814. Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград.
- 96
П. В. Басин. Пейзаж. Акв. Русский музей.
- 97
П. В. Басин. Спящий. Граф. кар. Русский музей.
- 98
К. А. Зеленцов. Мастерская П. В. Басина. 1833. Русский музей.
- 99
П. В. Басин. Смерть Плиния. Граф. кар., тушь, кисть, перо. Третьяковская галерея.
- 100
А. Т. Марков. Фортуна и нищий. 1836. Русский музей.
- 101
Г. И. Лапченко. Сусанна, застигнутая старцами. 1831. Русский музей.
- 102
А. Т. Марков. Евстафий Плакида в Колизее. Граф. и цв. кар., уголь. Рубеж 1830–1840 гг. Русский музей.
- 103
А. Т. Марков. Лев и леопард. Этюды к композиции «Евстафий Плакида в Колизее». Акв. Третьяковская галерея.
- 104
К. П. Брюллов. Диана и Актеон. Эскиз. 1823–1827. Третьяковская галерея.
- 105
Ф. А. Бруни. Вакханка и Амур. 1828. Русский музей.
- 106
А. Т. Марков. Мужской портрет. Граф. кар. Третьяковская галерея.
- 107
Ф. А. Моллер. Апостол Иоанн Богослов, проповедующий на острове Патмосе. Эскиз или авторское повторение большой картины на тот же сюжет. 1850-е гг. Русский музей.
- 108–109
К. П. Брюллов. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз. 1839–1845. Третьяковская галерея.
- 110
К. П. Брюллов. Нимфа. Этюд для картины «Гилас, увлекаемый нимфами в воду». Ит. кар. 1827–1828. Третьяковская галерея.
- 111
Ф. А. Бруни. Амфитрита и Амур на дельфинах. Ит. кар., белила. Эскиз росписи Шахматного зала Эрмитажа. Русский музей.

- 112
К. П. Брюллов. Нашествие Гензериха на Рим. Фрагмент.
- 113
К. П. Брюллов. Нашествие Гензериха на Рим. 1835. Третьяковская галерея.
- 114
К. П. Брюллов. Смерть Инесы де Кастро. 1834. Русский музей.
- 115
К. П. Брюллов. Отступление Наполеона из Москвы. Эскиз. Граф. кар. 1836. Русский музей.
- 116
К. П. Брюллов. Прогулка Людовика XV в детстве. Акв. 1850. Третьяковская галерея.
- 117
К. К. Штейбен. Петр Великий с матерью укрываются от мятежных стрельцов в церкви. 1827. Русский музей.
- 118
П. В. Басин. наброски. Граф. кар. Русский музей.
- 119
П. В. Басин. Олег на берегу Днепра с Игорем, перед Аскольдом и Диром. Граф. кар. Русский музей.
- 120
П. В. Басин. Петр I мальчиком в окружении бояр. 1840-е гг. (?). Граф. кар. Русский музей.
- 121
П. В. Басин. Петр I раскрывает стрелецкий заговор. Граф. кар. 1840-е гг. (?). Русский музей.
- 122
П. В. Басин. Основание Петербурга (Петр I на берегу Невы). Граф. кар. 1840-е гг. (?). Русский музей.
- 124
П. В. Басин. Петр I чертит в тетради, опершись на перевернутую шляпку. Граф. кар. 1840-е гг. (?). Русский музей.
- 125
Ф. Г. Солнцев. Свидание великого князя Святослава с Иоанном Цимисхием. Акв. Эскиз большой акварели 1836 г. из собрания Русского музея.
- 126
Ф. Г. Солнцев. Свидание великого князя Святослава с Иоанном Цимисхием. Акв. 1836. Русский музей.
- 127
Ф. Г. Солнцев. Копии фрагментов мозаики собора св. Софии в Киеве. Акв., бронза. Русский музей.
- 128
Ф. Г. Солнцев. Отъезд князя на войну. Б., тушь, гуашь. Третьяковская галерея.
- 131
К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. Эскиз. Конец 1830-х гг. Русский музей.
- 132
К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. Эскиз. Сепия. Русский музей.
- 133
К. П. Брюллов. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 году. 1839–1843. Третьяковская галерея.
- 134
В. Е. Раев. Иконописец Алимпий Печерский. 1848. Русский музей.
- 135
В. Д. Демидов. Предсмертный подвиг князя М. К. Волконского, сражающегося с ляхами в Пафнутьевском монастыре в Боровске в 1610-м году. Эскиз картины, находящейся в Калужском обл. художественном музее. Третьяковская галерея.
- 144
Ф. А. Бруни. Видение Иезекииля. Эскиз для росписи Исаакиевского собора в Петербурге. Граф. кар. 1841–1845. Русский музей.
- 145
Ф. А. Бруни. Всемирный потоп. Картон для росписи Исаакиевского собора в Петербурге. Ит. кар., уголь. 1841–1845. Русский музей.
- 146
Н. А. Ломтев. Грот нимфы Эгерии близ Рима. Третьяковская галерея.
- 147
Н. А. Ломтев. Нагорная проповедь. Эскиз. Русский музей.
- 148
Н. А. Ломтев. Аутодафе. Эскиз. Третьяковская галерея.
- 149
П. С. Шильцов. Портрет Н. А. Ломтева. 1859. Третьяковская галерея.
- 150
Н. А. Ломтев. Пророк Даниил обличает жрецов бога Вила (Ваала) перед царем Навуходоносором. Эскиз. 1858. Третьяковская галерея.
- 151
Н. А. Ломтев. Истребление первенцев египетских. Эскиз. 1858. Третьяковская галерея.
- 152
Н. А. Ломтев. Восстание 17 мая 1606 года в Москве против Дмитрия Самозванца. Эскиз. 1858. Русский музей.
- 154
Н. А. Ломтев. Три отрока в пещи огненной. Эскиз. 1858. Третьяковская галерея.
- 155
Н. А. Ломтев. Итальянский пейзаж с двумя отшельниками. 1859. Третьяковская галерея.
- 156
Н. А. Ломтев. Проповедь Савонаролы. Эскиз. 1850-е гг. Третьяковская галерея.
- 157
Н. А. Ломтев. Проповедь Савонаролы. 1850-е гг. Русский музей.
- 158
Г. Г. Гагарин. Проповедь Магомета. 1840-е гг. Русский музей.

- 160
В. Е. Раев. Библейский сюжет. Эскиз. 1848. Русский музей.
- 161
А. А. Иванов. Азиатские пленники. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 162–163
А. А. Иванов. Шествие азиатов. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 164
А. А. Иванов. Кресло. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 165
А. А. Иванов. Музыканты и шествие пляшущих женщин. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 166
А. А. Иванов. Колесница и воины. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 167
А. А. Иванов. Арфист. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 169
А. А. Иванов. Приношение дани нубийцами. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 170
А. А. Иванов. Азиатские данники. Калька с репродукции. Акв. Третьяковская галерея.
- 171
А. А. Иванов. Фигуры волынщиков. Наброски к «Славословию пастухов». Сепия, белла. Третьяковская галерея.
- 172
А. А. Иванов. Сцена египетской трапезы. Граф. кар. Третьяковская галерея.
- 173
А. А. Иванов. Сцена египетской трапезы. Граф. кар. Третьяковская галерея.
- 176
А. А. Иванов. Моисей перед богом, читающим ему заповеди на скрижалях. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 177
А. А. Иванов. Дух божий над волнами. Набросок. Акв. Третьяковская галерея.
- 178
А. А. Иванов. Елисей разделяет воды плащом Илии. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 179
А. А. Иванов. Бог по мановению Моисея разделяет воды Чермного моря. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 181
А. А. Иванов. Моисей и избранные видят на горе бога. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 182
А. А. Иванов. Моисей сомневается в обещании бога насытить народ мясом. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 183
А. А. Иванов. Народ израильский ропщет на неимение воды. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 184
А. А. Иванов. Семьдесят избранных Моисеем старейшины пророчествуют около скинии собрания. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 185
А. А. Иванов. Валаам указывает звезду. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 187
А. А. Иванов. Славословие пастухов. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 188
А. А. Иванов. Разряженные женщины ходят, обольщая взорами. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 190
А. А. Иванов. Ангел является жене Маноя. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 191
А. А. Иванов. Обличение лицемеров, которые строят гробницы пророкам. Эскизы. Акв. Третьяковская галерея.
- 193
А. А. Иванов. Христос и Никодим. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 194
А. А. Иванов. Фарисеи посылают спросить у Иисуса, позволительно ли платить подати. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 196–197
А. А. Иванов. Богоматерь, ученики Христа и женщины, следовавшие за ним, смотрят издали на распятие. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 199
А. А. Иванов. «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков». Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 201
А. А. Иванов. Истязание Спасителя. Эскиз. Акв. Третьяковская галерея.
- 202
А. А. Иванов. Первая проповедь осененных духом апостолов. Акв. Третьяковская галерея.
- 203
А. А. Иванов. Проповедующего в притчах Христа хотят схватить первосвященники и фарисеи. Эскиз. Б., акв., ит. кар. Третьяковская галерея.
- 205
А. А. Иванов. Апостол Павел возлагает руки на крестившихся. Эскиз. Б., акв., кисть, перо. Третьяковская галерея.

Указатель имен

- Аарон
77 174
- Авраам
180
- Адам
175
- Акимов И. А.
27 31 116
- Александр II, имп.
52 220 232
- Александр Невский, кн.
новгородский
144
- Алексеева Т. В.
6 213 222
- Алкивиад
91
- Алленов М. М.
5 215
- Алпатов М. В.
5 81 82 86 100 155
166 173 174 204 213
215 217 222
- Антонова К. Ф.
213 223
- Архангельская А. И.
213 223
- Ацаркина Э. Н.
5 213 219 220 226
- Бакалович С. В.
97
- Бакушинский А. В.
5 213
- Басин П. В.
7 10 23 88 91-97 99
102 111 118-124 134
144 147 166 214 218
221-223 225-228 230 231
- Баттони Помпео
234
- Бауэр Бруно
164
- Белинский В. Г.
13 14
- Белютин Э. М.
213 214
- Бенуа А. Н.
60 114 155 219
- Бернштейн Б.
5 63 213 215
- Боден И. Ф.
234
- Божемянов И. Н.
233 234 236
- Боткин М. П.
216 217-219 221-223
- Бруни Ф. А.
7 9 10 12 15 20 23
24 27 37 49 52 53 54
56 58-63 70 71 75 82
85 91 97 100 105 111-
113 123 134 141-145
147 149 150 154 161
- 166 183 207 208 214-216
218 219 222 226 233
- Брюлло Ф. П.
215 218
- Брюллов К. П.
5 7 9 10 12 15 20
23-25 27 29 30 33 34
36 37 40 42-57 60 70
71 75 77 82 85 91
97 100 104 107-116 118
123 129-133 141-144 147
149 161 207-209 214-216
218 219 221 226 227
- Валаам
189
- Валицкая А. П.
6 213
- Ван Дейк Антонис – см.
Дейк Антонис ван
- Варнек А. Г.
122
- Веласкес Диего де Сильва
42
- Веневитинов Д. В.
64
- Венецианов А. Г.
12 122 123 128 220
- Верещагина А. Г.
6 213
- Веронезе Паоло
234
- Волков Н. Н.
74 216
- Волконская З. А.
64 218
- Вольский И. П.
113
- Воронцов М. С., граф
231 232
- Гаврилова Е. И.
213
- Гагарин Г. Г.
158 218
- Гальберг С. И.
219
- Гальярди Пьетро
45
- Гверчино (Джованни
Франческо Барбьери)
45
- Ге Н. Н.
97 218
- Гегель Г.-В.-Ф.
13 64
- Гердер Иоганн
164 166 173 175
- Герцен А. И.
13 14 24 141 215
- Гоголь Н. В.
9 11 15 25 27 30 33
34 36 37 63 66 104
110 114 129 141 149
161 168 204 213 215
218 219 221 223
- Голицын А. Н., кн.
123
- Горавский И. Г.
236
- Горностаев И. И.
156-159
- Грановский Т. Н.
13 14 63
- Григорович В. И.
66 110 123 215 216
220 221
- Гюне (Гейне?) Г.
122 123 220
- Давид
173 189
- Дейк Антонис ван
42 230
- Делахруа Эжен
30 53 114 236
- Деларош Поль
114 115 219
- Демидов В. К.
118 122 123 127 134
135
- Демидов Сан-Донато
А. Н., кн.
118 123 128 215 221
- Демут-Малиновский В. И.
165
- Дешевый И. А.
113 118

- Дмитриев М.
122
- Дмитриева Н. А.
5 156 164 213 222
- Доменикино (Доменико Дзампъери)
42 45 217 226 227
- Достоевский Ф. М.
234
- Дюма Александр
115 142
- Дюпюи Шарль-Франсуа
164
- Дюрер Альбрехт
234
- Егоров А. Е.
23 32 33 53 54 123
177 214 215
- Екатерина II, имп.
121 125
- Елисей
180
- Ефимов Д. Е.
166
- Железнов М. И.
215 218
- Жерико Теодор
114
- Жуковский В. А.
230
- Завьялов Ф. С.
23 147 222
- Загоскин М. Н.
9
- Захария
180 200
- Зейдельман
229
- Зеленский А. А.
122 220
- Зеленцов К. А.
92 98
- Зотов А. И.
5 213
- Зуммер В. М.
5 155 213 222
- Иванов А. А.
5 7 9 10 12 15 20 23
24 37 38 43 63-74 76-
86 91 92 100 102 110
113-115 122 127 141
149 153 156 159 161-
194 196-199 201 202
206-209 216-223 227 232
234
- Иванов А. И.
23 27-30 53 56 57 66
70 75 77 79-82 103
107 122 123 125 127
128 130 132 214 217
220 221
- Иванов Д. И.
54
- Иванов С. А.
155 156 222
- Иегова
175 204
- Илия
180
- Иоанн Грозный, царь
130
- Иордан Ф. И.
221
- Иосиф
100 216
- Кальдони Антонио
232
- Кальдони Виттория
102 232
- Камуччини Винченцо
91 110 219 226 227
- Канова Антонио
226 227
- Капков Я. Ф.
141 148
- Карамзин Н. М.
25
- Каринг Г.
122 123 127 128 220
- Карраччи Аннибале
42 45 227
- Киль Л. И.
235
- Кипренский О. А.
12 27 54 56 57
- Клопшток Ф.
95 148 222
- Коваленская Н. Н.
6 213
- Кока Г.
215 222
- Колпакчи М. М.
213 223
- Корнелиус Петер
230
- Крамской И. Н.
10 155 159 165 222
- Кривцов П. И.
95 217
- Крылов И. А.
92
- Кубасов И.
215 218
- Кукольник Н. В.
123
- Лажечников И. И.
9 118
- Лазарев В. Н.
213
- Ланчи Микеланджело
111 166
- Лапченко Г. И.
7 101 102 218 231-232
- Левшин И.
122 125 220
- Лемке М. К.
215
- Лермонтов М. Ю.
141
- Ломтев Н. П.
7 10 141 146 147 150-
157 161 186 232-236
- Ломтев П. Д.
232 235
- Лосенко А. П.
57
- Лунин М. С.
24 25 215
- Лясковская О. А.
5 213
- Мария Магдалина
72 80
- Мария Николаевна, вел.
кн.
233
- Марков А. Т.
7 10 23 92 95 97 100
102 103 106 111 122
147 166 217 218 222
228-231
- Марков В.
220
- Мартос И. П.
127
- Машковцев Н. Г.
5 155 174 175 213 222
- Меркури Ф.
215
- Мерсе Фредерик
115 219
- Микеланджело
40 42 217 227
- Моисей
29 52 53 57 77 150
174 175 180
- Молева Н. М.
213 214
- Моллер Ф. А.
56 103 107 141 149
- Мстислав Удалой, кн.
27 28
- Наполеон I, имп.
92
- Наталья Кирилловна,
царица
113
- Нафанаил
81 82 217
- Недошивин Г. А.
213 223
- Неклюдова М. Г.
5 156 166 213 222
- Никитин Я. Л. (?)
231
- Никодим
204
- Николай I, имп.
17 116 129 130 144
214 218 226
- Норов А. С.
166 174 223
- Нотбек
228
- Овербек Фридрих
110
- Оленин А. Н.
110 111 113 214 217
218 225 226 230
- Орлов П. Н.
235
- Орловский А. О.
218
- Павловский Ф.
122 220
- Пакини
234
- Петр I, имп.
9 118 122 125 127 129
132 144 220-222
- Петров П. Н.
123 214 217 219 220
222 228
- Писарев А. И.
16 213
- Погодин М. П.
110
- Полевой Н. А.
25
- Поликаров В. П.
215
- Половцев А. В.
218
- Потемкин-Таврический
Г. А., кн.
231

- Потифар
100
- Пушкин А. С.
9 14 25 118 142
- Рабус К. И.
230
- Раев В. Е.
134 149 160
- Рамазанов Н. А.
234
- Рафаэль (Раффаэлло Санти)
40 42 45 226-230
- Резвый М. Д.
113
- Рембрандт Хармес ван Рейн
42
- Ренан Эрнест
165
- Рени Гвидо
42 45 49 227
- Репин И. Е.
10
- Рисс Ф. Н.
130
- Рожалин Н. М.
64
- Росселини (Розеллини) Ипполито
166 168 174 222
- Рубенс Питер Пауль
42 230
- Савинов А. Н.
5 6 213 232 236
- Сазонов В. К.
17 27 41 214 215
- Салмина Л.
213
- Сарабьянов Д. В.
5 213
- Святослав, кн.
220
- Семирадский Г. И.
97
- Симкович А.
122 220
- Сковорода Г. С.
235
- Собко Н. П.
236
- Сократ
91
- Соловьев С. М.
141
- Солнцев Ф. Г.
23 113 116 117 125-129
219 220 228
- Ставассер П. А.
103 234
- Станюкович А. М.
236
- Стасов В. В.
155 156 159 222
- Стернин Г. Ю.
6 213
- Сусанна
103
- Сухих А.
214
- Тёрнер Джозеф Мэллорд Уильям
30
- Тициан (Тициано Вечеллио)
40
- Толстой Ф. П.
123
- Тон К. А.
222 226
- Торвальдсен Бартель
226 227
- Трегьяков П. М.
236
- Тропинин В. А.
12
- Тургенев И. С.
168 222
- Уваров С. С.
123
- Угрюмов Г. И.
27
- Удимова Н.
215 222
- Ульянинская А. И.
213 223
- Уткин Н. И.
228
- Федотов П. А.
141
- Флавицкий К. Д.
97
- Христос Иисус
71 72 77 80 81 85 86
176 177 180 186 192
195 198 204 217
- Цимиский Иоанн
116
- Чаадаев П. Я.
13
- Чижов Ф. В.
148 222 233
- Шампольон Жан-Франсуа
165 166 174
- Шамшин П. М.
118 141 220
- Шевырев С. П.
64 166
- Шебуев В. К.
10 17 23 26 34-40 54
56 77 123 132 214 225
- Шеллинг Ф.-В.-Й.
13 64
- Шереметев В. В.
236
- Шильцов П. С.
149
- Шнорр Юлиус
230
- Штейбен К. К.
115 117 118
- Штелин Я. Я.
118 136 220 221
- Штраус Давид
164 173
- Щедрин С. Ф.
12
- Элиазар
111
- Эхнатон
168
- Ярослав Всеволодович, кн.
116

Магдалина Михайловна Ракова

Русская историческая
живопись середины
девятнадцатого века

Редактор Т. Н. Козлова
Художник А. Б. Коноплев
Художественный редактор М. Г. Жуков
Художественно-технический редактор А. А. Сидорова
Подготовка фотооригиналов Н. М. Давыдова
Корректурa цветных иллюстраций С. И. Кирьяновой
Корректор Н. Г. Шаханова

И. Б. № 645

Сдано в набор 11. V. 78. Подписано к печати 28. II. 78
А 07582. Формат издания 75×90/12. Бумага мелованная
Гарнитура Таймс. Высокая печать.
Усл. печ. л. 25,413. Уч.-изд. л. 19,818. Изд. № 20638
Тираж 25000. Заказ 005913. Цена 4 руб.
Издательство «Искусство»
103009 Москва, Собиновский пер., 3
Типография Фортшритт Эрфурт – ГДР



