

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ
ИНСТИТУТА
ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

13-14

ЖИВОПИСЬ

—
СКУЛЬПТУРА

—
ГРАФИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

СООБЩЕНИЯ ИНСТИТУТА ИСТОРИИ ИСКУССТВ

13-14

ЖИВОПИСЬ
—
СКУЛЬПТУРА
—
ГРАФИКА

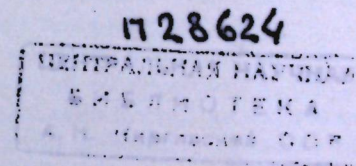
П-75 П-28624
1960
13-14 Ин-т истории
искусств АН СССР
Сообщения...
13 р.20 к.

П-28624



ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ НАУК СССР

Москва • 1960



РЕДКОЛЛЕГИЯ:

академик И. Э. ГРАБАРЬ,

член-корр. АН СССР В. Н. ЛАЗАРЕВ,

М. А. НЕЙМАН, Е. А. СПЕРАНСКАЯ

БОРИС РОБЕРТОВИЧ ВИППЕР

(К семидесятилетию со дня рождения и пятидесятилетию научной и педагогической деятельности)

Борису Робертовичу Випперу исполнилось семьдесят лет. Эту дату с глубоким уважением отметили все советские ученые — историки искусства.

Крупный ученый-исследователь, блестящий лектор, видный музейный работник, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Б. Р. Виппер принадлежит к числу наиболее выдающихся представителей советской науки об искусстве. Его труды по истории классического искусства Запада заняли место в ряду самых значительных книг, созданных советским искусствоведением.

Борис Робертович Виппер родился 3 (15) апреля 1888 года в Москве. Восемнадцать лет он поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Единственным преподавателем Отделения теории и истории искусств был тогда Н. И. Романов; вскоре к нему присоединились В. Н. Щепкин и В. К. Мальмберг. Б. Р. Виппер слушал лекции крупнейших профессоров того времени: своего отца — Р. Ю. Виппера, И. В. Цветаева, А. Н. Савина, М. Н. Сперанского, М. Н. Розанова и Г. И. Челпанова, но наибольшее, решающее влияние на него оказал Н. И. Романов — учитель многих поколений советских историков искусства. Он пробудил в нем особый интерес к старым мастерам Италии и Голландии, определивший всю дальнейшую научную деятельность Б. Р. Виппера.

Еще на третьем курсе Университета Б. Р. Виппер получил премию имени Исакова за работу о пейзажах Яна Вермеера Дельфтского. Можно думать, что не случайно он вернулся к Вермееру через столетия после этой студенческой работы, обогащенный всем долгим опытом ученого-исследователя. Университетские занятия искусством XVI века стали тем зерном, из которого через несколько десятилетий выросли книги о Тинторетто и о борьбе течений в итальянском искусстве XVI столетия. Многочисленные путешествия в Италию, Францию, Голландию, Австрию и Германию дали Б. Р. Випперу прочную основу для углубленного анализа памятников искусства, отличающего его научные исследования позднейших лет.

Но в университетские годы Б. Р. Виппера более всего занимало античное искусство. Еще тогда, между 1908 и 1911 годами, он опубликовал в «Журнале Министерства народного просвещения» несколько статей на античные темы: о «Памятнике Гарпий», о технике греческой вазовой живописи, об «Аталанте» Скопаса — на основе анализа фронтонных композиций скопасского храма Афины-Ален в Тегее. С курса истории античного искусства началась через несколько лет и его долгая и плодотворная педагогическая работа.

По окончании Московского университета в 1911 году Б. Р. Виппер был оставлен при нем для приготовления к профессорскому званию. В 1914 году

он начал читать лекции в Университете Шаньявского (где преподавал до 1917 года), а в 1915 году стал приват-доцентом Московского университета. Он вел там много различных курсов, в том числе и такие специальные, как, например, посвященный проблеме света в живописи; он читал историю искусства Возрождения, искусства XVII и XIX веков; особенно любил курс, который называл «Введением в историю искусств», где речь шла об историографии, стилистике и технике искусства.

С 1914 года началась и музейная деятельность Б. Р. Виппера: он стал сотрудником картинной галереи и гравюрного кабинета Румянцевского музея, куда привлек его Н. И. Романов. Первым результатом его работы в Румянцевском музее явился «Каталог голландских рисунков» этого Музея. Занимаясь различными вопросами истории искусств, Б. Р. Виппер уже в те годы уделял внимание и теоретическим исследованиям: еще в 1916 году им была напечатана статья «Проблема сходства в портрете».

Соединение этих теоретических изысканий с блестящим анализом исторически конкретных художественных явлений нашло яркое выражение в первой большой работе Б. Р. Виппера, опубликованной в 1922 году, — его докторской диссертации «Проблема и развитие натюрморта». На примере возникновения и сложения одного жанра живописи он поставил ряд важных задач изучения общих закономерностей развития искусства. Эта книга, доставившая Б. Р. Випперу известность, отразила в себе обе линии его исследовательской работы: пристальное изучение отдельных фактов и умение давать широкие обобщения.

В Московском университете Б. Р. Виппер пробыл до 1924 года. С этого времени и до начала 1941 года он был профессором Рижского университета и работал в Латвийской Академии художеств. В тот период им был опубликован ряд книг: «Искусство барокко в Латвии» (1936 г.), «Джотто» (1938 г.), сборник статей «Проблемы и ценности», охватывающий разнообразный круг вопросов — как исторических (о происхождении искусства, о первобытном искусстве, об искусстве Древнего Востока и Западной Европы), так и теоретических. Одна из этих статей — «Формат и рама» — была напечатана в 1941 году в газете «Советское искусство».

В начале 1941 года Б. Р. Виппер вернулся в Москву, став профессором и заведующим кафедрой общей истории и теории искусств в Институте философии, литературы и истории, а затем снова — в Московском университете. Будучи блестящим лектором, он неизменно увлекал молодежь четкостью и ясностью своих научных построений, оригинальностью художественного анализа и высоким ораторским мастерством. Еще перед Великой Отечественной войной он начал работать в Московском отделении Института истории материальной культуры Академии наук СССР, а с 1944 года — во впервые образованном Институте истории искусств АН СССР. В годы войны, в эвакуации, он читал лекции в Среднеазиатском университете в Ташкенте. В те же военные годы он начал свою работу и в Государственном Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в качестве заместителя директора Музея по научной части.

Эта разносторонняя деятельность в военные и послевоенные годы все время сопровождалась интенсивной и очень успешной научно-исследовательской работой. На послевоенные годы приходится особенно большой подъем научного творчества Б. Р. Виппера. В сборниках Института истории искусств АН СССР Б. Р. Виппер опубликовал статьи: «Леонардо и скульптура», «Дом Черноголовых в Риге», «Питер Брейгель Мужичий». За книгой «Английское искусство» (1945 г.), дающей общую картину развития архитектуры и изобразительных искусств Англии от древности до двадцатого века, последовала монография о Тинторетто (1946 г.), а затем



большие книги: «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» (1956 г.) и «Становление реализма в голландской живописи XVII века» (1957 г.) — наиболее глубокие, интересные и содержательные работы в ряду его исследований.

Книга о борьбе течений в искусстве Италии на исходе Возрождения и на заре Барокко ставит и разрешает ряд сложнейших вопросов развития искусства в переломные эпохи его истории. В этой работе не только дана яркая картина высочайшего расцвета искусства Возрождения, но прослежены и глубоко проанализированы те новые тенденции, которые зародились в годы кризиса и которые в дальнейшем определили пути развития искусства XVII века.

Книга о голландской живописи — первый том монументального исследования, отличающегося полнотой и новизной фактического материала, равно как и глубиной обобщений. В этой книге убедительно показана закономерность рождения и расцвета реалистического голландского искусства после Нидерландской революции конца XVI века. Отдельные главы принадлежат к лучшему, что было написано в мировой искусствоведческой литературе о голландской живописи XVII века, в частности главы о Геркулесе Сегерсе, о Франсе Хальсе, о Кареле Фабрициусе, Эммануэле де Витте, Яне Вермеере Дельфтском (часть из них составляет содержание второго тома, подготовляемого к изданию). Особенно привлекает в этой работе точность анализа, ярко и остро раскрывающего и образное содержание, и особенности художественной манеры каждого мастера.

Борис Робертович находится в полном расцвете творческих сил, сочетая в себе зрелость большого ученого с выдающимся литературным дарованием. Пожелаем же ему еще долгих лет работы и осуществления всех его творческих замыслов.

Р. С. Кауфман

ПОРТРЕТ В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1934—1941 гг.¹

То новое, что было достигнуто во второй половине 30-х годов историческими живописцами и жанристами, еще более рельефно выступает в портретной живописи. Постигание человека, для которого преобразование жизни, созидание во имя великой цели стало естественной сферой проявления лучших сторон его характера, двигало вперед искусство портретистов, вдохновляя их на поиски нового в людях эпохи социализма, побуждая их также к углублению мастерства живописного воплощения портретного образа. В историю советской живописи портрет 30-х годов вошел как одно из ярких ее явлений. В портрете с наибольшей определенностью противостояли друг другу две непримиримые тенденции: поиски глубокой жизненной правды и стремление придать лишь внешний блеск изображаемому.

Явлением огромного идейно-художественного значения становится в эти годы портретная живопись М. Нестерова. В течение многих лет старый мастер наблюдал за изменениями в жизни советской интеллигенции. Общаясь с обширным кругом деятелей науки и искусства, Нестеров не только подметил в этой среде зарождение нового, но вполне осознал значение этого нового, его типичность для нашего времени. Со страстью принялся старый мастер за художественное осмысление новых черт, открытых им в советских людях, и посвятил этому делу все свои силы и знания.

Сложившуюся в результате этой работы новую нестеровскую концепцию портрета можно смело уподобить серьезному научному открытию, ибо она оказала большое влияние на дальнейшее развитие советского портрета.

То новое, что вошло в нашу живопись вместе с произведениями Нестерова 30-х годов, связано с проблемой типического в портрете. Если раньше в советской живописи преобладала тенденция обобщенного выражения типических особенностей советского человека путем соединения в одном синтетическом образе свойств, встречающихся порознь у различных людей, то

¹ От редакции: настоящая статья является фрагментом главы «Живопись 1934—1941 гг.» из XII тома «Истории русского искусства». В этом фрагменте рассматривается творчество художников, работающих преимущественно в области портретной живописи. Портреты, исполненные жанристами, историческими живописцами, мастерами натюрморта, рассматриваются в связи с основными произведениями этих художников в соответствующих разделах указанной главы.

Нестеров выбирал среди известных ему людей тех, кто, по его мнению, был особенно отмечен этими новыми чертами. Нестерова, по его собственному признанию, «влекли... к себе те люди, путь которых был отражением мыслей, чувств, деяний их»¹. Создавая портрет такого человека, художник сознательно заострял в нем то, что могло лучше выявить его деятельное, творческое начало.

Нельзя, разумеется, утверждать, что такой подход был неведом советской портретной живописи до Нестерова. В отдельных произведениях портретистов он давал себя знать и прежде. Однако в самих советских людях те особые черты, которые накладывала на них наша великая эпоха, формировались постепенно. Естественно поэтому, что вначале обнаружить эти черты было труднее; в 30-х же годах они созрели достаточно, чтобы повлиять на творчество портретистов.

Для понимания того, как постепенно складывался нестеровский метод портретирования, многое дают статьи, воспоминания и богатое эпистолярное наследие мастера, представляющие большой историко-художественный интерес. Но полнее и нагляднее воплотился этот метод в самих художественных произведениях выдающегося советского портретиста. Меньше всего художник склонен был довольствоваться лишь общим выражением типического, он всегда доискивался особого, свойственного лишь данному человеку начала, которое говорило о его творческой, созидательной деятельности. Отсюда неповторимость композиционных и колористических решений нестеровских портретов. Отсюда же неперенное стремление написать человека в его рабочей обстановке². Нестеров не писал заказных портретов, он сам выбирал свою модель и долго изучал ее, прежде чем браться писать.

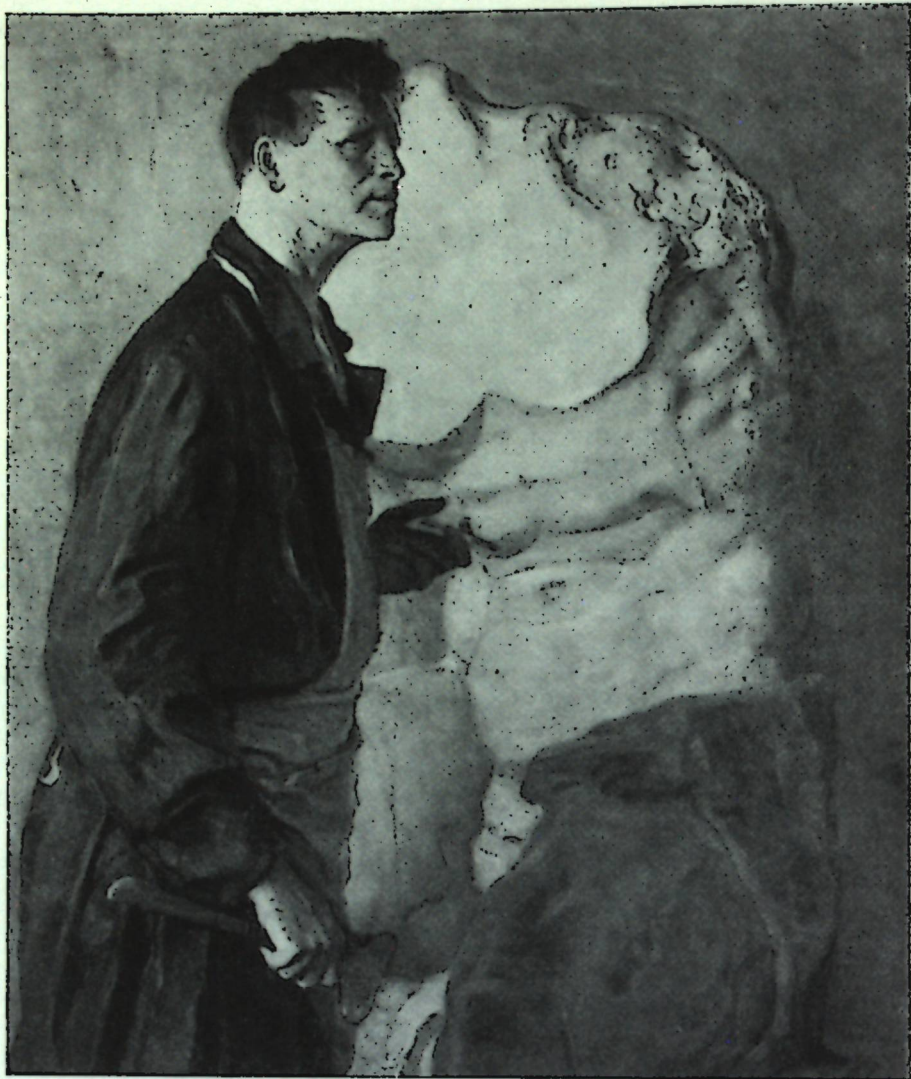
Портрет И. Д. Шадра (1934 г.; стр. 8) характерен во всех этих аспектах. В нем полностью воплотилась нестеровская концепция портрета, подступами к которой были работы конца 20-х — начала 30-х годов. Заинтересовавшись Шадром — скульптором и человеком, — Нестеров, так же как за четыре года до того при работе над портретом братьев Кориных, доискивался основного ответа на вопрос: что во внешнем облике Шадра может отразить сущность его жизненного дела? Еще и еще раз набрасывает он общий абрис его фигуры. Он делает это каждый раз поспешно на первом попавшемся клочке бумаги, чтобы сохранить в, казалось бы, случайно проявившемся порыве скульптора отражение внутренней творческой работы мысли. В окончательный вариант портрета из этого почти ничего не войдет, ибо там работа начинается заново.

Для выражения своего идейного замысла Нестерову невозможно было обойтись без привлечения интерьера, без введения в портрет дополнительных атрибутов. Выбор их, порой неожиданный, таил в себе в действительности глубокую мысль. В портрет Шадра художник вводит Бельведерский торс, мощные формы которого, по очень верному предположению Нестерова, могли вызвать у зрителя ассоциацию с монументальными творениями советского скульптора.

Перед этим торсом Шадр стоит в рабочем халате и фартуке, с крепко зажатым в руке инструментом. Портрет показывает, какого напряжения физических и духовных сил требовало от скульптора создание его беспокойных, полных революционной романтики образов. Весь корпус его подался

¹ М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1941, стр. 3.

² Нельзя не отдать должное биографу Нестерова С. Н. Дурьлину, очень кстати напомнившему, что в дореволюционное время Нестеров писал свои портреты вне условий работы модели, даже когда последней являлся человек такой титанической творческой деятельности, как Л. Н. Толстой (С. Н. Дурьлин. Нестеров-портретист. М., 1949).

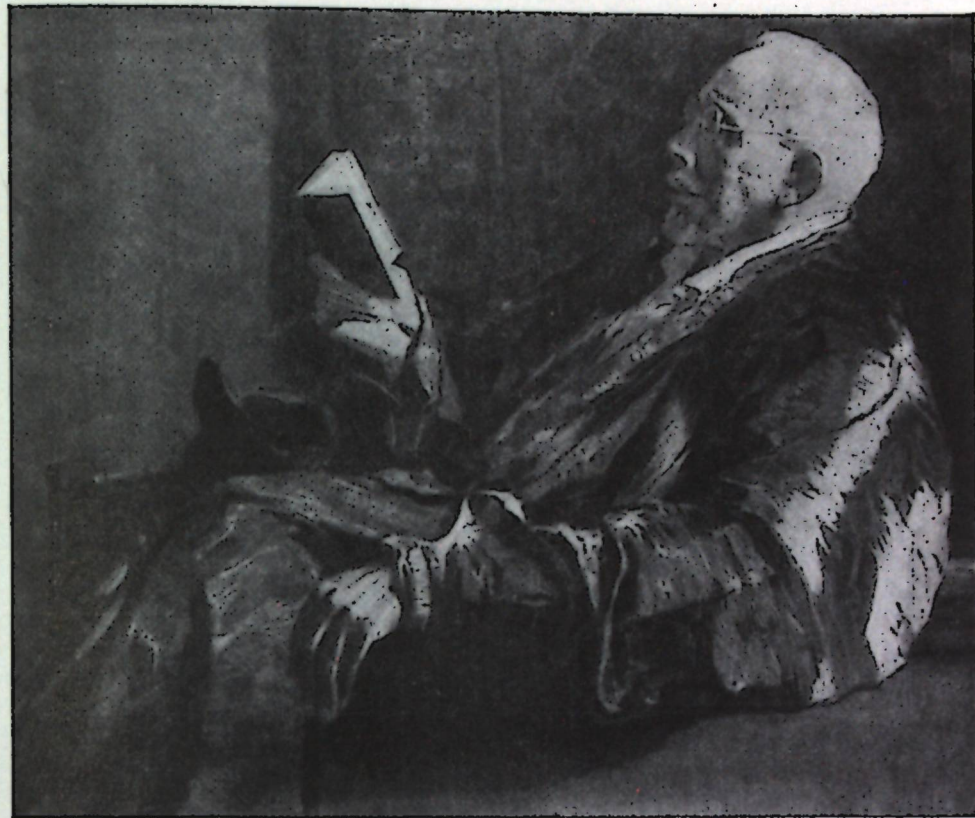


М. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934 г.
Гос. Третьяковская галерея

вправо, туда, где, вероятно, находится невидимая на портрете работа самого скульптора, к ней устремлен его напряженный ищущий взгляд. В соответствии с этим Шадр изображен не в центре холста, а в левой его части, лицо не повернуто к зрителю, а дано в профиль. Скульптор ушел в свою работу, он поглощен ею весь без остатка.

При таком построении портрета между зрителем и представленным в портрете человеком не может возникнуть прямого «общения». Живость и теплота его взгляда не могут быть непосредственно восприняты зрителем, которого художник как бы приглашает вместе с собой созерцать со стороны, изучать модель в ее непреднамеренном самовыражении.

Почти все портреты Нестерова komponуются в дальнейшем по такому принципу. В портрете Шадра, первом в данном ряду, этот принцип проведен более четко и прямолинейно. Видимо, поэтому образ скульптора кажет-



М. Нестеров. Портрет академика, биолога А. Н. Северцова. 1934 г.
Гос. Третьяковская галерея

ся суховатым. Рисунок, экспрессивный и несколько «колючий», играет главную роль в создании такого впечатления. Колорит в этом портрете менее действенный, чем в позднейших работах Нестерова.

Осенью того же 1934 года Нестеров приступил к работе над портретом академика А. Н. Северцова (стр. 9). Прошло почти десять лет с тех пор, как он создал первый портрет своего старого друга, портрет, который ценили и люди, близко знавшие Северцова, и художники. Что же заставило Нестерова вернуться к своей давней модели?¹

Как и на первом портрете, Северцов изображен не за работой, а во время отдыха. Но в то время, как на первом портрете довольно прозаически представлен усталый человек, глубоко усевшийся в кресле, на втором портрете перед зрителем возникает поэтический образ старого мастера науки, человека прекрасного в своей интеллектуальной силе. В этом произведении раскрывается иное, несравненно более высокое понимание искусства портрета.

¹ Биограф мастера С. Н. Дурялин говорит о новом живописном решении: о том, что новый портрет красочнее, что в нем сильнее сказывается репинская традиция, в то время как в старом портрете больше звучит перовское начало. Само по себе это замечание не лишено основания, но оно все же не дает ответа на вопрос, поставленный выше. Портрет 1934 г. настолько отличен от портрета 1925 г., что нельзя не увидеть за ним иной замысел, иную идею, а она-то, видимо, и воодушевила мастера на новый труд, на поиски нового живописного воплощения старой модели.



М. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935 г.

Гос. Третьяковская галерея

Нестеров вводит зрителя в домашнюю обстановку ученого, в обстановку покоя. Художник одел свою модель в цветистый, переливающийся всеми красками спектра, восточный халат. В центре внимания портретиста голова и руки модели. Здесь в полной мере проявилось живописное мастерство художника. Освещенная сильным светом, льющим справа, седая голова ученого выделяется с почти скульптурной четкостью на темном фоне. Лицо, погруженное в полутьму, передано с мягкой экспрессией. Рука, с раскрытой книжечкой, принимает на себя всю силу светового удара и составляет самое яркое пятно в картине. За ним кажется еще гуще полумрак затененного интерьера.

Игре света и тени, выразительности красок отведена в портрете Северцова несравненно более действенная роль, чем в портрете Шадра. Без этих чисто живописных средств вряд ли удалось бы достичь той многогранности воплощения жизни и человека, какой Нестеров добился в портрете Северцова. По сравнению с образом Шадра, образ Северцова не только более сложен, но и более эмоционален. Портретист сумел тонко передать в нем свою любовь к старому другу. Лирическое начало станет отныне столь же характерным для нестеровских портретов, как и выражение в них творческой силы современников художника.

Впоследствии Нестеров называл портрет Северцова 1934 года в числе трех лучших работ периода последнего расцвета своего творчества и он, конечно, не ошибался. Появление этого произведения в 1934 году — сразу же вслед за портретом Шадра — указывало на то, что старый художник нашел новые возможности воплощения образа труженика и создателя, что ему были ведомы многие средства художественного постижения человека. И действительно, после этих двух столь различных произведений Нестеров



М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 г.

Гос. Третьяковская галерея

создал еще один портрет, в котором его плодотворная идея получила дальнейшее развитие и который принес художнику еще более широкое признание.

О своей работе над портретом великого русского физиолога И. П. Павлова Нестеров оставил интереснейшие воспоминания. По ним можно шаг за шагом восстановить путь художника к первому портрету 1930 года, а от него ко второму — 1935 года и получить ясное понятие о задачах, которые он перед собой ставил, о трудностях в их решении, о печалях и радостях творчества, сопровождавших его работу. Умно и живо рассказывает художник о наблюдениях над своей моделью, непрекращавшихся вплоть до окончания второго портрета.

Обращаясь ныне к первому портрету, мы находим в нем серьезные достоинства. И. П. Павлов представлен на террасе за чтением книги. При этом на картине изображен не просто человек, смотрящий в книгу, но внутренне реагирующий на прочитанное. Портрет, по-видимому, получился весьма похожим. Удалась художнику также и передача окружающей обстановки, особенно света на террасе, густой зелени за ее окнами... Эта работа, однако, не удовлетворила художника. Почему Нестеров остался недоволен портретом, понравившимся многочисленным сотрудникам ученого, понравившимся самому Павлову, который, как известно, относился критически к своим портретам, исполненным другими художниками? На этот вопрос отвечает сам Нестеров: «Я мог тогда уже видеть иного Павлова, более сложного, в более ярких его проявлениях, и я видел, что необходимо написать другой портрет этого совершенно замечательного человека...»¹.

После 1934 года, после портретов, в которых окончательно сложилось credo Нестерова-портретиста, художник понял, что именно Павлов — этот величайший ученый, человек неустанной творческой мысли, новатор

¹ В кн.: С. Н. Дурыйкин. Нестеров-портретист, стр. 159.



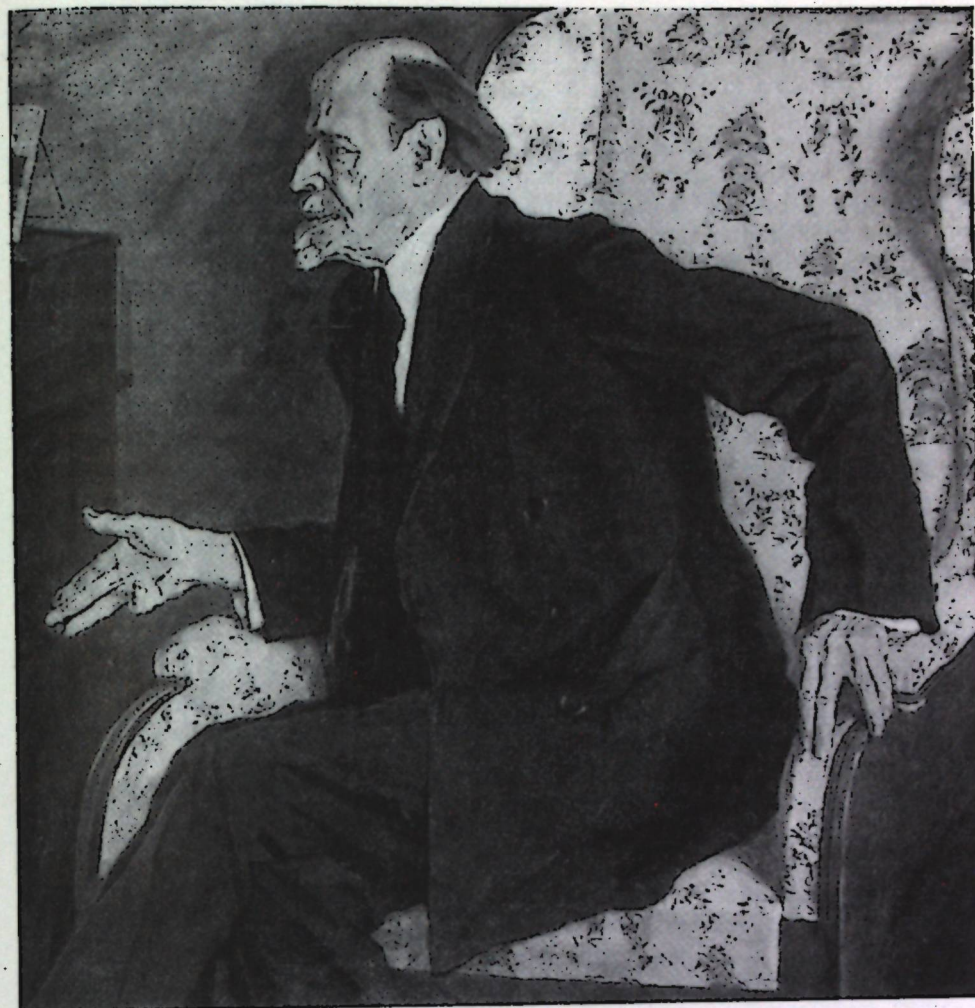
М. Нестеров. Портрет скульптора В. И. Мухиной. 1940 г.

Гос. Третьяковская галерея

и борец за передовую науку — является идеальной моделью для него, и он решился приступить к осуществлению того замысла, который зародился еще в период работы над первым портретом. Новый портрет писался в Колтушах, в самом центре напряженной работы целого коллектива научных сотрудников, руководимого великим естествоиспытателем. Позирования в обычном смысле слова, в сущности, не было. Сеансы протекали по утрам, когда ученый, сидя за столом, обычно выслушивал своих помощников, просматривал новые научные журналы, увлеченно разговаривал, спорил, горячился. Но это как раз и нужно было Нестерову, действенный замысел которого не терпел позы. Обстановка кипучей научной работы, напряженного творчества, исканий воодушевляла старого мастера. «Жизнь здесь живая, интересная... Я работаю с остервенением»¹, — пишет он в одном из своих писем в Москву.

На портрете 1935 года Иван Петрович Павлов изображен в кресле за столом (стр. 11). Руки его с крепко сжатыми кулаками опущены на стол.

¹ В кн.: С. Н. Дурмлин. Нестеров-портретист, стр. 164.



П. Корин. Портрет художника М. В. Нестерова. 1939 г.

Гос. Третьяковская галерея

Руки сухонькие, старческие, со вздувшимися жилами, не производят, однако, впечатления увядания и немощи, наоборот, в них воплотилась энергия, сила, так же как в лице, написанном в профиль на фоне окна.

Некоторые детали, введенные в портрет (диаграмма на столе и вид из окон на строения научного городка в Колтушах — детища ученого, вписанные по его личному желанию, когда портрет в основном был уже закончен), усиливают сюжетно-повествовательное начало в этом произведении так же, как положение самой фигуры в правой части полотна, обращенной влево к невидимому собеседнику (здесь отчасти применен тот же композиционный прием, что и в портрете Шадра). Вместе с тем и сама портретная характеристика И. П. Павлова, даже вне связи с дополнительными деталями, введенными Нестеровым, дает глубокое представление о личности ученого.

Среди портретов, созданных Нестеровым в 20-х и в первой половине 30-х годов, портрет Павлова выделяется светлым колоритом. Все в нем предстает окутанным воздухом и ровным рассеянным светом. Короткие

и несколько нервные удары кисти лепят здесь форму очень мягко, деликатно. Нет резкого заострения образа, столь очевидного в портрете Шадра, и нет тех контрастов света и цвета, которыми достигнута характеристика Северцова.

Несмотря на преобладание светлых тонов в предметах, в одежде модели, в домиках, видимых из окна, в картине нет резких белых пятен. Отсвечивает едва уловимым лиловато-розовым оттенком скатерть, смягчена зелень травы за окном. Ни в одном портрете Нестерова больше не встретишь этой как бы напоенной светом колористической гаммы.

Рядом с этим произведением Нестерова первый портрет Павлова его же работы кажется этюдом, в котором схвачено лишь самое общее в личности ученого. Новый портрет стал наиболее последовательным воплощением нестеровского понимания задачи советского портретиста.

Однако на этой работе не останавливается процесс развития Нестерова как советского портретиста. В том же 1935 году он создает новый вариант портрета хирурга С. С. Юдина, которого он за два года перед тем писал во время операции (Гос. Русский музей). В новом портрете, где Юдин изображен во время лекции (Гос. Третьяковская галерея; стр. 10), особенно остро передан внешний облик этого, всегда экспрессивно проявляющего себя человека, и — вместе с тем — глубоко, не без некоторой доли критики показан его характер.

Иногда старый художник терпит неудачи, например в портрете академика О. Ю. Шмидта (1937); порой находит новые интересные решения, например в двух очень различных портретах художницы Е. С. Крутливой (1938, Гос. Третьяковская галерея; 1939, Гос. Русский музей). Но эти работы второй половины 30-х годов говорят о все еще не угасших творческих возможностях старого живописца. И действительно, в 1940 году они как бы вспыхнули с новой силой в портрете скульптора В. И. Мухиной (стр. 12).

Портрет этот долго не давался художнику, много месяцев длилась работа, начатая еще осенью 1939 года. Общий замысел нового произведения сложился сразу, ибо направление поисков давно уже было намечено мастером. Мухина, как и Шадр, изображена за работой. Но ряд частных, имевших отношение к композиции портрета, к его атрибутам, длительное время оставался не решенным. Намеченная Нестеровым композиция, рассчитанная на передачу творческого порыва, страстной заинтересованности работой и динамической экспрессивности творения самого скульптора, требовала такого сложного сплетения противоположных, взаимно пересекающихся движений, которое иного живописца окончательно поставило бы в тупик. Нестеров, в конце концов, вышел из положения, найдя контрастное цветовое построение, уточняющее основные движения скульптора, работающего над воплощением стремительно несущейся фигуры. Как и в портрете Шадра, для Нестерова здесь внешне верная передача облика скульптора полностью подчинилась задаче выражения красоты творческого акта. Нестерову хотелось дать понять зрителю, что перед ним создатель всемирно известной скульптурной группы «Рабочий и колхозница», и он добился этого, не прибегая к изображению последней. Самый процесс создания портрета Мухиной с его трудностями и победой явился творческим подвигом художника в последнее — восьмое десятилетие его жизни.

Традиция изображения человека, сложившаяся в портретах Нестерова, написанных после Великой Октябрьской социалистической революции, уходит своими корнями в демократическое искусство той поры, когда молодой Нестеров вступал на почву русской живописи, напутствуемый основоположниками идейного реализма. Вернувшись в советское время к истокам, питав-



П. Корин. Портрет академика Н. Ф. Гамалея. 1941 г.

Гос. Третьяковская галерея

шим его творчество в юности, Нестеров сумел обновить эту традицию, наполнить ее мироощущением людей, перестраивающих мир. Она оказалась поэтому очень плодотворной для советской живописи, была сразу же подхвачена другими портретистами и находит свое дальнейшее развитие в наши дни в творчестве нового поколения живописцев.

Первым среди советских художников, тесно соприкоснувшихся с принципами нестеровской живописи, был П. Корин — друг и ученик Нестерова. Несомненную связь с портретами Нестерова нетрудно проследить в работах Корина 30-х годов, ибо в них Корин следует своему учителю прежде всего в направлении выбора модели. Он также пишет портреты писателей, артистов, ученых; его так же, как Нестерова, привлекает в них прежде всего ищущая мысль, творческое горение. Однако сходство между портретами Корина и портретами Нестерова оказывается в конечном итоге не очень большим. Достаточно сопоставить любое произведение Корина с любым портретом Нестерова, чтобы стало очевидным различие между этими портретистами. Творческий метод Корина — это метод ученика, но не подражателя.

Между созданным в 1932 году портретом А. М. Горького, которым Корин начал свой путь портретиста, и серией его портретов, похожих на произведения Нестерова и вместе с тем столь отличных от них, прошло семь лет. За это время Корин написал несколько портретов, еще не достигающих силы образного выражения, характерной для его работ конца 30-х — начала 40-х годов. Дело тут, однако, не столько в качестве исполнения, сколько в неопределенности портретной концепции.

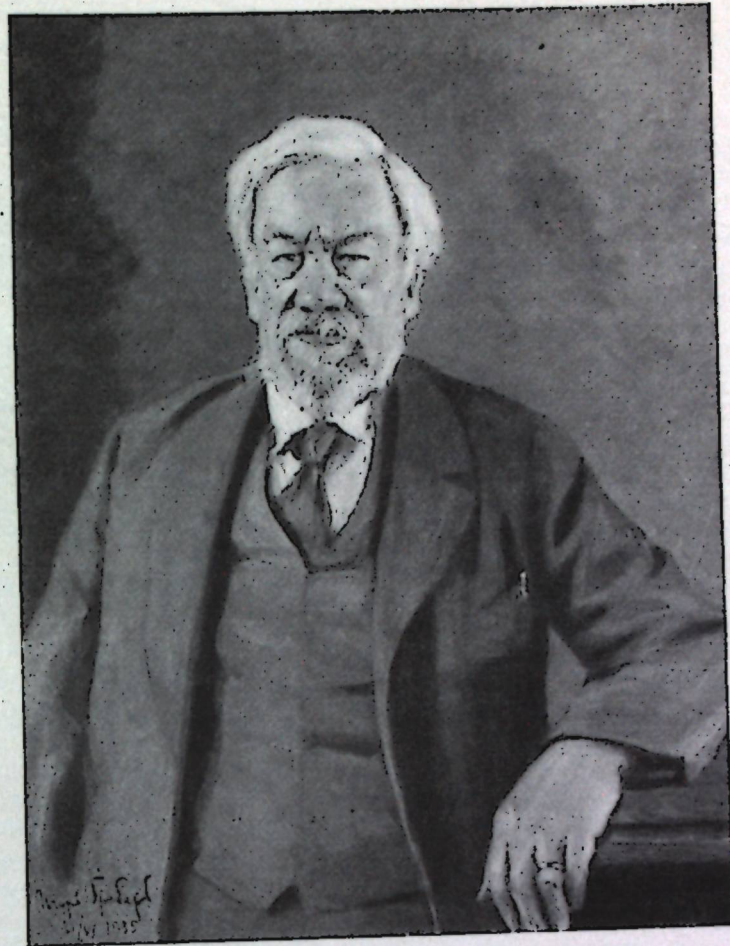
Новое начало сложилось вполне в портрете М. В. Нестерова, написанном Корниным в 1939 году (стр. 13). Фигура старого художника, сидящего в кресле, кажется нарочито развернутой в профиль: выдвинута вперед голова, с обострившимися старческими чертами, резко откинута левая рука с раздвинутыми пальцами, белым силуэтом рисуется на темном фоне правая рука со скрюченным мизинцем. За широкими складками черного костюма угадывается сухое костлявое тело, угловатые движения которого затруднены. Портрет показывает художника, видимо, в разговоре, в споре с неизобразенным собеседником. В его лице, в его жестах подчеркивается и немощь тела старого мастера, и сила его духа. Черное выглядит здесь только черным, белое — только белым; оттенки, рефлексы кое-где даны, но они не смягчают резких контрастов цветового построения портрета.

Все портреты Корина этой поры написаны с блеском несомненного, хотя и несколько необычного, живописного мастерства. Их линии угловатые, краски жестки и резки. В них Корин также привержен к леденяще-холодным противопоставлениям черного и белого. Таковы портреты писателя А. Н. Толстого, артистов Л. М. Леонидова и В. И. Качалова. Эти же особенности легко улавливаются в одном из лучших произведений художника — в портрете академика Н. Ф. Гамалея (1941), в котором контраст белого халата и черного костюма выступает особенно резко (стр. 15). Старый ученый показан художником за рабочим столом, на котором стоит микроскоп. Гамалея отвернулся от стола и строгими, полными мысли глазами смотрит на зрителя. Свисающая с ручки кресла рука его с перстнем еще больше усиливает выражение испытующего внимания, которое передал художник в лице ученого.

В портретах Корина редко проявляется непосредственность восприятия природы художником. Лирическое начало, играющее столь значительную роль в образах, созданных его учителем, в работах ученика чаще всего отсутствует. Последние являются в большей мере результатом аналитической работы мысли художника. Характер портретируемого, его творческий порыв предстают в произведениях Корина более обнаженно, чем в портретах Нестерова. Выделяя одну сторону, одну черту личности модели, Корин настолько заостряет ее, что она становится преобладающей в созданном им образе. Но делает это он отнюдь не по холодному расчету, а по глубокому убеждению и со страстным увлечением.

Что нестеровское понимание прекрасного в человеке, в нашем современнике, лежит в основе коринских образов — не подлежит сомнению. Но только ли оно послужило истоком для Корина? Как ни близок Корину его учитель, видимо, художнику дороги и другие традиции русской портретной живописи, например, некоторые портреты Врубеля и еще в большей мере поздние портреты Серова. Влияние последних можно уловить в различных его работах и, быть может, в наибольшей мере в рассмотренных выше портретах предвоенных лет.

Нестеров вступал в советское искусство, преодолевая свой былой модернизм и возвращаясь к традициям передвижников, чтобы на их основе выработать новый реалистический метод создания современного портретного образа. Корин же продолжал перерабатывать традиции так называемого модерна, перестраивая их, заставляя их звучать по-новому. И плоскостность, и декоративность, и действительная роль контура, и известная условность построения образа, т. е. элементы, характерные для названного направления живописи конца XIX — начала XX века, — все это есть в произведениях Корина. Но все это живет в них, конечно, не в изначальном, не в «чистом» своем виде, а в сильно измененном, трансформированном, благодаря влиянию господствующего в нашем искусстве реализма.



И. Грабарь. Портрет академика С. А. Чаплыгина. 1935 г.
Гос. Третьяковская галерея

В конечном итоге судьба традиций «модерна» в творчестве Корина аналогична судьбе импрессионизма в творчестве С. Герасимова или Ю. Пименова, судьбе традиций сезаннизма в живописи П. Кончаловского или А. Куприна. Во всех этих случаях мы наблюдаем глубокую перестройку творческого метода, рождение нового художественного качества.

Среди произведений советских портретистов должно быть рассмотрено художественное творчество И. Грабаря, создавшего в этот период ряд значительных произведений. К началу освещаемого здесь периода относятся две работы. Это написанный на фоне снежного пейзажа портрет дочери, рыжеволосой девочки-подростка в зеленой шубке и синем берете (1934), и портрет сына — мальчика лет десяти, представленного за чтением книги (1935). Оба они примыкают к этюду «Светлана» (1933) и правдиво передают обаяние и внутренний мир ребенка, подростка.

В те же годы Грабарь создает свои лучшие портреты, среди которых встречаются такие различные по содержанию образы, как портрет Е. Г. Никулиной (1935) с его драматически-напряженным выражением и «беспокойной» асимметричной композицией, и портрет старого большевика М. В. Мозолина, в котором грузная фигура модели так уверенно и спокойно

посажена, а голова и добродушное, типично русское лицо так живо написано, что все вместе взятое образует яркий, народный в своей жизненной основе образ.

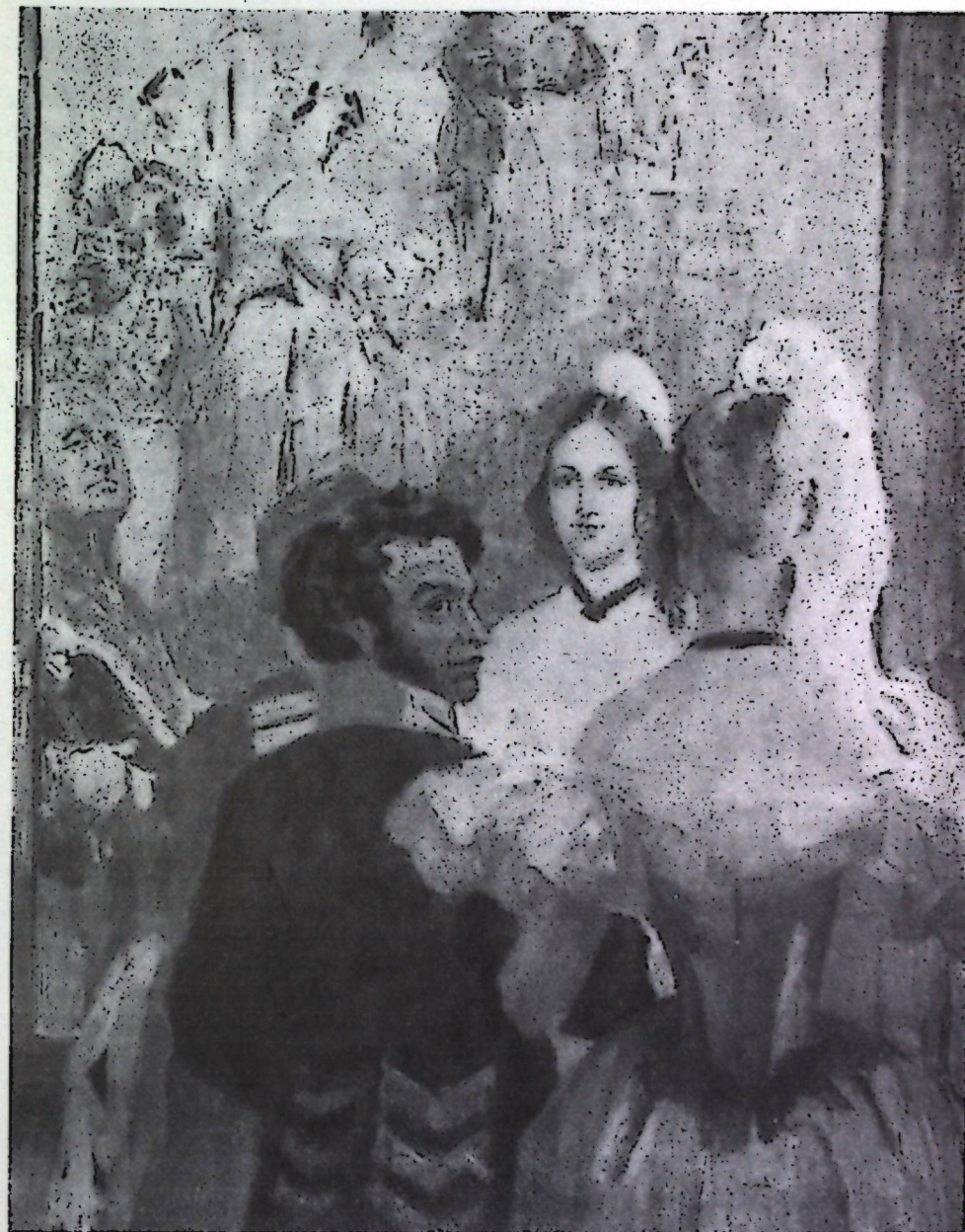
К тому же 1935 году относится лучшее творение Грабаря-портретиста — портрет академика С. А. Чаплыгина (стр. 17). Этот выдающийся математик с лицом старого крестьянина давно уже привлекал внимание художников. Их обычно интересовала необыкновенная пластика его лица с крупным мясистым носом, большим ртом и тяжелым подбородком. Но живописцы и скульпторы легко впадали в чрезмерность, передавая эти мощные формы, и неизбежно теряли внутреннее содержание замечательной личности. Грабарь оказался выше этих поверхностных увлечений. Он искал гармонии в этом некрасивом лице, его захватила задача воплощения необыкновенного ума ученого и зоркой проницательности его прикрытых тяжелыми веками глаз. Старому мастеру этот замысел полностью удался. Его портрет С. А. Чаплыгина порождает у зрителя живое и глубокое впечатление об ученом и заставляет вспомнить, что автор этого превосходного портрета был учеником Репина.

В 30-х годах многие советские художники заинтересовались особым типом портрета, который принято называть историческим. Работа в этой области оживлялась всякий раз с приближением какой-либо знаменательной юбилейной даты. Особенно крупные заказы наши живописцы получили в связи со столетием со дня смерти А. С. Пушкина. Однако, если принять во внимание, как много художников пыталось тогда воссоздать образ великого поэта, конечные результаты этих попыток следует признать более чем скромными.

Из всех написанных тогда портретов Пушкина выдержали испытание временем едва ли не одни лишь произведения Н. Ульянова. Зато в этих работах перед советским зрителем вставал образ поэта, не просто верный иконографической традиции, идущей от прижизненных его портретов, но как бы увиденный глазами людей нашего времени, имеющих возможность измерить всю необыкновенную силу его бессмертных творений и всю глубину трагедии его гибели. В живописных работах и в рисунках Ульянова образ Пушкина вставал то овеянный лирическим волнением его пленительных стихов, то в драматическом противопоставлении поэта ненавистной ему великосветской черни («А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу», 1937; стр. 19), то в связи с конкретными страницами его биографии. В рисунках Ульянову удалось более цельно воплотить свои интересные замыслы. Живописным же работам несколько мешала декоративная манера письма с ее чрезмерно резкими и «сырыми» для станковой картины сочетаниями красок.

Написанный Ульяновым позднее портрет М. Ю. Лермонтова (1941; стр. 21) оказался в этом отношении совершеннее его живописных портретов Пушкина. Художнику удалось как бы заглянуть во внутренний мир поэта и создать портрет, замечательный не только своей исторической достоверностью, но и глубокой правдой психологической характеристики. Ульянов изобразил Лермонтова сидящим на диване, облокотившимся на подушку. В его свободной позе, в том, как покоится его левая рука на коленях, наконец, в сосредоточенном, направленном чуть-чуть в сторону от зрителя взгляде, выражены чувства и настроения, так дивно воплощенные в безжалостно правдивых, гневных и в то же время горьких стихах последних месяцев жизни Лермонтова.

Создание портретов Пушкина и Лермонтова закрепило за Ульяновым репутацию мастера исторического портрета.



Н. Ульянов. А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу. 1937 г.

Постоянная Пушкинская выставка. Гос. Эрмитаж. Ленинград

Теперь не подлежит сомнению прогрессивное значение того понимания прекрасного в человеке, какое вначале сложилось у Нестерова, а затем — в той или иной мере — получило свое выражение в творчестве ряда других мастеров. Это явилось крупным достижением советского искусства. Вместе с тем в портретной живописи 30-х годов были свои слабые стороны. Узок был круг живописцев, сумевших достойно выразить новое в советских людях. Из портретистов, которые на предшествующем этапе определяли своим творчеством характерные черты советского портретного искусства, теперь лишь немногие оказались на уровне новых задач. Созданный С. Малютиным за год до смерти прекрасный образ «Партизана» (1936) был по своему художественному строю связан еще с искусством 20-х годов. Творчество стареющего В. Н. Мешкова движется в эти годы уже по нисходящей линии.

Живописцы молодого поколения не выдвинули еще тогда из своей среды настоящих мастеров портрета. Дарование портретиста, раскрывшееся в некоторых работах П. Крылова, не получило должного развития. Из произведений других художников поколения 30-х годов стоит здесь отметить только портрет работы К. Дорохова «Ненецкая девушка с книгой» (1938), исполненный в традициях обобщенных портретов 20-х годов. Дорохов подметил в людях ранее отсталого народа Севера ростки новой советской жизни, тягу ненецкой молодежи к свету, к знаниям, зарождение в ее среде подлинно народной интеллигенции.

Обо всем этом художник повествует в своем лаконичном образе, свободном от всякой позы и риторических жестов. Его правдивое содержание тем более привлекательно, что оно раскрыто в облике человека простого и скромного. Написанный в приемах тональной живописи, портрет свидетельствует о серьезной перестройке творческого метода, усвоенного молодым живописцем в школе.

Живопись 30-х годов не оставила нам, — и это можно считать ее самым крупным недостатком, — ни одного значительного портрета рабочего и колхозника, нового героя жизни, так много сделавшего во имя построения социализма.

Ряд серьезных неудач постиг в рассматриваемый период Г. Ряжского. Его настойчивые попытки продолжить работу над обобщенным образом советской женщины, над которым он трудился так успешно в 20-х годах, не увенчались теперь успехом. Его «Девушка в красном берете» (1935), «Девушка в синем платье» (1935), равно как и более поздние — «Портрет девушки-железнодорожницы» (1939) и «Студентка» (1940), не только не раскрывали действительного роста людей, вдохновивших его в предыдущем десятилетии на создание типических образов, но явились шагом назад, по сравнению с последними.

Если его ранние портреты воплотили великую перемену в жизненном положении женщины-работницы, то новые произведения художника не содержали в себе ничего социально-значительного, не отражали того, что внесли в жизнь советских людей построение социализма и культурная революция.

Ряжский был одним из первых среди художников, устремившихся в Донбасс, как только по всей стране прокатилась весть о необыкновенном трудовом рекорде шахтера Алексея Стаханова. Дважды ездил Ряжский в Ирмино для работы с натуры. Но ни портреты А. Стаханова и М. Дюканова (оба 1937), ни картина «Бригада стахановцев» (1937) не оказались гениальными произведениями, которые глубоко воплотили бы образ передового рабочего-новатора. Такой портрет не был создан тогда ни Ряжским, ни кем-либо другим. Тип портрета свободного труженика, который стал скла-



Н. Ульянов. М. Ю. Лермонтов. 1941 г.

Гос. Литературный музей

дываться у нас с первых шагов советского искусства, не получил в эти годы такого развития, какого заслуживал.

Задумываясь над причинами этого серьезного недостатка советской портретной живописи 30-х годов, нельзя не видеть его связи с возникшим в тот период культом личности, повлиявшим, в частности, и на развитие портретного жанра. В эти годы стал складываться определенный «стиль» парадного портрета, далекий от коренных принципов советской эстетики и от социалистического реализма. К такому типу портрета обращается ряд живописцев, изображая И. В. Сталина то на фоне знамен при ярком освещении софитов, то на фоне кремлевских башен. В частности, эта тенденция сказалась в творчестве А. Герасимова, писавшего такие произведения, уже начиная с 1933 года.

Весьма симптоматичная особенность его парадных портретов заключалась в том, что истинной портретной характеристики человека в них, говоря по существу, не было. Они не производили впечатления жизненной достоверности.

Но работая с натуры и без преднамеренной, заранее готовой схемы, Герасимов умел создавать произведения, которым нельзя отказать ни в правде характера, ни в художественной выразительности. Таковы, например, некоторые из исполненных в качестве этюдов к большой картине портретов командиров Первой конной армии с их как бы бьющей через край жизненной силой и столь идущей к ним сочной, хотя и грубоватой,



А. Герасимов. Портрет С. А. Зотова. 1935 г.
Гос. Третьяковская галерея



А. Герасимов. Портрет балерины О. В. Лепешинской. 1939 г.
Гос. Третьяковская галерея

живописью. Особенно выразителен в этом смысле портрет С. А. Зотова (1935; стр. 22)¹.

То же восприятие жизни и тяготение художника не столько к интеллектуальному и возвышенному в человеке, сколько к выявлению, так сказать, земной сути его, физической силы, энергии, отразились в портрете балерины О. В. Лепешинской (1939; стр. 23). Довольно большое по размерам, выдержанное в единой серебристой гамме полотно совмещает в себе некоторые особенности так называемого парадного портрета с элементами жанра. Портрет воссоздает вполне реальный образ танцовщицы, но почти ничего не говорит о содержании ее искусства.

¹ В большой картине «Первая конная армия» (1935), представляющей групповой портрет командиров прославленной красной конницы, художник не сумел сохранить положительные черты написанных с натуры этюдов. Натянута официальность, тяжелопесная декоративность подавила их.

В таких произведениях Герасимова при всей их односторонности проявлялись все же и более положительные начала его творчества: оптимизм и естественность в передаче натуры; между тем как в парадных портретах и картинах Герасимова, как ни старался он придать им эмоциональное звучание, почти всегда ощущалось нечто натянутое.

В создании парадных полотен более искусным режиссером и рисовальщиком показал себя В. Ефанов. Ефанов — по преимуществу портретист. Его тематические картины являются скорее групповыми портретами, оживленными действием. Тенденция парадности, проявившаяся в произведениях ряда живописцев, оказала, по-видимому, определенное влияние и на Ефанова, как бы дала толчок дремавшей в нем склонности к внешне эффектной живописи. Как уже говорилось, в композициях Ефанова было больше жизненности. В его картинах все выглядело гораздо более естественным.

Движения, жесты, мимика, улыбки почти всегда кажутся непринужденными. Эффекты освещения, обилие цветов, красочная игра цветистых платьев, предметов сливаются в единое, умело согласованное, но несколько внешнее зрелище.

Все это вполне проявилось уже в картине «Незабываемая встреча» (1936—1937), изображающей съезд жен инженеров, руководителей производства и строительства, зачинательниц патриотического движения за улучшение условий быта и труда, развернувшегося в 30-х годах. Правда, в этой картине, в отличие от некоторых более поздних произведений художника, есть ряд непосредственно переданных лиц, характеров.

Смещение акцентов с внутреннего на внешнее больше обращает на себя внимание в другой картине Ефанова, написанной годом позже и посвященной встрече слушателей Военно-Воздушной академии им. Жуковского с артистами театра им. Станиславского. Изображение самого К. С. Станиславского оказалось здесь таким же парадным и малозначительным, как и облики других, включенных в композицию артистов и летчиков.

Придавая картине характер пышного красочного зрелища, Ефанов мало заботился о последовательности в применении живописных средств. При широком, а местами как бы небрежном письме в одежде и аксессуарах, он придерживался сухой светотеневой моделировки в лицах. Сквозь пестрые краски его полотен местами проступает фотографическая чернота.

Более цельной и согласованной выглядит ефановская манера письма, характерная для того периода его творчества, в небольшой картине «На новой родине» (1937; стр. 25). То был портрет девочки-испанки в красном платице, синей шапочке и с белым кроликом в руках. Ее смуглое лицо со сверкающими в задорной улыбке глазами излучало радость жизни, и это содержание весьма последовательно выражено в портрете каждой линией, каждым красочным мазком.

К этому же периоду относится портрет Серго Орджоникидзе (1937), отличающийся от характеризованных выше картин сдержанностью своих темных тонов. Портрету Орджоникидзе предшествовал рисунок головы (1936; стр. 26), который по непосредственности схваченного художником, видимо, очень характерного для модели выражения, значительно превосходит окончательный вариант портрета, написанного масляными красками.

Произведения, подобные этой сангине, равно как и описанному выше портрету девочки с кроликом, говорят о том, что непосредственность восприятия природы не была чужда этому художнику, но часто заглушалась погоней за внешними эффектами и помпезностью.

Обрисованными выше тенденциями не исчерпывается круг характерных для портретной живописи 30-х годов явлений. Стремление приобщиться к новым достижениям реалистического искусства принимало у каждого художника свои особые формы. Известный интерес представляют в этой связи новые работы И. Бродского. Они позволяют говорить об осознанном стремлении художника отойти от сухой протокольной фиксации натуры, которая была им когда-то выдвинута как программа. Советская живопись с тех пор ушла далеко вперед, и старый метод Бродского обнаружил свою неполноценность. Он, видимо, не удовлетворял уже и самого художника. Бродский ищет выхода из ставшего для него тесным круга привычных приемов. Знакомясь с его произведениями 1935—1937 годов, мы находим среди них несколько попыток достичь более широких идейно-художественных обобщений, каких не встретишь в его прежних работах.

Одна из них связана с работой над образом А. М. Горького. Начало этой работы относится к 1935 году, когда Бродским был исполнен рисунок, изображающий Горького в широкополой шляпе, на фоне облачного неба.



В. Ефанов. На новой родине. 1937 г.

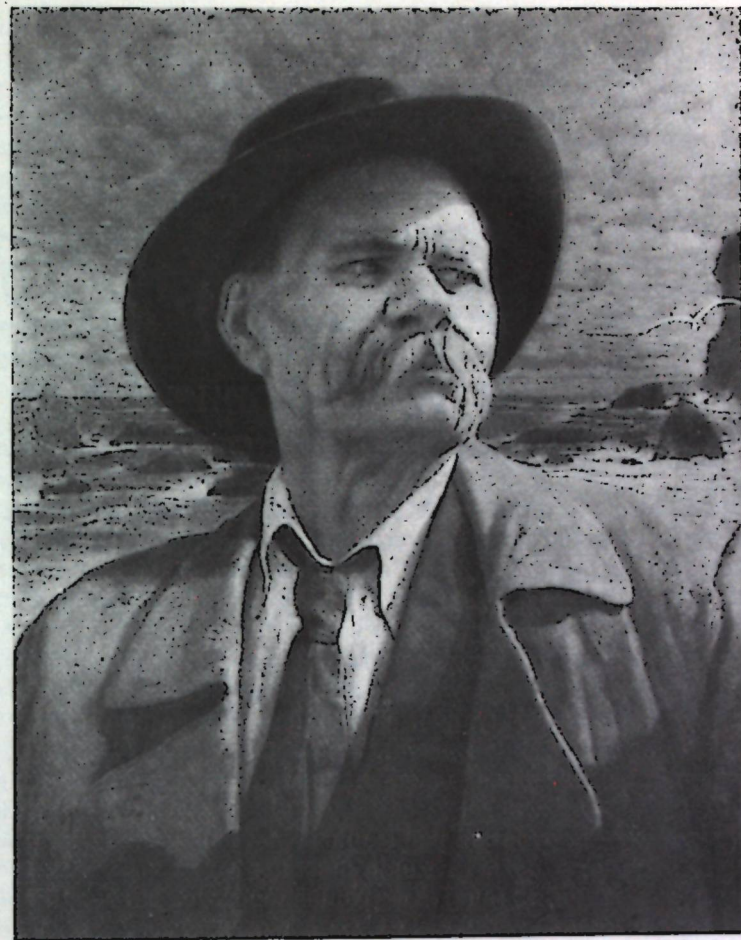
Гос. Третьяковская галерея



В. Ефимов. Портрет Серго Орджоникидзе. Сангина. 1936 г.
Местонахождение неизвестно

по которому стремительно несутся чайки. Рисунок этот лег в основу портрета, написанного в 1937 году (стр. 27). Пейзажный фон играет в портрете большую роль, чем в рисунке. Море, с бьющимися у скал волнами, и буревестник, распростерший крылья навстречу буре, превратили пейзажный фон в действенный компонент содержания портрета. Голове писателя освещенной прорвавшимся сквозь тучи лучом солнца, также придан романтический характер. Однако нарочитость этих приемов героизации образа придает портрету несколько условный характер.

Иную и, в некотором отношении, даже противоположную художественную концепцию воплотила картина «К. Е. Ворошилов на лыжной прогулке», законченная в конце 1937 года. Пейзаж играет в ней тоже активную роль, в нем нет, однако, ничего аллегорического. Он служит здесь уже не символическим фоном для портрета, а реальной жизненной средой для модели, для лыжника, как бы только что появившегося на снежном пригорке. Расстилающийся до самого горизонта ландшафт напоминает те зимние пейзажи, которые Бродский писал в первые годы революции. Однако



И. Бродский. Портрет А. М. Горького. 1937 г.
Гос. Третьяковская галерея

органической связи с фигурой здесь все же не получилось, как не получилось и необходимой для подобного замысла полноты жизненного выражения природы и человека.

Картинами 1937 года заканчивается творчество Бродского. Тяжелая болезнь и смерть в 1939 году обрывают его деятельность. Произведениям, видимо, обозначившим начало нового этапа в творчестве художника, суждено было стать заключительным звеном его искусства.

Чтобы составить полное представление о живописном портрете 1934—1941 годов, не следует упускать из виду того, что на выставках тогда, как и теперь, с портретными работами выступали и жанристы, и исторические живописцы, и пейзажисты. Однако определяющие тенденции развития портрета, его идейно-художественная проблематика яснее всего выражены в творчестве тех мастеров, для которых этот вид живописи составил главную сферу деятельности. Их было в те годы немного. Тем не менее общие закономерности развития искусства этого периода выступили в портрете не менее выпукло, чем в других жанрах. Обозревая портретную живопись, яснее представляешь себе основной «водораздел» между прогрессивными и отсталыми явлениями во всем искусстве предвоенной поры.

М. Л. Нейман

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ П. П. КОНЧАЛОВСКОГО¹

П. П. Кончаловский, один из выдающихся советских живописцев, в глазах многих долгое время оставался мастером натюрморта. Его портреты и картины рассматривались как нечто второстепенное. И, быть может, только последняя посмертная выставка Кончаловского позволила увидеть, сколь несправедливо было это мнение.

Чтобы сразу очертить путь развития, который Кончаловский прошел как портретист, достаточно сказать, что в начале этого пути стоит еще во многом условный портрет Якулова, а в конце — такие портретные образы, как студент-негр, хирург Вишневский, композитор Хачатурян.

Между двумя этими полюсами обозначаются отдельные этапы портретного творчества Кончаловского. К самому раннему из них, кроме портрета Якулова, относятся портреты, написанные в Испании, некоторые автопортреты и семейные группы. Все они связаны с так называемым «бубнововалетским» периодом творчества Кончаловского, с исканиями новой формальной выразительности в духе Сезанна и Матисса.

В испанских вещах (1910) Кончаловский подчеркивал главным образом значение цветового пятна, декоративную выразительность локальных красок. Условность его манеры сразу бросается в глаза. В сущности формальная сторона в то время интересовала его больше, чем внутренний мир людей, которых он изображал. «Портрет любителя боя быков» и «Портрет матадора» обращают на себя внимание прежде всего резкостью цветовых отношений. Гамма «Матадора», например, строится на сопоставлении черного, зеленого и желтого с контрастным белым цветом рубашки и красным гапстуком.

То же резкое контрастное сопоставление цветовых плоскостей мы видим в портрете Якулова (1910; стр. 30), который особенно типичен для этого периода. В портрете, где человек напоминает фигуру на шарнирах, все было вызовом — и приемы композиции, и рисунок, и цвет, и трактовка.

Сравнивая с названными другие портреты, написанные Кончаловским в 1911—1912 годах и несколько позднее, мы находим, что они подчас отличаются более определенным выявлением пространства и большей мягкостью колорита. Но, с точки зрения самой задачи портрета, между ними нет принципиальных различий. Ни в одном случае Кончаловский не отказывался от форм художественного примитива, от нарочитого упрощения рисунка и от условного цвета.

¹ Публикуемая статья является главой из монографии о творчестве П. П. Кончаловского.

Сейчас уже нет необходимости доказывать, что новаторство «бубнововалетцев» носило односторонний характер. Живопись в эту эпоху кризиса русского искусства рассматривалась по преимуществу как функция формы. Проблемы содержания отступали на второй план. Идея «новаторства», взятая сама по себе, обособленная от насущных вопросов жизни, утрачивала свой общественный смысл и превращалась в узкий вопрос формо-творчества.

Новое отношение Кончаловского к задачам искусства намечается где-то на рубеже революционной эпохи. Правда, нити, связывающие его творчество с «Бубновым валетом», еще не были порваны. Произведения, выполненные в духе так называемого «левого» искусства, появляются у него и в последующие годы. Но уже в 1915—1916 годах, в те краткие промежутки, которые оставляла ему служба в армии, он создает холсты, свидетельствующие о более непосредственном и живом восприятии жизни. Вместе с тем Кончаловский проявляет готовность пересмотреть самую линию своих исканий. «К концу военной службы я инстинктивно почувствовал, что намеченные пути в живописи как будто пройдены уже и надо искать каких-то других, новых»¹.

Перелом, который совершается в творчестве Кончаловского, можно проследить и на его портретных произведениях. Из них, бесспорно, самое значительное «Скрипач» (1918; стр. 31) — образ, в котором, быть может, впервые Кончаловский пытался языком живописи передать внутреннее состояние человека. Конечно, между «Скрипачом» и работами предшествующих лет есть много общего. Здесь все еще дают о себе знать приемы аналитической живописи. Но при всей подчеркнутости отдельных слагаемых формы, при всей ее упрощенности, острые углы в изображении уже сглаживаются, объемы приобретают плавность, и решение в целом уже найдено верно. Верен и общий абрис фигуры, и наклон головы, и движения рук, которые так привычно сжимают смычок и скрипку, — все, что было обозначено сначала на небольшом рисунке с натуры и что Кончаловский сумел поднять до уровня настоящего художественного обобщения в портрете.

«Скрипач» был написан очень быстро, за один сеанс, и незавершенность портрета бросается в глаза. Кончаловский и сам понимал, что работа не кончена, что ее как будто бы и следует продолжить; за один сеанс даже холст был записан не во всех местах... И все же он остановился на сделанном. Мысль о том, что в ходе дальнейшей работы может потеряться найденный в портрете оттенок духовной выразительности, пугала его.

Работа над «Скрипачом», открывшая перед Кончаловским новые возможности и новые для него стороны живописи, не была случайной. Она отражала новый этап в развитии самой личности художника и его мировосприятия. Вся дальнейшая эволюция Кончаловского, как и многих других художников, принадлежавших прежде к декадентским направлениям, уже прямо связана с переходом на позиции реализма. Хотя Кончаловский и не считал себя в это время мастером психологического портрета, он решительно не мирился с попытками поставить в один ряд его ранние портреты с портретными работами послереволюционного периода. «Мне очень странно слышать обвинения в натюрмортности, предъявляемые теперь к моим портретам, — говорил Кончаловский. — Они могут быть несовершенны по живописи, пусть даже плохи, но это совсем не потому, что я и теперь подхожу к человеку с точки зрения вещиности природы. Это кончилось еще со «Скрипачом», в 1918 г. В портретах, написанных до той поры, я, действительно, искал вещиности, натюрмортности, потому что искал ее во всем.

¹ В кн.: В. Никольский. П. П. Кончаловский М., 1936, стр. 66.



П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. 1910 г.
Гос. Третьяковская галерея

Но для портретов, написанных после революции, такое обвинение не обосновано, в корне противоречит моему пониманию искусства живописи. Вот, если бы меня обвинили в отсутствии психологизма, серовских исканий характера личности, это было бы верно, и я должен был бы принять такое обвинение...»¹

С начала революции Кончаловский настойчиво искал нового подхода к задачам портрета. Свои портреты в 20-е и в 30-е годы он писал иначе, чем Малютин, и не так, как Нестеров, но он теперь не отгораживал свою портретную живопись от реалистической традиции. Путь к реализму открывает Кончаловскому изучение классических образцов, и, более того, для портретов, которые он создает на этом новом этапе, мы находим прямые аналогии в творчестве старых мастеров.

В «Автопортрете с женой» (1923 г.; стр. 32) Кончаловский даже не скрывает своего намерения приблизиться к известному произведению

¹ В кн.: В. Никольский. П. П. Кончаловский, стр. 77.



П. Кончаловский. Скрипач. 1918 г.
Гос. Третьяковская галерея

Рембрандта. И он не только откровенно варьирует композицию, но одновременно передает идею и самый дух дрезденской картины, с ее радостным ощущением полноты жизни.

В этом повторении нет, однако, ничего ученического. Произведение Рембрандта, как классический образец, имело для Кончаловского огромное значение. Но у него была своя мысль, своя тема. Автопортрет с женой Кончаловский долго обдумывал. В отличие от Рембрандта он поместил себя в композиции не на первом, а на втором плане. Он отказался вместе с тем от праздничной приподнятости и от романтического блеска. Рембрандт, прежде чем изобразить себя в автопортрете, облачился в костюм воина с рапирой на золотой перевязи у пояса, а Саскию нарядил в шелковую юбку и пышный лиф, украшенный ожерельем. Кончаловский хотя и пожелал, чтобы для жены было сшито платье с черным корсажем и бронзового цвета рукавами, могущее дать тон картине, в остальном ничего не изменил.



П. Кончаловский. Автопортрет с женой. 1923 г.

Гос. Третьяковская галерея

ни в своей внешности, ни в обстановке. На полотне мы видим его таким, каким он был дома и в мастерской: в сюртуке и в черной шапочке. В этих различиях проявилось, конечно, различие двух исторических эпох, но вместе с тем и различие замыслов. Рембрандт дерзновенно превращал в реальность мир своей мечты. Мечта Кончаловского никуда его не уносила. Он не отрывался от условий своего времени. Земное означало для него сегодняшнее. Здесь он находил источник вдохновения и все то, что он утверждал в своем творчестве.

В том, как написал Кончаловский «Автопортрет с женой», мы находим прежде всего захватывающее своей полнотой чувство жизни. Нас поражает сила, с которой вылеплены обе фигуры.

Хотя вещь в целом производит впечатление несколько тяжеловесной, формы ее отличаются пластической выразительностью. При этом пластическую форму у Кончаловского невозможно отделить от цвета, сдержанного и вместе с тем глубокого. В колорите портрета Кончаловский хотел избе-



П. Кончаловский. Портрет О. В. Кончаловской (с ожерельем). 1925 г.

Гос. Третьяковская галерея

жать какой бы то ни было яркости, но добивался, чтобы живопись была насыщенной по тону. Сложная гамма портрета образована сочетанием красных, черных и коричневых красок, положенных густыми мазками. Общий тон — теплый с бархатистой фактурой.

Спустя немного времени после создания «Автопортрета с женой» Кончаловский написал ставший впоследствии особенно известным «Портрет О. В. Кончаловской (с ожерельем)» (1925; стр. 33). Портрет О. В. Кончаловской — жены художника — написан так, как пишут портрет любимой женщины, которой восхищаются и которой дорожат. Но портрет этот нельзя назвать интимным. Женская фигура в кресле, изображенная со спины, с мягко повернутой к нам головой, рождает прежде всего впечатление прекрасного, впечатление человеческой красоты, идущее при этом не от внешнего облика, но гораздо более глубокое, соответствующее нашим представлениям о женском достоинстве, о благородстве характера.



П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской (в розовом). 1925 г.
Гос. Третьяковская галерея.

Написанный в золотистых и красных тонах портрет О. В. Кончаловской по манере напоминает работы старых мастеров. Но слово подражание к нему также не применимо; в нем все очень органично — и композиция, и колорит, и приемы типизации.

Изучая искусство прошлого, Кончаловский стремился проникнуть не только в секреты живописи, но прежде всего уяснить для себя отношение великих художников к жизни и к искусству. С их творчеством он ставил в связь само понятие реализма.

У старых мастеров Кончаловский пытался найти ответы на вопросы, выдвинутые современным искусством, но он чувствовал, что живое может быть создано только живым. И теперь в своем творчестве он прежде всего шел от жизни. Окончательное оформление этого художественного взгляда Кончаловского относится как раз к тому периоду в истории советского искусства, когда новое понимание реализма выяснилось в борьбе различных художественных направлений.



П. Кончаловский. Ночной сторож. 1923 г.
Собств. семья художника

В середине 20-х годов реалистический подход Кончаловского к задачам портрета особенно ярко проявился в портрете дочери 1925 года.

Впрочем, к этому году относятся два портрета дочери. На одном из них изображена грустная Наташа со сложенными на груди руками. На втором — улыбающаяся Наташа в розовом платье (стр. 34). Первый из портретов может служить примером психологической обрисовки характера, тогда как во втором особенно бросаются в глаза жанровые моменты. Портрет Наташи в розовом во многих отношениях противоположен портрету грустной Наташи. Начать с того, что он исключает всякую мысль о позировании. Наташа задумчивая, ушедшая в себя, вероятно, служила удобной моделью, располагавшей к психологическому углублению образа. Наташа, нагнувшаяся, чтобы поправить башмак, и повернувшая к нам свое смеющееся лицо, могла простоять в этой неловкой позе очень недолго. Но именно этот случайный и, казалось бы, совсем не подходящий для портрета момент пленил художника своей удивительной жизненностью.

Сейчас нам кажется, что сама молодость воплотилась в этой фигуре, в этом ясном лице, в этом быстром взгляде. Улыбка девушки словно освещает все полотно. Сочинить такой образ невозможно, как невозможно заранее придумать такую композицию. Его создание можно объяснить только силой непосредственного впечатления и его можно было бы

назвать импрессионистическим, если бы он не был так полон содержания и так основательно написан.

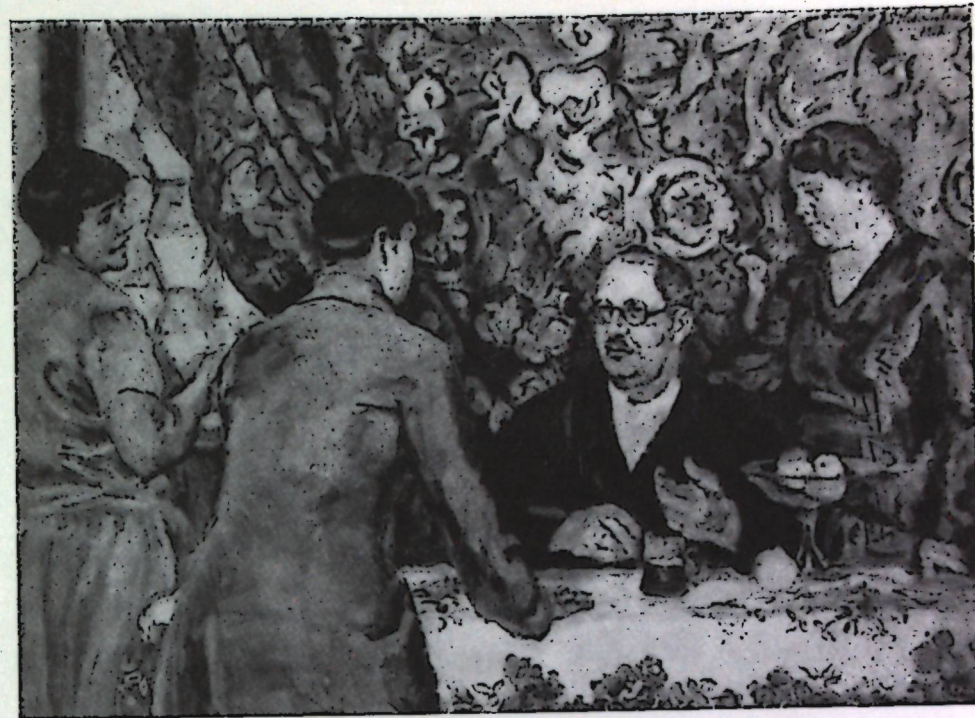
Портрет Наташи в розовом — не единственный пример, когда портрет воспринимается почти как жанровая картина. Среди портретных произведений Кончаловского мы найдем не мало таких, в которых ясно выступает это картинное начало. И более того. В групповом портрете «Миша, пойдй за пивом!» (1926; стр. 37) Кончаловский уже прямо совмещает задачи портретной и бытовой живописи. Групповой портрет решается как семейная сцена. Картина Кончаловского в первую минуту может показаться нескромной. Художник как бы приоткрывает перед зрителем завесу, скрывающую его домашнюю жизнь. Но он делает это с такой простодушной откровенностью, что совершенно исключает всякую мысль о самолюбовании.

С ранними семейными портретами новая картина Кончаловского имеет так же мало общего в своем содержании, как и в художественной форме. Там условность изображения — подчеркнутая статичность композиции, упрощенность рисунка, резкость цветовых отношений — возводилась в закон. Здесь законом становится безыскусственность решения — естественность связи всех элементов, простота выражения, жизненная конкретность, реалистическая обрисовка характеров.

В некоторых произведениях Кончаловского собственно портретная задача вообще отодвигается на второй план, как бы уступая место бытовому жанру. Таков, например, портрет отставного солдата с собакой, известный под названием «Ночной сторож» (1923; стр. 35). Вещь эта, одна из самых сильных у Кончаловского, поразительно правдива и в целом и в деталях. Достаточно бегло взглянуть на эту фигуру в тупе, на этого ночного сторожа, сидящего где-то в зеленом овражке, по-стариковски разбросав ноги, на его бородатое лицо, на его тяжелые заскорузлые руки, — перед нами сразу возникает совершенно законченный человеческий тип — мужицкий, русский, народный, восходящий к тем типическим образам, которые были созданы русской живописью еще во второй половине XIX в.

В том же плане широкого типического обобщения решен портрет японского актера Тодзюро Каварасаки (1928; стр. 38). Но заметим сразу, что это портрет особого рода: Каварасаки показан в одной из своих ролей. Здесь Кончаловский привлекает наше внимание прежде всего к выразительным моментам костюма и грима. Но вместе с тем он с великолепной экспрессией передает внутреннее состояние актера. Портрет в своем роде получился очень острым. Каварасаки отнюдь не позирует и меньше всего думает о том, чтобы выбрать положение, удобное для портрета. Напротив, движения его настолько неожиданны и стремительны, что, кажется, только кинематограф способен запечатлеть этот яростный порыв. И, однако, мы видим воплощение его в картине Кончаловского. Художник «остановил мгновение», но он не сделал фигуру застывшей, не потерял ощущения действия. Напротив, он уловил и сумел показать главное — выразительный рисунок движения актера, его страстный ритм, драматическую силу жеста, своеобразную мимику, иначе говоря, все то, из чего складывается игра Каварасаки, во многом еще связанная с традиционным японским театром масок. Со стороны живописной в портрете Каварасаки, с его ярко выраженным национальным характером, большую роль, как в ранних вещах, играют декоративные моменты. В этом, между прочим, проявляется его отличие от более глубокого портрета «Ночного сторожа». Но вместе с тем именно по этой причине мы надолго запоминаем фигуру японского актера в пестром синем халате на ярко-желтом полу.

С цветом у Кончаловского было связано эмоциональное начало его живописи. Цвет так неудержимо привлекал художника, что порой складыва-



П. Кончаловский. «Миша, пойдй за пивом!». 1926 г.

Собств. семьи художника.

лось впечатление, будто ему более или менее безразлично, что писать, лишь бы передавать краски и формы окружающего мира. Однако время, когда он видел главную задачу в том, чтобы овладеть структурой, формой и цветом, осталось в далеком прошлом. На пути своих исканий он уже в середине 20-х годов достиг того уровня мастерства, когда эти элементы художественного изображения перестали быть самоцелью и превратились в элементы стиля художника. В основе стиля живописи Кончаловского лежит естественное и органическое восприятие цвета, неразрывно связанное с восприятием формы, и в самих приемах его письма, смелых и энергичных, уже присутствует чувство реальности вещей и явлений.

Картинность портретов Кончаловского имеет прямое отношение к их содержанию. Композитора С. С. Прокофьева (1934) Кончаловский изобразил в укромном уголке сада с листом партитуры в руке; художника Ю. Кастеда (1941; стр. 39) — за мольбертом, с кистями и палитрой; арфистку В. Г. Дулову — в момент игры на арфе. Нетрудно назвать и ряд других портретов в этом роде — профессора М. П. Кончаловского (1934), В. Э. Мейерхольда (1938), А. Н. Толстого (1941) и др. Во всех этих портретах немаловажное значение имеет жанровая сторона, мотив действия, что у Кончаловского объясняется во многом характером его мировосприятия. Человек в его представлении естественно связан со всем, что его окружает, с реальной обстановкой, где он так или иначе проявляет себя в движении, в жесте, в слове, в творческом напряжении своих духовных и физических сил и, в конечном счете, в том, что является его жизненным призванием. В этом отношении вдохновенный портрет В. В. Софроницкого за роялем (1932) так же много говорит о творчестве музыканта, как портрет А. А. Вишневского (1951), написанный в операционной, — о трудной и самоотверженной работе хирурга.

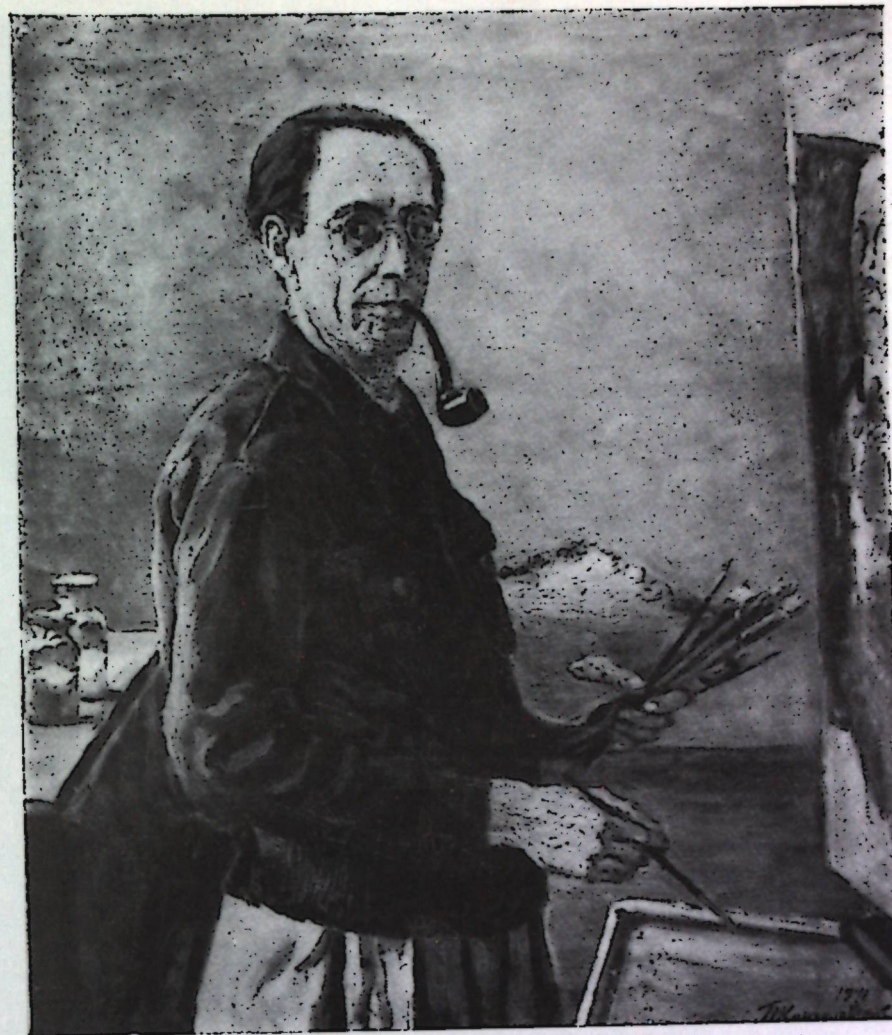


П. Кончаловский. Японский актер Тодзюро
Каварасаки. 1928 г.
Собств. семьи художника

В портрете Вишневого, о котором идет речь, молодой хирург изображен во весь рост. На нем белая шапочка и белый халат с засученными рукавами. Все окружающее — столик с разложенными инструментами, графин и ванночки из толстого, отливающего зеленым стекла, холодные плитки кафельного пола — передано с той степенью отчетливости, которая не вредит портретному изображению и, вместе с тем, создает для него реальную жизненную среду. Картинность решения связана здесь, как и в других случаях, с самым замыслом портрета и с его темой.

Разумеется, предметы обстановки, язык вещей, как бы красноречив он ни был, служит лишь прибавлением к собственно портретной характеристике.

К числу небольших, но блистательных холстов Кончаловского принадлежат два портрета Карло Цекки (1930; стр. 40), изображенного так же, как и Софроницкий, за роялем. Но как различны эти два образа — задумчивый, элегичный Софроницкий, с его сдержанной мягкой манерой, и темпераментный, острый Цекки..



П. Кончаловский. Портрет испанского художника
Юлиана Кастедо. 1941 г.
Собств. семьи художника

В портрете Софроницкого нам более всего запоминается его спокойная, почти торжественная поза и как бы летящий ввысь вдохновенный взгляд. В портрете Цекки самое главное — движение фигуры, склоненные над роялем спина и голова, бешеный темп стокката.

Разумеется, в обоих портретах огромное значение имеет тонкое чувство темы, способность художника уловить и передать то, что в данном случае можно назвать «музыкальным моментом».

Чувство темы, вообще, играет большую роль в портретном творчестве Кончаловского. Оно оказывает свое влияние и на замыслы художника и на его изобразительные примеры. Но оно никогда не привносится извне. Свои темы Кончаловский до конца постигает лишь вместе с постижением модели, в процессе работы.

Чувство темы в портретных вещах Кончаловского сказывается еще в том, что наличие тех или иных жанровых мотивов не превращает их в произведения бытового жанра. Больше, чем какая-либо другая работа, об этом



П. Кончаловский. Портрет пианиста Карло Цекки. 1930 г.

Собств. семьи художника

свидетельствует портрет Вс. Мейерхольда (стр. 41), которого Кончаловский написал лежащим на диване, с трубкой в зубах и с собакой у ног.

Портрет, где так много места занимает пестрое, во всю стену связанное с растительным узором, яркие полосатые подушки, круглый столик с книгой и раскрытой коробкой табака, при первом взгляде поражает своей необычной композицией и декоративным великолепием своих чистых красок. Только постепенно начинаешь понимать, чему служит в картине Кончаловского этот сверкающий фон, на котором с такой строгой отчетливостью выделяется фигура Мейерхольда в черном костюме. Здесь вместе с «живописной завязкой», с цветовым решением мы находим завязку портретной темы, т. е. того внутреннего состояния, того умиротворения, которое отвечает представлению художника о данном человеке. Искание своеобразной выразительности в этом портрете, удивляющее своим отступлением от традиционных портретных форм, невольно сравниваешь с новаторскими исканиями самого Мейерхольда. Здесь перед нами не только человек, но и мир его творчества — сложный, многогранный, многокрасочный, мир реальный и мир воображаемый. Художник, музыкант, режиссер никогда не расстаются с этим миром. Минуты отдыха не останавливают полета фантазии, работы мысли; и в портрете, который создал Кончаловский, мы явственно ощущаем ее незримое присутствие.

Есть своя тема и в портрете Алексея Толстого (стр. 42), хотя в этом случае автор «Хождения по мукам» и «Петра I» показан с несколько неожиданной стороны. Думал ли Кончаловский о том, чтобы создать образ



П. Кончаловский. Портрет режиссера Вс. Мейерхольда. 1938 г.

Собств. семьи художника

писателя? В этом не приходится сомневаться. Однако прежде всего его увлекла мысль написать А. Толстого таким, каким он не раз видел его за обеденным столом в домашней обстановке.

Все же портрет А. Толстого нельзя назвать «семейным». Всем своим решением — своим масштабом, своей композицией, своим колоритом он связан не с ограниченным камерным восприятием, а напротив — с широким, щедрым, полнокровным выражением радостного чувства жизни. Портрет писан на даче у художника — в Буграх. Фоном ему служит светло-коричневая бревенчатая стена. На первом плане много места занимает снедь: розовый с коричневой корочкой окорок, жареная курица, семга, ярко-красные помидоры, лимон, зеленые в крупных пупырышках огурцы. Вместе с сервировкой вся эта снедь, изображенная с превеликой тщательностью и необыкновенно свежо, приобретает почти самостоятельное значение. В качестве



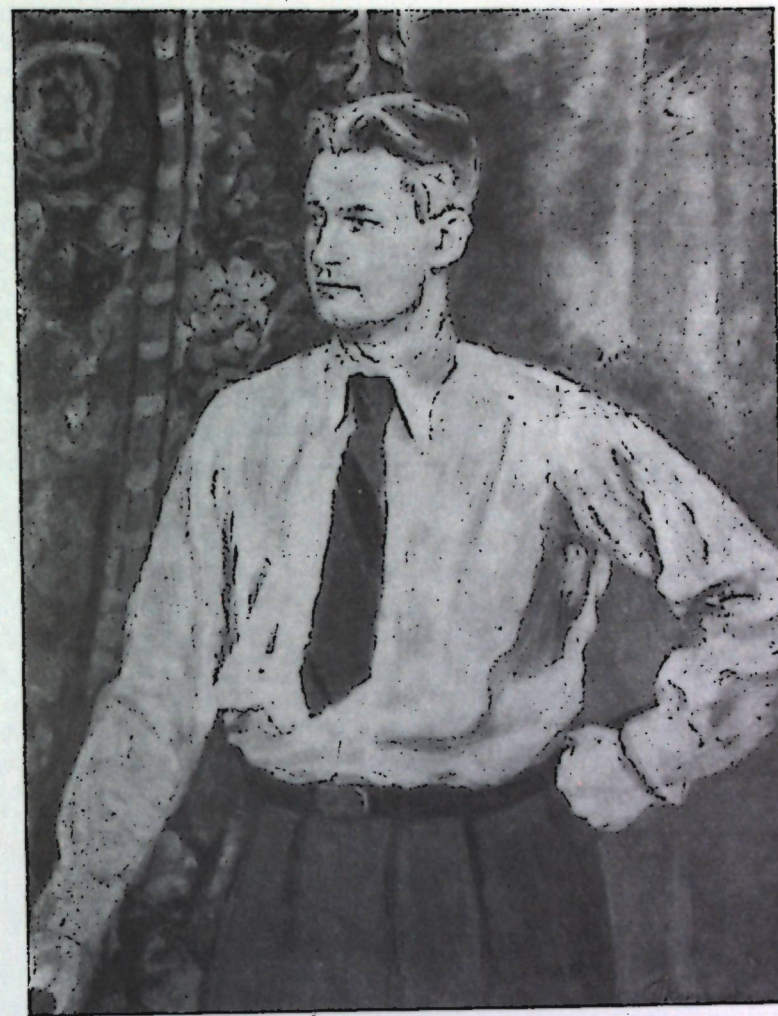
П. Кончаловский. Портрет писателя А. Н. Толстого. 1941 г.
Собств. семья художника

натюрморта она принадлежит к шедеврам живописи Кончаловского. И, однако, мы далеки от намерения рассматривать этот натюрморт отдельно от портрета. Его роль оправдана самим замыслом картины.

Но здесь следует вспомнить, что именно против замысла были направлены главные возражения некоторых критиков; он казался странным, как в свое время замысел пушкинского портрета. В этом сказывалось известное предубеждение, привычка к определенным образцам портретной живописи. В глазах многих натюрморт на переднем плане заслонял образ писателя. Но те, кто об этом говорили, не хотели видеть достоинств портрета, который особенно привлекает своей жизненностью. Разумеется, образ, созданный Кончаловским, односторонен и его нельзя назвать типическим. Это бросается в глаза каждому и против этого трудно спорить. Бесспорно, однако, что самый момент, выбранный художником, дает представление о характере Толстого, который умел ценить всякое благо жизни, знал толк в русском хлебосольстве и для которого радушно накрытый стол был всегда связан с задушевной беседой.

На протяжении 30-х годов мы часто встречаем на полотнах Кончаловского хорошо знакомые нам лица советских писателей, музыкантов, ученых. Сравнительно с произведениями предшествующего десятилетия портреты 30-х годов все меньше напоминают о классических образцах и все больше говорят о людях сегодняшнего дня.

К самому концу этого периода, кроме названного уже изображения А. Н. Толстого, относятся портреты К. А. Тренева, Вс. В. Иванова



П. Кончаловский. Портрет писателя А. А. Фадеева. 1940 г.
Гос. Литературный музей

и А. А. Фадеева (стр. 43), датированные 1940—1941 годами. С ними, как прежде с портретами Софроничского или Мейерхольда, у Кончаловского было связано представление о духовной и нравственной красоте человеческой личности. В портрете Фадеева мы видим прежде всего человека высоких помыслов и чистой души, причем сами эти человеческие качества, дающие портретному образу богатое внутреннее содержание, служили Кончаловскому для выражения его эстетического идеала в наиболее прямой и открытой форме.

Некоторые из портретов этого и более позднего времени образуют новый испанский цикл работ Кончаловского. Но его вторая испанская серия решительно отличается от первой.

Новый цикл начинается в 1937 году с группового портрета испанских де-вушек. В композиции этого большого холста мы не найдем строгого соподчинения частей. Да Кончаловский вряд ли и заботился об этом. Он объединил фигуры цветом и светом, а картину в целом решил скорее в декоративном, чем в станковом плане. Молодых испанок Кончаловский написал

за круглым столом, недолго думая над тем, как их посадить, и растянув все шесть фигур в один ряд. В этой красочной цепочке портретов каждая из девушек хороша по-своему: выделять ту или другую из них не было основания. Углубленные психологические характеристики, как видно, тоже не входили в намерение художника. Но Кончаловский очень верно передал яркую красоту испанских девушек, он сделал их групповой портрет воплощением ясной молодости, с ее светлой верой в будущее.

Та же тема раскрывается позднее в «Портрете Хулиты Перикачо» (1939) — девушки в пестром летнем платье, с черными вьющимися волосами и бронзовой от загара кожей. Только на этот раз в портрете с большей определенностью очерчен индивидуальный характер, получивший свое выражение и в позе, и в жесте, и в упрямом взгляде исподлобья.

Из мужских портретов обращает на себя внимание Мануэль Павон (1941) с его гордым невозмутимым лицом и танцующим движением, воспроизводящим шаг и жест тореодора. А рядом с ним — портрет Юлиана Кастедо (стр. 39), испанского художника. Кастедо изображен за мольбертом с палитрой и кистями в руках. В зубах у него трубка. Изучающий взгляд обращен на невидимую нам модель. Двенадцатью годами позднее Кончаловский с такой же реалистической убедительностью написал портрет еще одного испанского художника — Альберто Санчес (1953).

Ни в одном из названных портретов Кончаловскому не изменяет его понимание национального характера. При этом черты своеобразия в обрисовке национально-испанского типа, мужского или женского, не имеют ничего общего с экзотикой ложноромантических или, тем более, салонных портретов. Гуманизм Кончаловского, простота и жизненность его подхода проявляются здесь так же естественно, как в «Портрете студента-негра» (1940; стр. 45), где красота духовного мира этого человека делает прекрасным и весь его облик.

«Портрет студента-негра» — одно из самых больших достижений Кончаловского конца 30-х годов. В лице юноши-негра мы находим не только типичные черты его расы, но и то особое выражение, которое отличает людей, наделенных умом и сердцем. Изображенный во весь рост, он стоит, поставив ногу на возвышение, немного подавшись вперед, в задумчивости чуть наклонив голову. Непринужденную жизненность этого движения можно сравнить с движением Наташи, поправляющей башмак. И так же, как портрет дочери, портрет студента-негра написан широкой, свободной и сильной кистью. Только колористическая гамма здесь иная — более сдержанная и не столь цветистая, построенная на гармонии темных тонов, с преобладанием черно-коричневого и синего. Но дело не только в красках: портрет студента-негра написан в ином эмоциональном ключе, и он принадлежит к числу тех сравнительно редких произведений Кончаловского, в строе которых улавливается драматическая нота.

В эти годы портретное творчество Кончаловского охватывает разные грани наших представлений о человеке: сторону внешнюю и сторону внутреннюю, физический склад и склад духовный, национальный момент и момент социальный. Отсюда не следует, что Кончаловский всегда давал синтез этих сторон. Напротив, для каждого портрета в отдельности он брал лишь некоторые из них. Он стремился не столько к полноте, сколько к рельефности образа. Но главное заключалось в том, что он уже не мыслил себе человека вне его отношения к общественной жизни. Портреты Кончаловского — это прежде всего портреты его современников.

Только дважды на протяжении полувека Кончаловский проявил интерес к исторической теме в портрете. Первым его произведением в этом роде был «Пушкин», вторым — «Лермонтов».



П. Кончаловский. Портрет студента-негра. 1940 г.
Собств. семья художника

«Пушкин» (1932—1941; стр. 47) Кончаловского вызвал много споров. В обширной галерее портретов, сделанных при жизни и после смерти великого поэта, картина Кончаловского, казалось, не находила себе места. Никто до сих пор не изображал Пушкина столь интимно, в ночной сорочке и с открытыми до колен ногами. И хотя замысел художника находил себе подтверждение в свидетельствах современников, портрет, созданный Кончаловским, воспринимался как из ряда вон выходящий.

Между тем, если не касаться тех деталей, которые шокировали некоторых зрителей и которые в дальнейшем подверглись переделке, в замысле картины в целом много верного. Кто из нас не пытался представить себе Пушкина в порыве вдохновения, с горящим взором и с изгрызанным гусиным пером в руке? Образ этот нередко становился хрестоматийным, но он мог быть и возвышенным и романтическим. В сущности к этому и сводится главное содержание портрета, созданного Кончаловским. Но при этом художник по-своему выбрал те жизненные обстоятельства, которые были необходимы, чтобы сделать образ поэта достоверным. Воображению Кончаловского Пушкин рисовался в домашней обстановке в ранние утренние часы, когда желание работать возникает как-то внезапно.

Пушкин, отдавшийся свободному полету вдохновения, — вот тема картины. Не получает ли тем самым оправдания поза поэта, усевшегося с ногами на диван? И не оттеняется ли необычность этой минуты небрежностью туалета и обстановки, оставляющей впечатление того, что называют «поэтическим беспорядком».

Вещи, окружающие Пушкина, типичны. Но до некоторой степени они отвлекают внимание от главного. Столик красного дерева, белый с рубиновыми гранями графин, сафьяновая тетрадь в ногах, хрустальная чернильница с подложенной под нее книгой на диване, брошенный тут же пистолет, исписанные листки бумаги, желто-золотистое в крупных складках одеяло на фоне зеленой обивки, цветная в лиловых полосках подушка, темно-малиновая портьера, открывающая кусочек зимнего пейзажа за окном, — все это написано с присущим Кончаловскому художественным блеском, но в известной мере спорит с фигурой Пушкина.

Все сказанное относится к первому варианту портрета. После выставки 1932 года, на которой «Пушкин» был показан впервые, Кончаловский внес в картину существенные поправки: освободил холст от некоторых отвлекавших внимание деталей (пистолет, чернильница и др.); переписал фон, скрыл нижнюю часть фигуры одеялом.

В своем окончательном виде картина появилась в 1941 году. Но вообще датировать ее трудно. Первая мысль о произведении, посвященном Пушкину, возникла у Кончаловского еще в 1921 году. С этого времени на протяжении целого десятилетия Кончаловский исподволь собирал материал для портрета, литературный и иконографический. Замысел картины вполне определился только в 1930 г. К этому времени относятся подготовительные этюды. Годом позже портрет Пушкина был уже на молберте.

«Работал я Пушкина не торопясь, отставлял холст на целые месяцы, но внутренняя мозговая работа, конечно, не останавливалась во время этих перерывов. Много приходилось думать над обстановкой, в какой жил поэт, — от нее не осталось почти ничего. А мне надо было в самом колорите этой обстановки передать дух эпохи, потому что бытовая обстановка в каждую эпоху имеет свою красочную гамму, как моды. Я остановился на сочетании зеленого, красного и желтого — любимых цветов эпохи Николая I»¹.

У Кончаловского (как это можно видеть и в других случаях) цвет служил выражению общей мысли. Колорит его картины эмоционально связан

¹ В кн.: В. Никольский, П. П. Кончаловский, стр. 120.



П. Кончаловский. Пушкин. 1932—1941 гг.

Постоянная Пушкинская выставка. Гос. Эрмитаж. Ленинград

с ощущением исторической среды. В умении найти гармоническое соединение зеленого рядом с желтым и красным сказалось живописное мастерство Кончаловского, который на этот раз, отказываясь от густого наложения красок, предпочел легкое, местами просвечивающее письмо.

Для Кончаловского, который все свои полотна писал прямо с натуры, задача исторического портрета была вдвойне сложной, ибо требовала не только предварительного изучения, но и совершенно нового подхода. Кончаловский оставался верен себе в том отношении, что образ мыслился ему не отвлеченно, а в связи с конкретными условиями его жизни.

Что касается собственно портретного решения, то оно не встречало возражений. Из двух прижизненных портретов Пушкина, принадлежащих кисти Кипренского и Тропинина, Кончаловский остановился на произведении последнего. Для нашего художника естественно было взять за образец тот из портретов, который в большей мере соответствовал его пониманию Пушкина и его замыслу. В картине Кончаловского лицо поэта передано с большим сходством, но без утрировки, без особенного подчеркивания африканских черт. В лице выделяется немного мечтательный, «нездешний» взгляд. Главное, что мы в нем находим, — это работу мысли, движение чувства, напряжение всего существа поэта в творческом усилии. Луначарский справедливо заметил, что Кончаловский взялся за образ Пушкина с самой трудной стороны: «Изобразить момент творчества необычайно трудно. Но всякий, другой Пушкин, не творящий, есть случайный Пушкин... Голова

и лицо Пушкина, созданные Кончаловским, есть вместе с тем одно из прекраснейших изображений творческого процесса, какие я когда-либо видел»¹.

К сожалению, после переделок, о которых шла речь, лицо Пушкина отчасти утратило это выражение глубокого творческого раздумья и вдохновенной силы.

Портрет Лермонтова был написан в годы войны (1942—1943). Образ поэта уже давно преследовал Кончаловского. Но именно теперь наступил такой момент, когда работа над этим портретом более всего отвечала его патристическому чувству. Первоначальный замысел портрета, как это бывало у Кончаловского и прежде, уже перерос в замысел большого сюжетного полотна.

Перечитывая биографию Лермонтова и размышляя о его судьбе, Кончаловский выбрал для картины эпизод из первой ссылки поэта, направлявшегося к месту изгнания в Нижегородский полк, действовавший на Кавказе. Он показал Лермонтова во время остановки в пути на почтовой станции Казбек. Показал его погруженным в невеселое раздумье. Таким Лермонтов представлялся Кончаловскому и раньше, во время кавказских поездок художника. Вещи, сделанные на Кавказе в конце 20-х годов, отчасти послужили ему для воплощения нового замысла.

Во многом помогли Кончаловскому рисунки самого Лермонтова. В частности, он упоминает об акварельном автопортрете 1837 года, на котором Лермонтов изобразил себя в черной бурке, ставшей одной из колоритных деталей в картине Кончаловского.

Не менее колоритен надетый на молодом офицере темно-зеленый мундир с красным воротником, золотыми эполетами и газырями, заимствованными с черкесского бешмета.

Обшитый красным штофом станционный диван, на котором полулежит, опираясь на саблю, Лермонтов, и небольшой дорожный сундучок, стоящий у него в ногах, дополняют этот типичный реквизит николаевской эпохи.

Историко-бытовые детали портрета, быть может, даже слишком бросаются в глаза в силу контраста: в левой части полотна нашему взгляду открывается пейзаж Кавказа — нежная зелень долины и синева ближних гор, выступающих на фоне далеких позолоченных солнцем хребтов. Сквозь широко открытую дверь в казенную атмосферу станции вливается свежий, живительный воздух. Все это имеет прямое отношение к замыслу портрета. Раздумье Лермонтова может показаться уже не столь тягостным. Мысли, сменяющие одна другую, должны быть, не закрывают путь надежде. Мрачные чувства уступают светлым. В этой смене чувств Кончаловский видел важную черту характера и биографии поэта. И на этой основе он стремился воссоздать его внутренний мир. «Образ Лермонтова, — говорил Кончаловский, — я искал в портретах, написанных с натуры, в воспоминаниях современников и, наконец, в его поэзии. Лермонтов, гордый и счастливый признанием, тоскующий по родине, почти юноша, — таков должен он быть на моей картине»².

Образу Лермонтова не хватает, однако, именно этого сложного сплетения чувств, той переменчивости выражения, в которой отражались бы его судьба и его натура. В изображении Кончаловского портрет Лермонтова с внешней стороны, конечно, не мог вызвать таких споров, как портрет Пушкина. В нем нет ничего, что шло бы вразрез с ранее сложившимися

¹ А. Луначарский. Выставка картин П. П. Кончаловского. — «Статьи об искусстве». М.—Л., 1941, стр. 611.

² П. Кончаловский. Автобиографический очерк. — «Каталог выставки С. В. Герасимова, А. А. Дейнека, П. П. Кончаловского и др.». М., 1944, стр. 31.

представлениями. Но, если говорить о характере, о внутреннем состоянии, надо признать, что он оказался и менее верным и менее острым.

Из других портретов Кончаловского, написанных в годы войны, обращают на себя внимание портрет Героя Советского Союза А. Б. Юмашева и особенно новый автопортрет художника.

Вспоминая о первых месяцах Великой Отечественной войны, Кончаловский говорил впоследствии, что после краткого перерыва, когда работа его была совершенно парализована, он вернулся к ней с особенной страстностью. Страстность эта более всего чувствуется в его «Автопортрете» 1943 года.

Рассматривая длинный ряд автопортретов Кончаловского, мы видим, что некоторые из них имеют программный характер и что вместе с этапами жизни в них отразились и этапы его творческого пути. Так автопортреты 1912 года, с их упрощенными формами и геометрической структурой, несут на себе печать кубизма, а «Автопортрет с больным ухом» и «Автопортрет с бритвой», написанные в 1926 г., относятся к тому периоду, когда Кончаловский особенно тщательно изучал старых мастеров.

Вообще автопортреты 20-х годов по своему характеру и по живописной манере прямо продолжают линию, которая была намечена в «Автопортрете с женой». Реалистический подход Кончаловского проявился здесь и в психологической содержательности этих портретов и в их колорите. Цвет их отличается своей насыщенностью. В обоих полотнах на темном фоне выделяется густой цветистый мазок, которым художник лепит форму.

В «Автопортрете с больным ухом» доминируют глубокие красные тона шарфа, который, наподобие чалмы, обернут вокруг головы, охватывает щеку, шею и широкими складками спускается с плеча на грудь. Черты лица в этом обрамлении кажутся как-то особенно значительными, а портрет в целом, с его напряженной светотенью, приобретает редкую у Кончаловского драматическую окраску.

«Автопортрет с бритвой» (стр. 50) решен иначе: в нем больше жанровых моментов и его краски проще — белая с тонкой красной прошивкой рубашка, синий берет, кирпично-коричневое в темных тенях лицо. Из двух автопортретов 1926 года именно в этом характер художника обрисован во всей его жизненной яркости. «Трудно даже представить себе, — писал Луначарский, — как мог Кончаловский изобразить себя самого с таким великолепным по психологической значимости, но с таким беглым выражением. Его портрет является хорошим комментарием его творчеству. Вы видите перед собой неумно веселого человека. Да, бриться — канительное занятие, приостанавливающее, так сказать, жизнь. Но жизнь эта выбежала вся в смехе, в творчестве, в активности, в общении с людьми, и эта кипучая жизнь готовится уже к дальнейшим прыжкам, к дальнейшему течению, она как бы клокочет и переливается в дрожащей удовольствии, симпатией улыбке, которая заливают все лицо и лучится из него. К тому же портрет сделан с чисто живописной технической стороны необычайно сочно и вкусно»¹.

Сказанное об «Автопортрете с бритвой» можно отнести и к автопортрету 1931 года, на котором художник изобразил себя в домашнем халате и с улыбающимся лицом.

Все, кому приходилось встречаться с Кончаловским, помнят его веселый нрав, его шутиливую манеру говорить. Лицо его трудно представить без улыбки. Только во время работы оно сохраняло серьезное выражение. Об этом знают те, кто видел Кончаловского за мольбертом, об этом свиде-

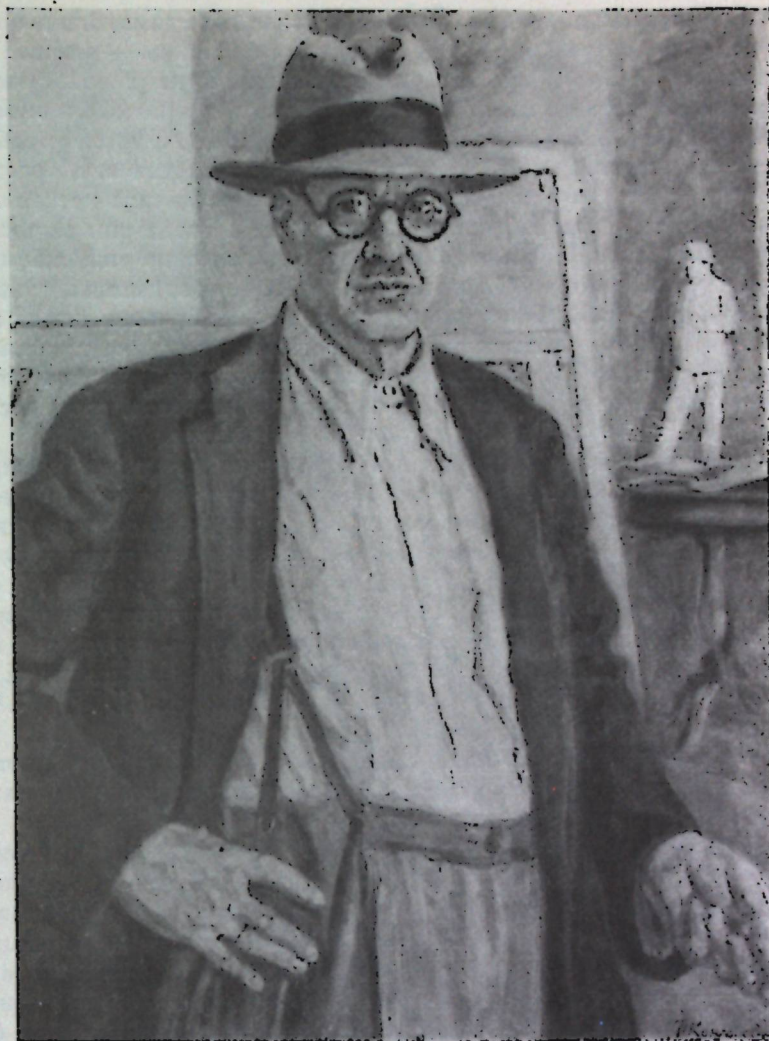
¹ А. Луначарский. Выставка картин Кончаловского. — «Правда», 7 марта 1926 г.



П. Кончаловский. Автопортрет с бритвой. 1926 г.
Гос. Третьяковская галерея

тельствует и автопортрет 1943 года (стр. 51). В годы войны чувство ответственности Кончаловского за свой труд художника сделалось особенно глубоким. Его глаза смотрят на нас с холста сосредоточенно, требовательно, почти сурово. Очки не могут скрыть их горячего блеска, и кажется, что взгляд художника, устремленный на не видимую нам модель, проникает ее насквозь. Здесь перед нами не просто автопортрет живописца, изобразившего себя в стенах мастерской. Здесь перед нами определенный человеческий характер — деятельный, волевой, с чувствами, накаленными страстью творчества.

По своему содержанию автопортрет 1943 года не только дополняет все прежние автопортреты, но и выделяется среди них. Существенно, что задача психологической характеристики берет здесь верх над всеми другими задачами. Вместе с тем автопортрет 1943 года позволяет говорить о некоторых общих особенностях портретов Кончаловского, в которых мир человека не ограничен его личными интересами и переживаниями, а заключает



П. Кончаловский. Автопортрет. 1943 г.
Гос. Третьяковская галерея

в себе нечто, имеющее общественный смысл и общественный интерес. При всем своеобразии манеры Кончаловского именно эта черта роднит его портреты с портретами других советских художников.

Обилие портретных произведений позволяет выделить у Кончаловского в особый ряд цикл женских и цикл детских портретов.

В детских портретах — за исключением, быть может, портрета Комы Иванова (1940), мальчика с большой головой и задумчивыми глазами, — не приходится искать глубины психологического содержания. В них решительно преобладает жанровая сторона. В большинстве случаев эти портреты связаны с какими-либо сюжетами. Спящая Катенька в белых подушках, покрытая широким в разводах розовым одеялом. Та же Катенька в короткой рубашонке, делающая босыми ножками свой первый шаг. Или Катенька, сидящая за столом. Лаврушка в синих штанах со своим самокатом. Две девочки на стуле — Катя и Поля, старшая обнимает младшую, а рядом

корзина, наполненная яблоками. Девочка с куклой (видимо, опять Катенька) пристроилась на маленьком столике у окна, а за окном — зимний пейзаж. Дети входят из сада в мастерскую художника, куда сквозь раскрытую дверь вместе с «незванными гостями» вливается нагретый летний воздух и солнечный свет. Мальчик в пионерском галстуке (Андрон) с собакой на поводке, в окружении густой зелени и яблоневых деревьев. Маргот с кошкой, стоящая, скрестив ноги, опираясь на плетеное дачное кресло...

Кончаловский много раз писал своих детей, а когда они выросли, стал писать внуков. Разумеется, и выбор темы и лирические «интонации», если позволительно применить это слово к живописи, продиктованы здесь личным чувством художника. Но теплота и задушевность этих вещей не похожи на сентиментальное умиление. В отношении художника к детям видны настоящее дружелюбие и ласковая усмешка взрослого, который понимает, что у детей есть свой особый мир, свой круг интересов, свое восприятие окружающего. В детях Кончаловскому дорого детское.

Точно так же в женских образах художник подчеркивает прежде всего то, что составляет их женскую привлекательность. В таком подходе нет, однако, ничего предвзятого. В женских портретах Кончаловского даже в тех случаях, когда он смотрит на свою модель глазами, полными восхищения, мы не найдем никаких следов идеализации. Об этом в равной мере свидетельствуют и ранние работы — уже знакомые нам портреты жены и дочери художника, и произведения последующих лет — портреты актрисы А. О. Степановой (1933), Л. И. Толстой (1943), А. Б. Кеменовой (1946), арфистки В. Г. Дуловой (1949), актрисы Л. П. Орловой (1951), А. Ф. Жуковой (1954), певицы З. Долухановой (1955) и т. д.

Заметим, однако, что в художественном отношении портреты эти неравны. Иные характеристики могут показаться слишком внешними или слишком бледными, иным не хватает тонкости выражения.

Портрет Степановой — один из наиболее содержательных в этом цикле. Известная актриса изображена почти во весь рост с руками, заложенными за спину, и в распахнутой шубке, открывающей синее в белых цветочках платье. В этой очень внимательно прорисованной фигуре художник безупречно передает легкость и спокойную уверенность движений актрисы. В портрете нет ничего нарочитого, наигранного. Черты лица — нос, рот, брови, написанные подробнее, чем обычно, очень подвижны и как бы таят в себе вместе с едва уловимой блуждающей улыбкой выражение какого-то иного, скрытого чувства.

В некоторых портретах — особенно в портретах Н. Кончаловской, А. Жуковой — сквозь неповторимо личные черты отчетливо выступает русский тип, невольно напоминающий женские образы Сурикова. Внутренняя серьезность, спокойствие, мягкость, легкая мечтательность — вот то общее, что мы находим в этих портретах. В русских женщинах Кончаловского особенно привлекала цельность характера, полнота душевной жизни, и он выбирал для портретов такие лица, которые в этом смысле отвечали его представлению об идеале. В данном отношении, быть может, лучшим примером служит портрет А. Жуковой (стр. 53) — простой, скромный, с деликатно подобранной гаммой черного, коричневого и нежно-голубого цветов.

Во многих других портретах Кончаловский не отказывал себе в удовольствии написать мех, или кружево, или драгоценности. В портрете 1953 года Н. П. Кончаловская (стр. 55) изображена в коричневой шубке и шапочке, на которую накинута белый ажурный платок. Сочетание коричневого меха с зеленой перчаткой на фоне снежной поляны придает красочной гамме портрета несколько неожиданный характер. Но при всей этой необычайности ничто не нарушает цветовой композиции. Аксессуары не мешают



П. Кончаловский. Портрет А. Ф. Жуковой. 1954 г.

Гос. Дирекция художественных выставок и панорам

главному. В сущности они лишь обрамляют свежее, порозовевшее на морозе женское лицо.

Иное надо сказать о портрете Дуловой 1949 года, где увлечение аксессуарами явно мешает решению главной задачи. Портрет этот носит внешний характер. Кажется, что художника больше всего привлекает золото арфы, малиновое платье, кольца и серьги со светлыми камнями. На всем этом наш взгляд задерживается едва ли не дольше, чем на лице арфистки и на ее руках. В портрете появляются моменты парадности.

Парадным в известном смысле можно назвать и портрет Зары Долухановой. Кончаловский написал ее в белом платье до полу и в прозрачном шарфе, красиво драпирующем обнаженные плечи и руки, с жемчужным ожерельем и жемчужным браслетом. Однако в этом портрете больше содержания. Долуханова выступает перед нами как бы на эстраде, взволнованная и окрыленная своим успехом. Образ этот как-то соединяет в себе внешнее и внутреннее. Во всяком случае, он свидетельствует о том,



П. Кончаловский. Портрет С. Н. Тройницкого. 1943 г.
Собств. семья художника

что Кончаловский далеко стоял от всего, что могло быть похоже на позу, от шаблонных образов артистического портрета.

У некоторых живописцев бессодержательность такого рода портретов, отсутствие живого чувства нередко маскируются внешне преувеличенным выражением поддельных чувств. Но если художник не создает образа, в который он сам верит, ему нечего рассчитывать на доверие зрителей.

В послевоенные годы искусство портрета в советской живописи достигает того уровня, когда большинство художников становится единым в понимании этой проблемы. Речь идет не о каких-либо общеобязательных формах и средствах — они не требуют унификации, — а лишь об общих принципах: Для художников, стоящих на позициях социалистического реализма, задача портрета связана прежде всего с глубоким и правдивым изображением людей нашего времени, с поэтическим воссозданием личности советского человека, всего нового, что есть в его облике и в его внутреннем мире.

Среди произведений Кончаловского последнего периода есть портреты разных людей, по-разному написанные. Но каковы бы ни были эти разли-



П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской. 1953 г.
Собств. семья художника

чия в замысле, и в манере исполнения, в каждом из них мы находим и тип и характер. Это можно сказать и о портрете С. Н. Тройницкого (1943), и о портрете А. П. Довженко (1950), и о портрете Вс. В. Иванова (1951), и о портрете А. И. Хачатуряна (1953), и о портрете Н. П. Ремизова (1955), и об одном из последних произведений Кончаловского — портрете О. А. Мазаровича (1955).

Некоторые из этих портретов были результатом длительной работы, некоторые писались сразу, что называется на одном дыхании. Переносить человека прямо из жизни на холст — не обязательно значило оставаться на стадии эскиза. Портрет Тройницкого (стр. 54), немолодого уже человека, с голубыми юношескими глазами, был начат и закончен за один сеанс. А ведь он принадлежит к самым тонким психологическим портретам Кончаловского. Правда, характеристику эту нельзя назвать исчерпывающей; но в той мере, в какой она отвечала представлению художника о его модели; она по-своему завершена.



П. Кончаловский. Портрет композитора А. И. Хачатуряна. 1953 г.

Собств. семьи художника

Очень широко, свободно, почти небрежно написан портрет Ремизова. Но мы даже не замечаем сразу самой манеры письма, настолько наше внимание привлечено к внутреннему смыслу портрета, настолько он захватывает острой жизненной выразительностью.

В своих беседах об искусстве Кончаловский любил повторять, что есть лица интересные и неинтересные для живописи. Кончаловский, глядя на человека, представлял себе, как можно передать его в цвете. Но верно и другое: изображению на холсте всегда предшествовал замысел портрета. Портрет Тройницкого, например, не был бы написан, если бы художник уже не носил этот портретный образ в голове. Кончаловский, вообще, не принимался за портрет прежде, чем ему удавалось разузнать человека. В этом отношении художнику приходила на помощь его всегдашняя общительность. Создать портретный образ — значило для него соединить в одно целое то, что он видел, с тем, что он думал о человеке.

На полотнах Кончаловского редко встречаются лица, которые были бы написаны со случайных моделей. К числу последних принадлежат разве такие, как грузчик А. И. Санжаров (1951) или капитан И. Г. Лобастов (1951). Но в них-то как раз мы не находим ничего примечательного. Кончаловский не был мастером заказных портретов. В большинстве случаев он сам выбирал себе модель, и уже в одном этом проявлялось его отношение к окружающим людям, его взгляд на человека. Иные лица привлекали его ясностью выражения, они были как открытая книга; в иных за внешней сдержанностью он угадывал беспокойную мысль, яркое чувство. Как настоящий портретист, он способен был по лицам людей читать их характеры.

Но Кончаловский не стремился к детальной обрисовке человека. Характеристики его немногословны. Он брал для портрета преимущественно настроение момента, душевное состояние, и состояние это умел хорошо выразить.

В портрете А. Хачатуряна (стр. 56) Кончаловский очень верно уловил выражение лица человека, как бы озаренного видением прекрасного. Откинувшись назад, он опирается правой рукой на ручку кресла, готовый в любой момент подняться. Взгляд композитора одновременно сосредоточен и рассеян. Его широко раскрытые глаза под густыми черными бровями устремлены на что-то такое, что только он один способен увидеть и что одновременно изумляет его и притягивает.

В портрете Хачатуряна, как в большинстве других портретов последнего периода, декоративные моменты утрачивают почти всякое значение. Колорит его отличается сдержанностью, хотя и сохраняет присущее живописи Кончаловского цветовое богатство.

В работе над портретом Кончаловский придавал большое значение композиции. Но он не признавал сочиненных портретов. Кончаловский не считал нужным как-то специально ставить или усаживать модель. Люди, которых он писал, должны были прежде всего чувствовать себя свободно: привычно двигаться, привычно поворачиваться, привычно держать голову. Позировать художнику — не значило для них принимать позу. Всякая нарочитость, натянутость претила Кончаловскому, который более всего дорожил простотой и естественностью. И вместе с тем даже в тех произведениях, которые оставляют впечатление быстрых набросков кистью, ясно видно, как он строил свои портреты, выбирал точку зрения в фас или в профиль, распределяя свет и тень и подчиняя все элементы пространственного и цветового решения общему замыслу.

В приемах композиции, которые мы находим у Кончаловского, как вообще в его художественных приемах, до последнего дня не было ничего заученного. Он исходил из убеждения, что отражение жизни в искусстве должно быть таким же ярким и многообразным, как сама жизнь, как натура.

В портретах Кончаловского мы ценим эту верность натуре, но в еще большей степени мы ценим их верность гуманистическим идеалам нашего времени. Как бы ни были различны его модели, как бы ни менялись приемы его портретной живописи, общая тема, соединяющая воедино большинство портретов Кончаловского — это тема красоты человеческой личности, душевного богатства советского человека, сознающего себя свободным и сильным, способным к созиданию и к творчеству.

Н. А. Никифораки

ГОРЬКИЙ И ИЛЛЮСТРАТОРЫ

Среди произведений советской графики иллюстрации к сочинениям А. М. Горького занимают, как известно, выдающееся место и по своей художественной ценности и по количеству работ. Огромная популярность произведений А. М. Горького у советских иллюстраторов объясняется не только глубиной социального содержания этих произведений и широким диапазоном творчества писателя, но также и тем вниманием, которое сам Горький уделял иллюстрациям, придавая большое значение этому виду искусства.

В автобиографической повести «В людях» Горький писал о том, сколько радости доставляли ему в детстве иллюстрированные журналы, которые он мог рассматривать по ночам, тайком от хозяев. «...Иллюстрации раздвигали предо мною землю все шире и шире, украшая ее сказочными городами, показывая мне высокие горы, красивые берега морей. Жизнь чудесно разрасталась, земля становилась заманчивее, богаче людьми, обильнее городами и всячески разнообразнее»¹.

Признавая огромное познавательное значение книжной иллюстрации, Горький становится деятельным ее пропагандистом. В этой связи интересно вспомнить, что еще в 1900 г., в период работы Горького в издательстве «Знание», он явился инициатором создания серии «Дешевой библиотеки», которую предполагал выпускать по типу народных иллюстрированных изданий. Как показывает переписка Горького этих лет, проблема иллюстрирования изданий сильно волновала писателя, горячо взявшегося за организацию выпусков. Когда встал вопрос об иллюстраторах, Горький в ноябре 1900 г. писал К. П. Пятницкому: «Обложку для народных изданий, может быть, нарисует кто-нибудь другой, например, Репин?»² Если будете просить его об этом, сообщите мне, я напишу ему»³.

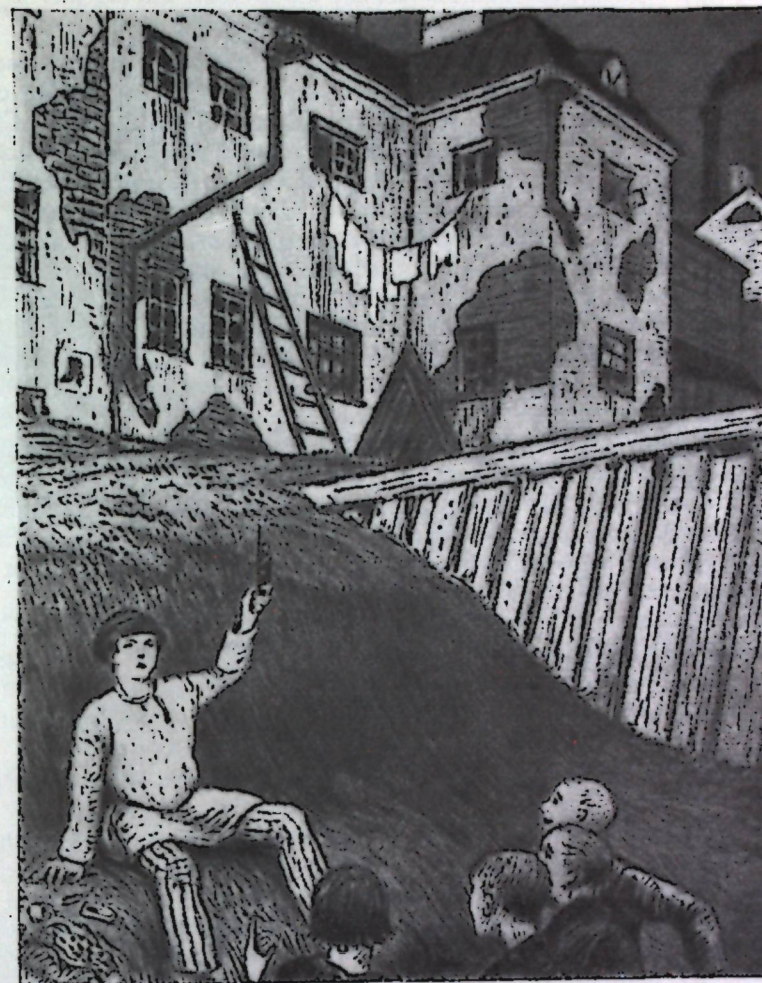
Однако вопрос с иллюстрациями, видимо, осложнился. В феврале 1901 г. Горький писал Е. П. Пешковой: «С народными книжками — ужасная канитель, которая задержит меня здесь (т. е. в Петербурге. — Н. Н.)... Нет иллюстраторов. Еду в понедельник к Репину, просить его»⁴.

¹ М. Горький. В людях. — Собрание сочинений в тридцати томах, т. 13, стр. 334.

² Первоначально рисунок обложки был заказан Васнецову. Интерес Репина к произведениям Горького восходит еще к 1898 г., когда художник дал согласие выполнить иллюстрацию для французского издания рассказа «Зазубрина». Эта иллюстрация была опубликована в 1902 г. в журнале «Revue illustrée», № 12.

³ Архив А. М. Горького, т. IV. М., 1954, стр. 15.

⁴ М. Горький. Собрание сочинений, т. 28, стр. 154.



М. Добужинский. Иллюстрация к повести М. Горького «Трое». Рисунок. 1916 г.

«Альманах для юношества». Пг., 1916, стр. 220

Тогда же, в конце февраля 1901 г., Горький в одном из писем сообщает: «Вчера обсудили народные издания. Первой серией выходят 12 книг, от 3 до 20 к., с рисунком в красках на обложке, виньеткой в конце и рисунками в тексте. В 12 книгах 62 рисунка, стоит они будут около 5 000 р. Сейчас еду к Репину, который берет на себя редактуру иллюстраций. Рисунки печатаю за границей, и книжки будут такие, что все издатели полопаются от злости»¹. В последующих письмах Горький не раз повторяет волновавшую его мысль об иллюстрациях, упоминая в связи с этим имя Репина.

Как известно, И. Репин привлек к иллюстрированию «Дешевой библиотеки» своих учеников: Д. Богословского, И. Куликова, Н. Петрова, С. Сорина, Васильева, которые выполнили около 50-ти иллюстраций к рассказам и повестям Горького. Однако эти рисунки не удовлетворили

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 28, стр. 155.

писателя и при просмотре их в марте 1902 г. были им отклонены, «Дешевая библиотека» выходила без иллюстраций¹.

Общее состояние книжной графики тех лет, определявшееся в значительной степени господством в ней мирискуснических тенденций, не отвечало задачам, которые выдвигали перед иллюстраторами произведения Горького, дающие глубокий художественный анализ социальной действительности. Значение дарования Горького, творчество которого знаменовало становление нового этапа в развитии русской литературы, было понято в то время далеко не всеми художниками. Большинство иллюстраторов, находившихся под влиянием определенных художественных направлений, пыталось интерпретировать образы его произведений в духе своих эстетических концепций. Об этом говорил Горький в письме к Пятницкому от 16 декабря 1902 г., возвращая рисунок художника Зубчанинова к «Бывшим людям»: «Иллюстрацию посылаю обратно. Это — к Гофману, а не к Горькому»².

По существу последовательное развитие иллюстрирования произведений Горького относится уже к советскому времени. Однако обстановка, сложившаяся и в первые послереволюционные годы, также еще не была достаточно благоприятной для развития реалистической графики. Произведения Горького с их ярко выраженной социальной направленностью не могли вызвать интереса и найти соответствующие средства раскрытия образа у формалистов или представителей эстетских направлений.

Первыми иллюстраторами Горького в советское время были И. Симаков, Б. Кустодиев, А. Маковский, В. Замирайло, В. Ходасевич. Они имели уже значительный опыт предшествующей работы над книгой и были связаны с определенными направлениями. Если Замирайло и Ходасевич находились под известным влиянием символизма и формалистических тенденций, то Симаков, Кустодиев, А. Маковский стояли на реалистических позициях.

Следует отметить, что И. Симаков, Б. Кустодиев, А. Маковский, принадлежавшие к одному поколению учеников Академии художеств, имели нечто общее в своих графических приемах. Для их работ типичен четкий рисунок, выразительный штрих (особенно виртуозный в рисунках Кустодиева), объемно-пространственное решение композиций. Последнее особенно отличало их работы от плоскостных, декоративных рисунков обложек многих оформителей книги того времени (М. Кирнарского, Л. Хижинского, А. Лео и др.). Но и названные выше художники были еще далеки от полного понимания значения творчества Горького, что, естественно, не могло не отразиться на их иллюстрациях.

Это в какой-то мере относится и к некоторым художникам, которые начали работать над иллюстрациями к произведениям Горького уже в конце 20-х — начале 30-х годов (Л. Бруни, А. Кравченко, Е. Белухе, Н. Алексеу, В. Конашевичу и др.).

Первые крупные достижения иллюстраторов, обращавшихся к горьковским темам, относятся к 30-м годам, к периоду утверждения социалистического реализма в советском искусстве. Но прежде чем обратиться к этому

¹ Интересно здесь указать на рисунок М. Добужинского, выполненный к произведению Горького «Трое» (стр. 59). Обычно его относили к советскому времени и считали иллюстрацией к повести «Детство» (см. Н. В. Ильин, Горький в графике. — Сб. «Горький в Нижнем». Нижний Новгород, 1928; В. А. Пушкарёв. Формирование социалистического реализма в советской книжной графике довоенного периода. Автореферат. М., 1956, стр. 6). Автору настоящей статьи удалось установить, что этот рисунок был воспроизведен в качестве иллюстрации к «Детству Ильи» (отрывок из повести «Трое») в «Альманахе для юношества» (Пг., 1916, стр. 220).

² М. Горький. Собрание сочинений, т. 28, стр. 276.



Б. Кустодиев. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Челкаш». Тушь, перо. 1926 г.
Музей А. М. Горького

периоду, необходимо вернуться к тому, что было создано советскими художниками непосредственно после революции и в 20-е годы.

В 1918 г. Советская страна отметила 50-летний юбилей писателя изданием популярной серии его произведений. Сочинения Горького выходили, по желанию писателя, не в издании «Народной библиотеки», а в издании «Петроградского Совета Рабочих и Крестьянских депутатов». Книжки, в которых печатались главным образом мелкие произведения писателя — рассказы, легенды, — выходили по 100—150 тыс. экземпляров.

Массовый характер серийных изданий Петроградского Совета, скудость полиграфических средств, обусловленная тяжелым экономическим положением страны в те годы, отражались, естественно, на качестве художественного оформления книг. Ограниченное количество иллюстраций (обложка или один-два рисунка в тексте) мешало художнику использовать свои творческие возможности для глубокого и полного раскрытия горьковских образов.

Значительное число рисунков к обложкам горьковских рассказов, изданных в этой серии, было выполнено художником И. Симаковым («Кирилка», «Двадцать шесть и одна», «Дело с застёжками», «Васька Красный», «На плотках», «Скуки ради», «Тюрьма»). Умелый рисовальщик, Симаков мастерски изображал человеческую фигуру, движение, жест, свободно владел композицией. Но образы, созданные им, были поверхностны, психологически обеднены, а иногда и неверно поняты.

Так, в рисунке обложки к рассказу «Двадцать шесть и одна», передающем развязку рассказа, сатирическое изображение рабочей массы, наделенное художником отрицательными чертами, не отвечало горьковской трактовке образа.

Несколько удачнее рисунки Симакова к обложкам рассказов «Кирилка», «Васька Красный»; здесь художник пытался показать типические черты в характеристике образов.

Однако в целом иллюстрации Симакова еще не дают представления о сущности горьковских произведений, об отношении писателя к изображенным людям и событиям.

Наиболее значительным явлением среди произведений книжной графики 20-х годов на темы Горького были иллюстрации Б. Кустодиева. В 1925—1926 годах Кустодиев исполнил по заказу Ленгиза ряд рисунков для обложек к произведениям Горького («Фоме Гордееву», «Делу Артамоновых», к «Детству», «В людях», к повести «Лето», к рассказам «Челкаш», «Макар Чудра», «Озорник», «Супруги Орловы», к пьесе «На дне»). Основная часть рисунков Кустодиева не была издана за исключением обложки к «Делу Артамоновых», использованной издательством в 1927 году. Эти обложки носили типовой характер. В центре листа помещался рисунок пером, уравновешенный в верхней части крупным шрифтом заголовка, а внизу — мелко набранными датой выпуска и названием издательства.

В отличие от многих современных ему мастеров книжного оформления, ограничивавшихся лаконичной надписью и часто мелким рисунком или символическим изображением, отдаленно намекающим на содержание книги, Кустодиев и в рисунках обложки стремился к развернутой сюжетной иллюстрации, раздвигая узкие рамки внешнего книжного оформления.

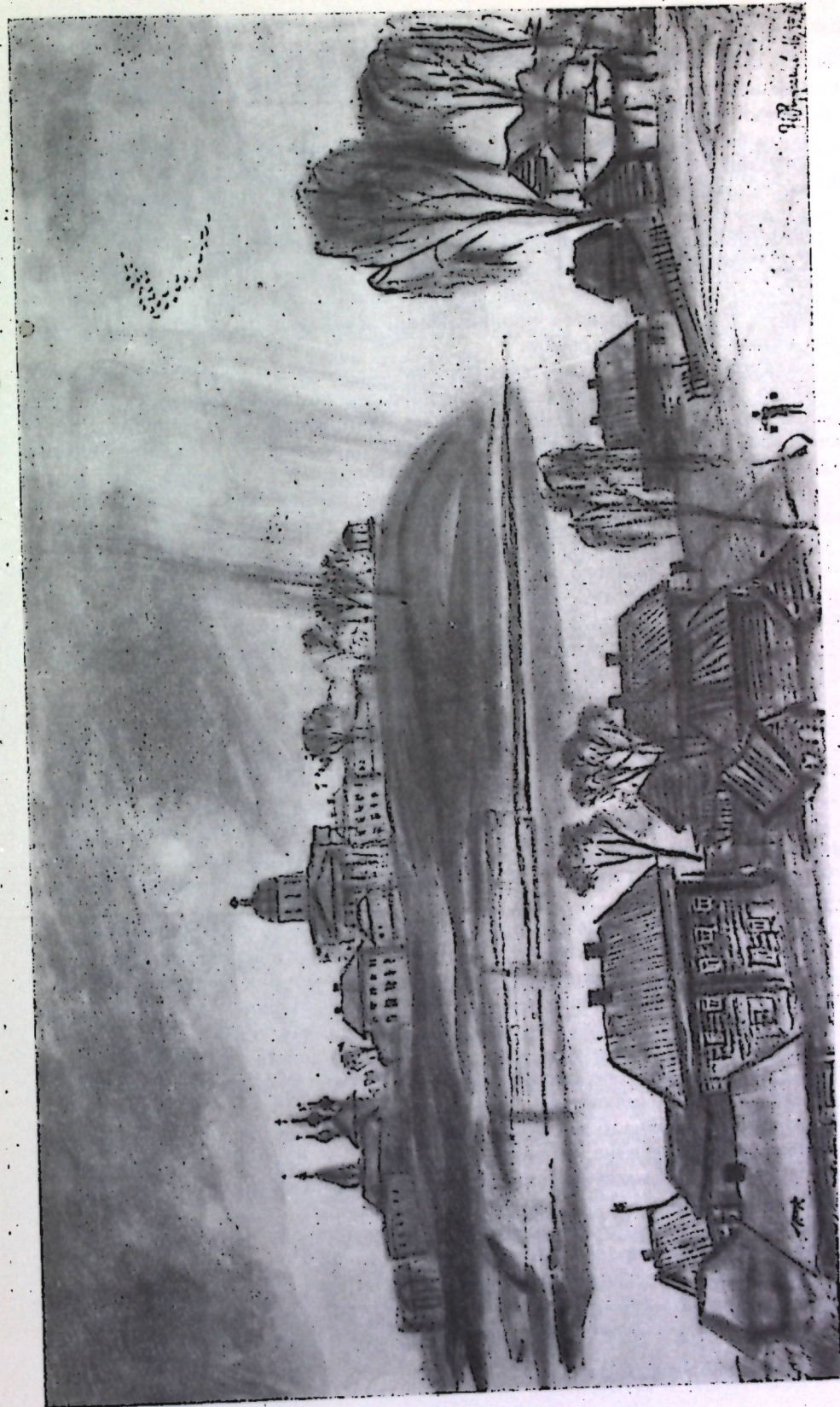
Заслугой Кустодиева, как иллюстратора Горького, явилась попытка дать портретные характеристики героев. В этом сказалось более глубокое понимание иллюстратором специфики творчества писателя. Удачны рисунки обложек Кустодиева, передающие образ Челкаша, стареющего стяжателя Петра Артамонова, менее удачен образ Фомы Гордеева.

Образ Челкаша (стр. 61), его энергичный профиль, орлиный нос и густые брови, сильное, мускулистое тело дышат свободой, независимостью, беспечным отношением к окружающему. Художник изображает героя на фоне кипучей жизни порта. Наваленные повсюду груды бочек, ящиков, тюков, среди которых сидят фигуры грузчиков с мешками на спине, — все это воссоздает привычную среду деловой сутолоки на пристани. Подчеркнутая резкость очертаний, контрастность черного и белого в рисунке отвечают представлению о звуковой многоголосице, лязге, грохоте, наполняющих воздух.

В облике Фомы Гордеева Кустодиеву не удалось передать способности этого человека восстать против своей среды. Образ Фомы у Кустодиева — это мятущаяся душа, но пассивная, неспособная к борьбе. Черты барствениности в позе, в одежде, внесенные Кустодиевым в образ Фомы, также не соответствуют горьковскому герою.

Изобилие бытовых деталей в рисунках Кустодиева, уместное при иллюстрировании Лескова, оказывалось излишним в иллюстрациях к произведениям Горького. Сцены и эпизоды, взятые художником из этих произведений, очень часто приобретали в его трактовке жанровый характер, теряли свою социальную заостренность (иллюстрации к рассказу «Супруги Орловы»).

Тем не менее лучшие рисунки, созданные Кустодиевым к произведениям Горького, намного превосходили работы его современников на эти темы и, несомненно, оказали влияние на последующих иллюстраторов.



Н. Куприянов. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Городок Окуров». Карандаш, черная акварель. 1930 г.
Музей А. М. Горького

В конце 20-х годов появились первые серии иллюстраций к произведениям Горького: иллюстрации А. Кравченко к роману «Дело Артамоновых»¹ и Л. Бруни к повести «Детство»². Обе они представляют исторический интерес как самые ранние серии иллюстраций к крупным произведениям Горького.

Кравченко более привлекала историко-бытовая сторона романа. Среди его рисунков встречаются яркие характеристики, содержащие типические черты героев. Но построение серии в целом, включающей иллюстрации к второстепенным эпизодам, свидетельствовало об отсутствии ясного понимания художником целенаправленности всего произведения.

Еще менее понимал Горького Бруни — первый иллюстратор повести «Детство». Отбор Бруни наиболее трагических эпизодов повести односторонне отражал характер произведения, жизнеутверждающая сила которого оставалась не раскрытой.

Следует отметить, что отсутствие глубокого осмысления художниками идейного замысла произведений Горького, их композиционной структуры, произвольный выбор моментов для иллюстрирования, приводившие к передаче главным образом внешнего действия персонажей, являлись общими недостатками для большинства иллюстраторов того времени. Эти недостатки отчасти были преодолены в работах художника Н. Купреянова, оказавшего значительное влияние на развитие горьковских тем в графике.

В начале 30-х годов Купреянов выполнил ряд станковых иллюстраций к произведениям Горького по заказу Литературного музея («Мать», «Дело Артамоновых», «Враги», «Городок Окуров», «Мои университеты», «Девочка», «Сказки об Италии»). Свойственное Купреянову умение мыслить целостно, обобщенно приводило его к созданию синтетических образов, отвечающих теме произведения.

Образ русской провинции в иллюстрации к «Городку Окурову» (стр. 63) мог бы служить фронтисписом ко всем повестям окурковского цикла, в силу глубоко правдивого раскрытия художником картины окурковской Руси, как воплощения застойного мещанского существования. Кривые, размытые улицы, с ветхими разваливающимися домиками, приниженность и нищета, смотрящих из косых окошек обывательских лачуг, противопоставляет художник массивным соборам и крепким купеческим особнякам в центре города, как бы утверждающим незыблемость навеки устоявшегося порядка.

Индустриальный пейзаж в иллюстрации к роману «Мать» предельно ясно характеризует обстановку, в которой развивается действие романа. Художник дает контрастное противопоставление мощи огнедышащих фабричных корпусов безвольной человеческой массе. Черное здание на горизонте с огромными белыми квадратами окон как бы притягивает к себе фигуры утомленно бредущих рабочих. Темная завеса дыма, поднимающегося в небо из многочисленных фабричных труб, зловещим пятном выделяется на фоне тусклой зари.

Это пейзажное начало в иллюстрациях Купреянова, их тональное богатство, широкое применение техники черной акварели, которой превосходно владел художник, находят свое продолжение в работах последующих иллюстраторов Горького.

Известным недостатком иллюстраций Купреянова было отсутствие в них портретных образов героев произведения. Художник не стремился к психологической характеристике и индивидуализации этих героев. Они присутствуют в его работах лишь как представители определенных социальных групп («Враги», «Фома Гордеев»). Однако благодаря своему умению выразить

¹ «Роман-газета», 1927, № 5.

² «Роман-газета», 1927, № 9.

мироощущение писателя в образах графического искусства, передать широту горьковских обобщений, Купреянов намного возвышается над общим уровнем иллюстраторов Горького тех лет.

Подъем реалистической графики в следующем десятилетии объяснялся во многом теми изменениями, которые произошли в общественной и культурной жизни страны.

В процессе огромной созидательной работы, которая осуществлялась всем советским народом, происходила глубокая перестройка идеологии старшего и среднего поколения интеллигенции, росли ее новые, молодые кадры. Большинство художников, принадлежавших в 20-х годах к различным объединениям и группировкам, в конце 20-х — начале 30-х годов все яснее осознавало неразрывность своего творчества с судьбами народа, видело назначение своего искусства в служении общему делу — делу построения социализма. Важную роль в воспитании и подготовке художников к выполнению их благородных задач сыграли Постановления ЦК Коммунистической партии по вопросам литературы и искусства 1931—1932 годов.

Рост идейности и мастерства художников сказался и в искусстве книжной иллюстрации, мастера которой стремились отразить в своих произведениях образы передовых людей, их жизнь и борьбу.

Тематика произведений Горького с ее обличением старого и борьбой за нового человека становится особенно актуальной в это время.

Огромное значение имело возвращение Горького на Родину. Деятельность его в редакционно-издательской области, руководство выпуском многих серийных и периодических изданий, таких как «Библиотека романов», «Библиотека поэтов», «История гражданской войны», журналов «Наши достижения», «Литературная учеба», «СССР на стройке» и многих других, представляет область, заслуживающую специального изучения. Помимо редактирования, Горький уделял большое внимание вопросу оформления советских изданий.

Требовательность Горького к внешнему оформлению книг, к обложкам, шрифту, к качеству иллюстраций, бумаги хорошо известна работавшим в те годы в издательствах. Горький не только интересовался вопросами иллюстрирования советских изданий, делал ценные указания, привлекал талантливых художников к работе, но и сформулировал ряд теоретических положений по вопросу внешнего оформления книги и проблемам советской книжной иллюстрации.

Особый интерес представляют высказывания Горького, сохранившиеся в воспоминаниях И. И. Лазаревского¹, посетившего писателя еще в 1928 г.

Лазаревский рассказывает, как во время просмотра рисунков для обложек журнала «Наши достижения» и альманаха «Художественная литература», Горький, отобрав два-три лучших эскиза, высказал пожелание, чтобы обложки выполнялись проще, скромнее, сдержаннее: «Сколько вижу у нас книг, все они непременно выходят в обложках, исполненных художниками. Редкий раз обложка только из одних букв, а то все какие-то рисунки, накрашенные и наклеенные кривь и вкось фотографии, как бы почуднее и подальше от их логического положения. К чему это? И какая цель таких зазывных обложек? Обрати на себя внимание читателя на витринах. Не так ли? А нужно ли это нам? Мне думается, что этот специфический прием капиталистического рынка нам совершенно не нужен. У нас никогда не может быть перепроизводства на этом рынке. Тратится время, труд людей на замысловатые обложки, не лишнее ли в самом деле?

¹ И. И. Лазаревский был в то время художественным редактором Госиздата.

Я всегда был сторонником скромных обложек и переплетов,— продолжал Горький.— Совершенно достаточно, по-моему, одних четких красивых букв и самых небольших украшений. Простая печатная обложка — отлично».

Далее Горький коснулся вопроса иллюстрирования произведений классической литературы, заметив, что среди высланных ему в Италию книг иллюстрированных произведений классиков не было: «Вам в Госиздате нужно крепко обдумать вопрос иллюстрирования выдающихся произведений литературы прошлого и нашего времени,— продолжал Горький.— Тут развернется для художников неисчерпаемое поле деятельности; и торопить художников в этой работе никак нельзя, иначе не получить полноценных произведений...»

Я уверен, что наибольшего успеха наши художники только тогда смогут добиться в иллюстрировании литературных произведений, когда они смогут сами их выбирать. Навязывать здесь очень опасно... Художник-иллюстратор должен глубочайше проникнуться тем произведением, которое он возьмется отражать в рисунке. Обязательно внимательное изучение эпохи, на фоне которой разворачивается литературное произведение, широкое знание быта, типов, и как основа всех наших советских иллюстраций должны быть содержательность, простота, ясно выраженные форма и композиция...

Мне представляется, что наши иллюстрации не должны быть сложными, громоздкими, какими они были даже у многих лучших иллюстраторов прошлого. Другое время, и требования другие.

Иллюстрации должны разворачиваться в тесной связи с текстом и пусть они будут невелики по своим размерам, но они должны как можно шире и разнообразнее отразить содержание литературного произведения. В изображении отдельных моментов и типов героев не следует слишком стеснять художника в количестве таких небольших иллюстраций. Чем выпуклее и разнообразнее будет отображено действие и развитие литературного произведения в иллюстрациях, тем будет лучше»¹.

Позднее, в 30-х годах, эти положения были конкретизированы Горьким, углублены и частично изменены. В беседах с иллюстраторами своих произведений писатель выдвигал требование портретности героев литературного произведения. Это и обусловило создание укрупненных изображений, расположенных на переднем плане, позволяющих дать развернутую психологическую характеристику героев.

Известно, что Шмаринову, взявшемуся иллюстрировать «Жизнь Матвея Кожемякина», было передано пожелание Горького, чтобы художник придерживался портретных характеристик по типу иллюстраций П. Боклевского к роману П. И. Мельникова-Печерского «В лесах». Этому же следовали и Кукрыниксы в работе над иллюстрациями к «Климу Самгину».

В этот период преобладающими сделались не текстовые рисунки, а странные иллюстрации с портретными характеристиками героев. Поворот к образной, психологической иллюстрации был следствием обращения художников к большой художественной литературе. Это явление стало общим для советской книжной графики 30-х годов, но наиболее заметно оно сказалось в работах художников-иллюстраторов, пользовавшихся указаниями Горького. Нет необходимости перечислять все замечания Горького, они хорошо известны², но можно выделить те основные направления, по

¹ Приведенный текст записан И. И. Лазаревским непосредственно со слов А. М. Горького (эта запись хранится в семье И. И. Лазаревского).

² См. «Алексей Максимович Горький. Воспоминания художников Кукрыниксы». — «Искусство», 1941, № 3, стр. 71—74; Т. Г. Ржепецкая. Замечания А. М. Горького об иллюстрациях Д. А. Шмаринова к «Жизни Матвея Кожемякина». — «Горьковские чтения», М., 1954, стр. 77—79.

которым должна была идти работа над построением образа, и те задачи, которые ставил писатель перед художниками.

Помимо требования портретного изображения героев литературного произведения, большинство замечаний, сделанных Горьким Кукрыниксам, Шмаринову, Дехтереву, относилось к уточнению социально-исторической характеристики действующих лиц, их психологического состояния. Такие замечания вызвали изображения Марины Зотовой, Варавки в иллюстрациях Кукрыниксов к «Самгину», изображения Палаги, Кожемякина, Шакира и Максимова в рисунках Шмаринова к «Жизни Матвея Кожемякина», образы Тани и Мальвы в иллюстрациях Дехтерева к «Рассказам». Указания писателя помогли художникам подчеркнуть наиболее существенное в том или другом образе, глубже понять его сущность.

Высказывания Горького не ограничивались, однако, рамками названных произведений, они намечали перспективы дальнейшей работы советских иллюстраторов, верно подсказывали ее направление. Некоторые требования Горького иногда опережали возможности отдельных иллюстраторов, и решение выдвинутых задач осуществлялось художниками много позднее, на новом этапе развития их творчества. Так, например, в иллюстрациях к «Климу Самгину» Горький отмечал однообразие типов, высказывая пожелание большей их дифференциации («Бородатенький у вас часто встречается. Нужно найти другой тип»), отмечал недостаточно ясно выявленную связь между внешним действием персонажей и их внутренним состоянием (в иллюстрации Кукрыниксов «Студенты у манежа» к «Климу Самгину» и в иллюстрации Шмаринова «Палага» к «Жизни Матвея Кожемякина»)¹.

Большое внимание уделял Горький конкретной исторической обстановке, в которой происходит событие. Не требуя документального воспроизведения бытовой обстановки во всех подробностях, писатель приучал осмысливать всякую деталь, вводимую в иллюстрацию.

Первыми иллюстрациями к произведениям Горького, привлеченными внимание писателя, были рисунки, выполненные Б. Дехтеревым в 1932 году к «Рассказам». Общеизвестно письмо Горького Дехтереву с отзывом о рисунках к рассказам «Хозяин», «Мальва», «Двадцать шесть и одна»². В своем письме Горький выражал удивление по поводу верности воспроизведения «натуры», с которой художник знакомился только по описанию. Горький пожелал приобрести рисунки для Нижегородского музея и сделал несколько замечаний, уточняющих облик отдельных героев рассказов.

Путь Дехтерева как иллюстратора произведений Горького в известной мере предвосхитил общее направление, по которому шло развитие советской книжной графики. Если в большинстве работ иллюстраторов Горького 30-х годов можно было наблюдать постепенный переход от воспроизведения внешнего действия героев, к раскрытию психологической сущности образов и созданию портретных изображений героев, то для Дехтерева характерны поиски такого решения уже с первых его иллюстраций к Горькому. Попытки решения портретного образа всегда у него сочетались со стремлением дать развернутое изображение действия. Единичные портретные изображения не характерны для иллюстраций художника.

Начиная с 1932 года творчество Дехтерева почти не выходило из круга горьковских тем. Многочисленные варианты его иллюстраций к «Автобиографической трилогии» отражали развитие образа главного героя — Алексея Пешкова — в его взаимосвязи с народом. Художник впервые создал целый ряд изображений Пешкова, образ которого не был раскрыт в таком плане никем из предыдущих иллюстраторов.

¹ См. «Искусство», 1941, № 3, стр. 71—74.

² М. Горький. Собрание сочинений, т. 30, стр. 323.

Кукрыниксы, как и Шмаринов, более тесно, чем Дехтерев, соприкасавшиеся с Горьким во время работы над иллюстрированием его произведений, находились в большей мере под влиянием писателя. Они придерживались общего принципа портретно-психологических характеристик. Однако исходные позиции их были различны.

Кукрыниксы, создавая портретные социально заостренные характеристики к «Климу Самгину», старались преодолеть карикатурность и сатирическую окраску образов, которая являлась следствием предыдущего этапа творчества художников. В эти годы тонкость и чуткость Кукрыниксов, как творческих толкователей Горького, проявившаяся в полной мере позднее, вступала в некоторое противоречие с художественными приемами иллюстраторов. Это сказалось в известной условности формы и пространства, в тяготении к плоскостности, эскизности рисунков, фрагментарности композиции.

Работа над иллюстрациями к «Климу Самгину» осложнялась тем, что художники впервые обращались к Горькому и, не имея опыта в изучении творчества писателя, взялись сразу за произведение, очень сложное по своей структуре, обилию образов, положений.

Сатирическая направленность дарования Кукрыниксов обусловила преобладание отрицательных персонажей в их серии: из числа людей, преданных делу революции, воспроизведен был один Кутузов и не показаны многие другие (Спивак, Гогины, Сомова). Вместе с тем внимание художников привлекали такие отрицательные персонажи, как поручик-усмиритель и Фюна Трусова — ростовщица, хотя они и играют в романе лишь эпизодическую роль. Проблема положительного героя еще не получала своего надлежащего развития в иллюстрациях, художников больше влекло к тем образам, которые по характеру своему лучше поддавались шаржированию.

Кукрыниксы, согласно указаниям Горького, пытались отойти от карикатуры и дважды перерабатывали иллюстрации, но тем не менее в основе серии лежит карикатура и гипербола. Известная доля сатирической деформации образов на том этапе еще не ощущалась художниками и была преодолена ими лишь в процессе позднейшей переработки.

В поисках наиболее ярких средств выражения Кукрыниксы в эти годы прибегали к различным видам техники. Так иллюстрации к «Климу Самгину», в отличие от позднейших иллюстраций художников, выполненных уже преимущественно в черной акварели, сделаны в смешанной технике (акварель, тушь, лак).

К той же задаче портретно-психологического решения образов, но несколько иным путем шел Шмаринов. Воспринявший в студии Кардовского традиции строгого аналитического рисунка, а также вкус к иллюстрированию национальной литературы, Шмаринов стремился к созданию исторически верных, правдоподобных характеристик героев.

Работа над иллюстрированием «Жизни Матвея Кожемякина» представляла чрезвычайно сложную задачу для начинающего иллюстратора. Нужно было воссоздать образы произведения, где со всей горьковской силой отрицания была показана окурковская Русь, с ее дикостью и варварством. Одновременно нужно было воспроизвести и те образы, с помощью которых писатель с неменьшей силой утверждения сумел показать зарождение новых социальных сил в старом, насквозь прогнившем обществе. Эту сложность темы отмечал и сам Горький: «Кожемякина» осторожненько пишу. Тема — строгая и становится все строже, требует все более обдуманного и осторожного отношения. Как по канату ходишь»¹.



Д. Шмаринов. Савелий. Иллюстрация к повести «Жизнь Матвея Кожемякина». Уголь. 1933 г.

Музей А. М. Горького

Воплощенные Шмариновым герои повести «Жизнь Матвея Кожемякина» представляют галерею ярких, своеобразных типов русской провинции 80-х годов, начиная от окурковских мещан и до революционной народнической интеллигенции. Такое построение серии иллюстраций, состоящей главным образом из портретов основных героев произведения, обуславливалось характером повести, почти лишенной действия.

Изображенные художником крупным планом герои Горького верны истории, жизненно правдоподобны. Цельность натуры, грубоватая простота здоровых, полных сил людей сочетается в этих образах с внутренней неудовлетворенностью. Портрет отца героя повести — Савелия Кожемякина, пожалуй, наиболее характерен в этом отношении (стр. 69). Его крупная, грузная фигура, очерченная сильными, широкими штрихами, едва умещается в границах листа. Кажется, что рамки рисунка с трудом сдерживают эту

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 29, стр. 137.

мощную, полную кипучей энергии натуру. Однако движение размахнувшихся в такт песни рук, широко открытый рот поющего Савелия находятся в противоречии с тоскливым, безрадостным выражением глаз, выдающих его истинное душевное состояние.

• Концентрация внимания на положительных образах книги и исключение из серии (в последнем варианте) иллюстраций, рисующих мрачные сцены «окуровщины», указывают на глубокое понимание Шмариновым идейной основы произведения, его жизнеутверждающей силы.

Варианты иллюстраций 1933 и 1936 годов к «Кожемякину» различались не только поисками индивидуальных и типических черт характеров горьковских персонажей, но и поисками графических приемов, наиболее отвечающих стилю писателя. Так, в середине 30-х годов у Шмаринова сложился определенный стиль иллюстраций к Горькому. Крупные изображения на первом плане как бы вытесняют собой остальное пространство в рисунке, композиции преимущественно однофигурные, иногда на заднем плане дается вторая фигура, поясняющая взаимосвязи персонажей, их отношения, состояние, действие; низкий горизонт и массивность фигур способствуют впечатлению внутренней значительности образов; широкий живописный штрих, сдержанность тональной гаммы, рассеянное освещение — основные особенности этих рисунков.

Помимо молодых представителей советской графики, работавших над иллюстрированием Горького в 30-х годах, к произведениям писателя обращаются и художники среднего поколения — Б. Иогансон и С. Герасимов.

В 1932 году для юбилейного издания произведений советских писателей С. Герасимов создал первый вариант иллюстраций к «Делу Артамоновых». Они отличались условностью в трактовке образов, огрубленностью формы, статичностью фигур. Второй вариант иллюстраций С. Герасимова к этому роману, выполненный в 1938 году, свидетельствовал о дальнейшей работе художника над изучением индивидуальности героев, о стремлении его к передаче живой, реальной формы.

В серии 1938 года отразилась особенность, присущая вообще художникам-живописцам в работе над иллюстрациями. Если художники-графики 30-х годов брали за основу своих иллюстраций портреты главных действующих лиц произведения, то художники-живописцы, как правило, исходили в своих сериях из многофигурных композиций, в которых воспроизводили отдельные моменты повествования. Это позволяло им охарактеризовать не только главных действующих лиц, но шире показать среду и взаимоотношение основных персонажей романа с их окружением. Именно так построена серия иллюстраций С. Герасимова к «Делу Артамоновых». Композиционное решение иллюстраций, найденное в большинстве уже в серии 1932 года, подвергалось во втором варианте дальнейшей разработке: углублению индивидуальных характеров и уточнению взаимосвязей между ними.

Преимущество С. Герасимова, как и Б. Иогансона, — художников среднего поколения — заключалось также в превосходном знании жизненной обстановки. Историческая достоверность изображаемых типов, бытового уклада торгово-купеческой среды, некогда наблюдаемых, а теперь переданных художником, отвечала требованиям самого писателя¹.

Изображение купеческого быта и типов уездной Руси не воспринимается в иллюстрациях Герасимова, как утверждение патриархальной старины. С подлинно горьковской силой обличения художник раскрывает затхлость, пагубное воздействие мещанской обывательской среды, ее тлетворное влияние на здоровых и сильных людей.



С. Герасимов. Петр и Наталья. Иллюстрация к роману «Дело Артамоновых». Черная акварель. 1938 г.

Музей А. М. Горького

¹ См. стр. 67.

В ряде иллюстраций, таких, как лист, изображающий Петра и Наталью (стр. 71), где намечается надлом во взаимоотношениях Петра с окружающими, в рисунке, изображающем братьев в монастыре, в сцене пробуждения Петра в номере гостиницы, — С. Герасимов с нарастающей силой раскрывает ощущение духовного тупика, пошлости, давящей скуки. Кажется, что героям романа, изображенным С. Герасимовым, душевные страдания приносят почти физическую боль. Они предстают в его иллюстрациях не в философских размышлениях о жизненных противоречиях, с которыми сталкиваются, а в образах душевно надломленных людей, переживающих эти противоречия, как личную трагедию.

Живописное мастерство художника, блестяще владеющего техникой акварели, выделяет эту серию по ее художественным достоинствам из общего круга иллюстраций 30-х годов. Тональные отношения в акварелях С. Герасимова, построенные на напряженных контрастах черного и белого, отвечают темпераментности и красочности горьковского языка.

Несмотря на то, что серия С. Герасимова была несомненно крупным шагом в истории иллюстрирования «Дела Артамоновых», все же художник ограничил ее значение, не ставя перед собой задачи раскрыть исторический процесс смены буржуазных поколений, задачи, которая решалась иллюстраторами романа в послевоенные годы (например Д. Шмариновым). С. Герасимов остановился в основном на изображении среднего поколения буржуазии.

В конце 30-х годов серию иллюстраций к роману «Мать» выполнил Б. Иогансон. Тема этого романа была близка творчеству художника, посвятившего свои основные произведения истории революционной борьбы народа. Сюжет романа раскрывается Иогансоном в серии композиций, в основе которых лежит последовательное развитие конфликта, противопоставление двух враждебных лагерей: «Митинг», «Демонстрация», «Павел в тюрьме» и др. В этом построении иллюстративной серии легко обнаружить ее связь с живописными работами художника, содержанием которых является острый классовый конфликт («Допрос коммунистов», «На старом уральском заводе»).

Однако роль главных героев в иллюстрациях Иогансона получилась несравненно более пассивной, чем та, которую они играют в произведении Горького. Показывая образы Павла и Ниловны, художник не отразил их духовного перерождения, последовательно раскрытого в романе писателем. Во многих иллюстрациях главные герои показаны на втором плане композиции или спиной к зрителю, что делает их изолированными, недоступными восприятию.

Характеризуя в целом иллюстрации 30-х годов к произведениям Горького, можно отметить, что, выявляя положительные и отрицательные силы, отраженные в произведении, художники развивают линию положительного героя, намечают взаимосвязи центрального образа с окружением, стремятся к достоверности в передаче исторической обстановки, бытового фона.

Основные принципы работы иллюстраторов над произведениями Горького были восприняты многими мастерами книжной графики, и постепенно эти принципы стали всеобщими.

В связи с новыми задачами, вставшими перед иллюстраторами в 30-х годах, обогащалась и графическая техника. Рисунок углем, акварель, карандаш, сменившие рисунок пером и гравюру, которые доминировали в 20-х годах, позволяли художникам добиться большего разнообразия и полноты изображения жизни героев, большей тонкости деталей, тонального богатства иллюстраций.



Б. Дехтерев. Ссора в доме Кашириных. Иллюстрация к повести «Детство». Гравюра на дереве Ф. Быкова. 1946 г.

* * *

Следующий этап развития иллюстрирования произведений Горького относится к послевоенному времени. Творческое участие советских художников-графиков в жизни военных лет оказало воздействие и на развитие книжной иллюстрации. Это сказалось в обращении к героическим темам, во всестороннем, более глубоком изучении образов произведений, в углубленной оценке человеческих переживаний.

Послевоенные иллюстрации к произведениям Горького отмечены рядом особенностей: прежде всего тяготением художников к большому эпическому произведению со сложным, постепенным развитием действия, с последовательной эволюцией образов. Отсюда вытекала и форма иллюстративных циклов. Серии строятся согласно всему ходу повествования, отражая все фазы развития образов, нарастание событий, кульминационный пункт, развязку. Помимо страничных иллюстраций вводятся заставки, концовки, инициалы, что помогает связать иллюстрации с текстом. Вступила в новую более высокую стадию своего развития и работа художника над характеристикой литературных образов, к чему некогда призывал Горький.

Послевоенные иллюстрации свидетельствуют об идейном росте художников, способных видеть судьбу героя не в узких рамках его индивидуального бытия, а представлять ее во взаимосвязи с движущими силами общества. Если в 30-х годах лишь отдельным художникам удавалось достичь такого раскрытия замысла горьковских произведений в своих сериях, то теперь внимание иллюстраторов сосредоточено главным образом на основной идейной направленности всего произведения.

Отражение судьбы героя в тесной связи с общественной средой обусловило композиционный строй иллюстраций: переход от портретных единичных изображений, доминировавших в сериях 30-х годов, к многофигурным композициям, в которых образ героя является организующим моментом композиции («Павел на суде», «Избиение Рыбина» в иллюстрациях Кукрынских к роману «Мать»; «Подъем котла», «Февраль на фабрике» в иллюстрациях Шмаринова к «Делу Артамоновых»).

Углубленное изучение персонажей произведений заставляло по-новому оценивать и их действия. Если в ранней советской иллюстрации действие

персонажа обычно являлось определяющим признаком, по которому узнавался часто в известной мере обезличенный герой, то в иллюстрации настоящего времени всякое действие является проявлением именно данного характера.

Наблюдая последовательный процесс развития советской иллюстрации, можно заметить, как от первоначального показа непосредственных внешних действий персонажей иллюстраторы переходили, углубляясь во внутреннюю, психологическую сторону жизни героев, к передаче тех сложных, мимолетных, едва уловимых состояний, которые, внешне будучи чуть заметными, являлись отражением сложных душевных переживаний.

Разработка действия персонажей, их движений, поз, жестов в иллюстрации приобретает особенное значение в послевоенное время в связи с углубленным изучением психологии героев. Об этой связи внешнего и внутреннего движения образов в свое время писал и Горький.

Характеризуя особенности иллюстраций послевоенного времени к произведениям Горького, необходимо иметь в виду и творческий рост отдельных художников-иллюстраторов, позволивший им занять выдающееся место среди мастеров книжной графики.

Многолетняя работа Дехтерева над иллюстрированием произведений Горького способствовала ясности в передаче характеров, которая могла быть достигнута на основе длительного изучения образов. Тема автобиографических повестей, избранная художником, разрабатывалась им на протяжении двух десятилетий.

В последнем варианте иллюстраций Дехтерева к повести «Детство» (1946) изображения героев произведения, найденные в ранних вариантах, подверглись существенной переработке с точки зрения четкости, конструктивности общей формы (ср. стр. 73 и стр. 75).

Стремясь полнее охватить все периоды жизни и деятельности героев, художник использует, помимо страничных иллюстраций, и заставки, концовки, инициалы. В этих приемах сказалось влияние на художника русской демократической графики XIX в. Мелкомасштабность изображений позволила Дехтереву расположить рисунки в непосредственной близости к соответствующим местам текста, что способствовало осуществлению более тесной связи повествования и иллюстраций. Следует отметить, что такой принцип иллюстраций также одобрялся Горьким.

Продолжали свою работу над иллюстрациями к произведениям Горького и Кукрыниксы. Прошло значительное время с момента создания ими первых рисунков к «Климу Самгину». Творчество художников обогатилось за этот период в процессе иллюстрирования других классиков русской литературы (Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Чехова).

Сатирический характер дарования Кукрыниксов, отмеченный в свое время Горьким, определил их основную творческую линию и в этой работе. Для Кукрыниксов Горький был прежде всего пролетарский писатель — обличитель капитализма. Художники политического плаката и карикатуры, Кукрыниксы подчеркивали в первую очередь те стороны характеров горьковских героев, которые позволяли им раскрыть социальное содержание образов. Это обусловило создание галереи ярких типов «хозяев» во всей их отвратительной сущности. Более поздние серии иллюстраций Кукрыниксов к «Фоме Гордееву» и роману «Мать» объединили в себе обличительное начало с глубоким лиризмом и тонким анализом человеческой психологии (развитию этого анализа в значительной степени способствовала работа художников над иллюстрированием Чехова).

Эмоциональная насыщенность образов, напряженность конфликтов, острые драматические ситуации, характерные для последних серий иллюстраций Кукрыниксов, соответствуют горьковскому методу повествования.



Б. Дехтерев. Ссора в доме Кашириных. Иллюстрация к повести «Детство». Уголь. 1937 г.

Музей А. М. Горького

Отражая эволюцию образов горьковских произведений, Кукрыниксы отмечают каждый этап этой эволюции, показывая того или иного героя в многочисленных отдельных эпизодах, раскрывающих различные стороны его характера в зависимости от обстоятельств.

Большое внимание уделяют художники разработке пространства, убедительности формы, ясности и цельности композиции. Если, например, в раннем черновом варианте иллюстрации к роману «Мать», изображающей демонстрацию, шествие дано параллельно плоскости рисунка, позволяя зрителю как бы издали наблюдать проходящие мимо него колонны, то в окончательном варианте рабочая масса показана идущей на зрителя, поставленного, таким образом, лицом к лицу с ней. Этот прием дал художнику возможность развернуть композицию вглубину, приблизить главных героев к зрителю, добиться большей индивидуализации персонажей, сделав тем самым иллюстрацию богаче и значительней по содержанию. Сложное построение пространства, решенное в нескольких планах; характерно для большинства последних иллюстраций Кукрыниксов, особенно в серии к роману



Д. Шмаринов. Петр Артамонов и кочегар Волков. Иллюстрация к роману «Дело Артамоновых». Уголь, темпера. 1951 г.

Гос. Третьяковская галерея

«Мать» («Обыск у Власовых», «Павел на суде», стр. 77; «Мать бросает листовки» и другие).

Верное отражение эпохи — одно из основных требований Горького к художникам — также получило свое развитие в последних циклах иллюстраций Кукрыниксов к произведениям писателя. Раскрытие взаимосвязей героев с обществом закономерно приводило иллюстраторов к углубленному изучению социальной среды. Широко вводя в иллюстрации изображение интерьера и пейзажа, Кукрыниксы раскрывают взаимодействие персонажей со средой. Характеристика интерьеров, их освещение, настроение, выраженное в пейзаже, отражают душевное состояние героев, отмечают моменты подъема и депрессии. Бытовые детали по-прежнему вводятся художниками скупно, обдуманно, иногда одна такая деталь служит только намеком, позволяющим воображению зрителя дополнить остальное: например, «зерцало»



Кукрыниксы. Павел на суде. Иллюстрация к роману «Мать». Черная акварель. 1950 г.

Гос. Третьяковская галерея

(аллегория правосудия) — в зале суда, рука офицера с шашкой — в сцене демонстрации в иллюстрациях к роману «Мать». В то же время детали часто становятся в иллюстрациях Кукрыниксов ключом к пониманию духа эпохи.

Несколько иной характер несут послевоенные иллюстрации к Горькому, выполненные Шмариновым. Серия иллюстраций Шмаринова к «Делу Артамоновых» существенно отличается от станковых рисунков к тому же произведению, выполненных художником в 30-х годах, а также от иллюстраций его предшественников.

В своей серии 1951 года к «Делу Артамоновых» Шмаринов отразил самую существенную сторону романа. В его иллюстрациях впервые раскрывается переданное в романе развитие русского капитализма как история класса.

В работе над иллюстрированием произведений Горького Шмаринов выступает и как исследователь социальных характеров, раскрывающий их во всей полноте исторических, национальных, нравственных особенностей. Воспроизведение в иллюстрациях трех поколений Артамоновых представляло для художника интересную задачу создания индивидуальных характеристик, последовательно отражающих нравственное, социальное перерождение Артамоновых и показывающих вырождение буржуазии.

При изучении каждого отдельного образа Шмаринов ищет основные, определяющие его черты. Для Артамонова-старшего такой чертой является жадность к работе, любовь к своему «делу», для Алексея — стремление стать лидером купеческого сословия, для Никиты — его отчужденность, для Якова — страх. Соответственно художник выбирает ситуации, раскрывающие наиболее ярко эти определяющие, основные черты характеристики.

В серии иллюстраций к «Делу Артамоновых» Шмаринов выступает как историк и психолог и, в гораздо меньшей степени, как обличитель. Эта тенденция, как уже отмечалось, не свойственна творчеству художника, что сказалось и в рассматриваемой серии, где более сильными и впечатляющими получились образы эпохи становления, а не разложения класса.

Уже говорилось, что в 30-х годах у Шмаринова наметился своеобразный стиль иллюстраций к Горькому, выразившийся в синтетичности образов. В последней серии Шмаринов переходит к сложным, насыщенным действием композициям, неглубокое пространство которых тесно заполняет крупнофигурными изображениями. Свое впечатление от образов книги Шмаринов передает не суммой мелких сцен и эпизодов, раскрывающих обстоятельства жизни героев, а изображениями событий, характеризующих каждый этап в развитии повествования.

Соответственно изменяется и манера художника. Контурный рисунок, характерный для его ранних иллюстраций к Горькому, все больше уступает место тональному выражению пластической формы. Более напряженными, контрастными становятся и сами тональные отношения, создающие впечатление взволнованности («Февраль на фабрике») или сумбурности («Кутеж на ярмарке», «Пробуждение Петра в номере»). Шмаринов находит такие тональные решения, которые раскрывают эмоциональную напряженность момента, изображенного в иллюстрации.

Взаимодействие человека с окружающей средой у Шмаринова ощущается несравненно менее, чем в иллюстрациях Кукрыниксов. В рисунках Шмаринова среда является документальным отражением быта эпохи. Костюмами героев, бытовыми деталями Шмаринов подчеркивает изменения в положении героев, отражающие процесс исторического развития их класса, показанный в произведении. Так, в сцене свадьбы Петра предметы полукрестьянского быта сочетаются с предметами роскоши: художник изображает грубую деревянную скамью, на которой сидит гармонист, и рядом старинное дорогое кресло. То же можно отметить и в характеристике внешности Артамоновых первой поры и последующего периода, когда простая крестьянская одежда и манеры простолюдинов постепенно сменяются в образах Петра и Алексея изысканными городскими костюмами и чертами барственности.

В отличие от первого варианта станковых иллюстраций к «Делу Артамоновых», где Шмаринов стремился дать общие представления о главных героях, в последней серии художник углубляется в изучение всей концепции романа. Правильно оценивая произведение, как повествование о непримиримости классов, Шмаринов отражает процесс исторического развития не только в образах буржуазии, но и в поколениях рабочих. Раскрывая характер развивающихся классовых отношений, художник показывает ряд

последовательно нарастающих конфликтов («Петр Артамонов и кочегар Волков», стр. 76; «Артамонов на фабрике», «Артамонов и Тихон Вялов»). Таким образом, Шмаринов приходит к более активному, динамическому решению сюжета, которое отсутствовало в раннем варианте.

Рассмотренный материал позволяет утверждать, что в послевоенный период крупнейшие произведения Горького получили достойную их художественную интерпретацию в книжной графике. Циклы иллюстраций послевоенного времени к произведениям Горького наиболее полно отражают всю совокупность требований писателя к книжной иллюстрации.

Стоя на позициях социалистического реализма, советские иллюстраторы смогли глубоко оценить все значение творчества писателя и передать идеиную силу его образов, чего не могли сделать иллюстраторы Горького в 900-х годах. Создание подлинно горьковских образов в графике последних лет объяснялось не только общностью мировоззрения и единством метода, но и той точкой зрения советских художников, которая позволяет им оценивать прошлое с «высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего», — как говорил Горький¹.

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 27, стр. 12.

Н. А. Червова

РОЛЬ ЛУ СИНЯ В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ГРАВЮРЫ НА ДЕРЕВЕ

История современной китайской гравюры на дереве неразрывно связана с именем великого писателя и революционера Лу Синя, которого по праву называют «отцом» современной китайской ксилографии. Будучи инициатором возрождения гравюры на дереве, он внимательно следил за ее развитием, постоянно помогал движению граверов, направлял их по верному пути. Отношение Лу Синя к искусству гравирования на дереве, значение, которое он придавал ему, определялось всей системой эстетических взглядов писателя-революционера, основоположника реализма в современной китайской литературе и искусстве.

Ксилография ведет свое начало в Китае со времен глубокой древности. Однако с развитием капиталистических отношений, когда в Китай проникли новые более дешевые и быстрые способы печатания — литографский и фотомеханический, получившие широкое распространение в начале XX в., искусство гравирования на дереве пришло в упадок.

Возрожденная в первой половине 30-х годов при непосредственном участии и под руководством Лу Синя, современная китайская гравюра на дереве выступила как новое революционное искусство. Движение граверов за создание боевого, правдивого искусства ксилографии переросло в широкое движение за реализм в живописи, в изобразительном искусстве вообще.

Популяризаторская деятельность Лу Синя в области ксилографии относится к шанхайскому периоду творчества писателя (1927—1936 гг.). Это было время бешеного наступления реакции. Шла жестокая вооруженная борьба и борьба в области идеологии и культуры, вместе с тем ширилось революционное движение, крепились силы и спланивались ряды прогрессивных деятелей китайской культуры, ставших на защиту интересов народа.

Именно в этот период многочисленных контрреволюционных походов, предпринимаемых Чан Кай-ши, в условиях кровавого террора, господствовавшего в стране, коммунист по убеждению, Лу Синь стал, — по словам Мао Цзе-дуна, — великим деятелем китайской культурной революции¹.

Роль и значение ксилографии в Китае, а также причины, побудившие Лу Синя обратить внимание художников на искусство гравирования на дереве, могут быть поняты только на основе знакомства с общим состоянием

¹ См. Мао Цзе-дун. Собрание сочинений, т. III. М., 1953, стр. 263.

китайского изобразительного искусства, в частности живописи конца 20-х — начала 30-х годов.

Большинство художников, работавших в стиле традиционной живописи — «гохуа»¹, в эти годы следовало старым канонам, оставаясь в пределах традиционной тематики — религиозные и мифологические сюжеты, пейзажи, цветы, птицы. Что касается масляной живописи тех лет, то в этой области не было достигнуто каких-либо существенных результатов; художники в большинстве случаев не выходили за рамки подражания иностранным мастерам, создавая произведения в духе экспрессионизма, кубизма и других подобных направлений. Живопись в целом была далека от событий современной жизни и не могла отвечать потребностям революционной борьбы масс.

Под влиянием роста движения за освобождение Китая от иностранного порабощения и от сил внутренней реакции из среды молодежи выделилась группа прогрессивных художников. Они призывали к созданию искусства, служащего интересам народа, отражающего жизнь и борьбу масс. «Искусство на улицы!» — таков был их лозунг.

В результате сплочения прогрессивных художников Китая, стремившихся к активной борьбе с реакцией, в 1930 г. в Шанхае возникает союз художников левого направления с филиалами во многих городах. Этим союзом, как и другими организациями деятелей революционной культуры, руководила Коммунистическая партия Китая. Члены союза преследовались реакционными властями. Однако революционное движение в искусстве продолжало развиваться. Вынужденное уйти в подполье движение не могло расти вширь, но участники его закалялись в борьбе, ряды их спланивались, рос их энтузиазм.

Графика, в частности гравюра на дереве, заняла ведущее место в творчестве художников революционного направления. Гравюра на дереве, сравнительно простая по изготовлению, не требовавшая крупных затрат и распространяемая в большом количестве экземпляров, становилась одним из важнейших средств революционной пропаганды среди масс. Благодаря своей наглядности она была понятна даже тем, кто не знал сложной иероглифической письменности. Именно поэтому Лу Синь отмечал, что «гравюра является как внутренней потребностью широких масс, так и потребностью самого творца-художника»².

Рассматривая гравюру на дереве как одно из средств просвещения и организации масс, как оружие революционного воздействия на массы, Лу Синь с самого начала призывал к возрождению ксилографии в качестве боевого агитационного искусства; одновременно он видел в этом выход из того кризиса, в котором находилась современная китайская живопись. Ксилография, по мнению Лу Синя, должна была стать действенным оружием борьбы против сторонников теории «искусство для искусства», за реализм.

Популяризация Лу Синем искусства гравирования на дереве началась с 1929 г., когда он издал сборник «Утренние цветы сада искусств», который был опубликован в 1929—1930 гг. обществом «Утренние цветы». Сборник состоял из пяти частей; четыре из них объединялись общим названием «Собрание современной гравюры на дереве» и посвящались произведениям крупнейших граверов Европы, Америки и Японии. Пятая часть — «Собра-

¹ Под традиционной живописью (гохуа) понимают главным образом картины на бумаге и шелке, исполненные китайской кистью, тушью и китайскими красками в преимущественно плоскостно-декоративной манере, основанной на контурном рисунке и цветовом пятне.

² Чэнь Янь-цзяо. Лу Синь и китайская гравюра на дереве. Шанхай. Изд-во «Каймин шудянь», 1949. Предисловие. (Перевод здесь и дальше наш. — Н. Ч.).

ние картин новой России», изданная в 1930 г., содержала произведения советских гравиров, в частности В. Фаворского и П. Павлинова.

Летом 1930 г. Лу Синь, собиравший в течение ряда лет гравюры на дереве прогрессивных зарубежных художников, организовал в Шанхае Первую выставку графики, на которой были представлены произведения советских, немецких и французских гравиров. В 1931 г. он издал сборник гравюр на дереве немецкого художника К. Мефферта — «Иллюстрации к «Щемелю» Гладкова», — написав предисловие к нему, а затем в 1932 г. сборник гравюр Ф. Мазерееля — «Страдания одного человека».

Работа, сделанная Лу Синем в области популяризации ксилографии, не замедлила дать положительные результаты. Гравюра на дереве очень быстро привлекла внимание прогрессивной молодежи. Одними из первых к искусству гравирования на дереве обратились члены художественного общества «Иба»¹.

Летом 1931 г. общество «Иба» организовало в Шанхае выставку своих произведений, на которой, в частности, экспонировалась и гравюра на дереве. Одновременно с этим в Шанхае был основан филиал общества, в состав которого вошли художники Чэнь Тэ-гэн, Гу Хун-гань и другие. В предисловии к каталогу выставки Лу Синь, характеризуя деятельность ее участников, расценивал творчество «этих неизвестных молодых художников», как то новое, «что обнаружилось среди густых зарослей, подобно молодым, полным здоровья и сил побегам»².

В августе 1931 г. члены шанхайского филиала художественного общества «Иба», под непосредственным руководством Лу Синя создали «Общество по изучению гравюры на дереве», пригласив в качестве лектора японского гравера Какичи Уцямия. Лу Синь не только взял на себя обязанности переводчика, но также снабжал учащихся материалами, демонстрация которых сопровождала чтение лекций, используя для этих целей собранную им коллекцию гравюр. Шанхайское «Общество по изучению гравюры на дереве» явилось первой организацией ксилографов в Китае.

В период японской интервенции, начавшейся вторжением агрессоров 18 сентября 1931 г. в Северо-Восточный Китай, организация сопротивления врагу стала неотложной задачей и общим требованием всего китайского народа. Движение за возрождение ксилографии в качестве массового агитационного искусства приобрело в этих условиях более широкий размах. Лозунг «массовое искусство», выдвинутый деятелями революционной культуры в связи с насущными политическими потребностями, поставил гравюру в авангарде фронта революционного искусства.

Гоминьдановское правительство применяло массовые репрессии по отношению к художникам-граверам. Вскоре после событий 18 сентября 1931 г. общество «Иба» в Ханчжоу было распущено, его руководители Ху И-чуань, Ся Пэн и другие исключены из списков академии «Сиху» и подверглись гонениям.

В Шанхае — главном центре движения гравиров в начале 30-х годов — преследование прогрессивных художников приняло еще более широкий размах. «Общество по изучению гравюры на дереве» было запрещено, однако оно вскоре продолжило свою деятельность под названием «Общество весеннего искусства», где сосредоточились кадры прогрессивных художников Шанхая. Летом 1932 года члены общества под руководством Лу Синя организовали в Шанхае Вторую выставку графики, где были представлены

¹ Это художественное общество, основанное в 18 году республики, т. е. в 1929 г., откуда оно и получило свое название «Иба» (восемнадцать), было организовано членами Академии искусств «Сиху» в Ханчжоу.

² Каталог выставки общества «Иба». Шанхай, 1931. Предисловие.

работы советских, немецких и французских художников. Но и это общество подверглось разгрому; семь членов его были арестованы за «сокрытие опасных мыслей». Только за два месяца гоминьдановская охранка арестовала свыше двадцати художников, однако это не могло приостановить движение гравиров. Вместо только что закрытого «Общества весеннего искусства», летом 1932 г. создается общество «Дикий ветер». В работе этого общества деятельное участие принимал Лу Синь, здесь он прочитал доклад «Проблема массовости в искусстве и вопросы использования национальной формы».

В 1933 г. под руководством Лу Синя была проведена Третья выставка графики, где экспонировались произведения советских, французских, бельгийских, португальских и американских художников. Одновременно с этим Лу Синь написал ряд статей в качестве руководства для гравиров¹.

Оказывая огромную помощь молодым граверам в их практической деятельности, Лу Синь уделял большое внимание и теоретическим проблемам. Указания Лу Синя относительно характера китайской гравюры, ее формы и содержания, относительно творческого метода художника, стали программными для китайских гравиров. Они до сих пор сохраняют свою силу и представляют огромный интерес как для китайских, так и для зарубежных деятелей искусства.

Особенное внимание уделял Лу Синь вопросам наследия и национальной формы в искусстве. Эти проблемы стояли в те годы очень остро, потому что многие, даже революционно настроенные художники, часто пренебрежительно относились к наследию, рассматривали его как нечто отсталое, косное, как пережиток феодализма. Лу Синь решительно выступал против этой ошибочной точки зрения и ратовал за изучение наследия, за критическое освоение его. Выбрать самое лучшее, что есть в древней культуре, отбрасывая феодальную гниль, — вот к чему призывал Лу Синь. Он видел в этом необходимое условие для развития национальной культуры и подъема чувства национального достоинства. Лу Синь не раз подчеркивал, что китайская культура должна иметь свою национальную форму.

Проблема национальной формы в искусстве решалась Лу Синем в тесной связи с вопросом массовости искусства. Главным критерием результатов творческой деятельности для Лу Синя была понятность произведения искусства широким массам. «Прежде всего картина должна быть понятна... Следует ориентироваться на массового читателя»², — отмечал он.

Это положение было определяющим при решении Лу Синем ряда теоретических проблем, в частности вопросов формы. В письме к художнику-граверу Лай Шао-ци от 29 июля 1935 г. Лу Синь писал: «Картины в сериях действительно полезны для народа. Однако прежде всего необходимо решить, каковы эти картины, а также — для кого они предназначаются; от этого будет зависеть и манера исполнения»³.

Рассматривая, например, вопрос о светотени, Лу Синь считал, что светотеневая трактовка предметов, не свойственная традиционной китайской живописи и гравюре, затрудняет для крестьян понимание изображенного, поэтому при создании картин в сериях, предназначенных для неграмотных и малограмотных, нужно пользоваться старым способом рисования, основанным на контурном рисунке. «...Художник может рисовать «серии картин» без светотени, писать имя рядом с портретом, а изображая сновидение,

¹ «О перепечатке гравюр на дереве» — См. сб. «Лу Синь об искусстве». Под ред. Чжан Ван. Пекин, Изд-во «Жэньминь мэишу чубаньшэ», 1956.

² Лу Синь. Соборание сочинений, т. II. М., 1955, стр. 301.

³ Лу Синь. Переписка, т. II. Пекин, Изд-во «Жэньминь мэишу чубаньшэ», 1953, стр. 913.

даже проводить луч от головы спящего. Поняв картину, зритель мысленно уберет эти знаки. Поскольку они облегчают понимание, не нарушая правдивости, картина остается подлинно реалистическим произведением искусства...»¹.

Требование Лу Синя — создать искусство национальное по форме — было направлено в первую очередь на то, чтобы дать народу понятное и доступное искусство, искусство, тесно связанное с массами, отражающее их жизнь, воспитывающее их. В успешном разрешении проблемы национальной формы Лу Синь видел ключ к созданию действительно популярной литературы и искусства.

Призывая граверов к изучению наследия прошлого, Лу Синь в первую очередь обращал их внимание на массовые формы искусства: иллюстрации к книгам и няньхуа (новогодние картинки). Книжная иллюстрация и няньхуа издавна являлись одним из самых демократических и наиболее распространенных видов искусства в Китае. Иллюстрированные издания предназначались главным образом для самых широких слоев населения, в большинстве малограмотных. Превратив письменность в достояние касты и находя удовольствие в смаковании сложнейших текстов, доступных человеку с большой эрудицией, ученая знать считала оскорбительным пользоваться иллюстрированной книгой.

Что касается няньхуа, то в условиях феодального Китая они в течение ряда столетий оставались одной из немногих форм своеобразного «просвещения» народных масс. По ним крестьяне, среди которых новогодние картинки получили особенно широкое распространение, знакомились с жизнью внутри страны и за ее пределами, по ним производили сельскохозяйственные работы в течение года². Нередко они заменяли книгу и театр, а иногда использовались при обучении грамоте³.

Большое значение придавал Лу Синь и такой широко распространенной разновидности китайской ксилографии, как художественная почтовая бумага⁴. Лучшие образцы ее по качеству рисунка и мастерству гравирования не уступали работам японских ксилографов и могли быть прекрасным пособием для молодых китайских художников.

Предпринимая в 1933 г. издание «Альбома пекинской художественной почтовой бумаги» и «Альбома художественной почтовой бумаги Ши чжу чжай», Лу Синь считал, что знакомство с ними обогатит творчество молодых китайских граверов и поможет им стать на путь реалистического искусства. В письме к литературоведу и искусствоведу Чжэн Чжэнь-до от 2 июня 1934 г. он писал по поводу «Альбома Ши чжу чжай»: «Молодым художникам следует посмотреть эти картинки. Ведь на теперешних карти-

¹ Лу Синь. Собрание сочинений, т. II. М., 1955, стр. 301.

² Здесь имеется в виду один из видов няньхуа, так называемый крестьянский сельскохозяйственный календарь, представлявший сочетание рисунка с таблицей, в которой указывалось время начала и окончания тех или иных сельскохозяйственных работ и т. д.

³ Среди няньхуа значительное место принадлежало лубкам с изображением древних легенд, преданий, отдельных сцен из популярных романов и драм. Наряду с этим имелись лубки с наиболее распространенными иероглифами, которые сопровождалась рисунками, облегчавшими запоминание основного значения каждого иероглифа.

⁴ Художественная почтовая бумага, представлявшая обычно толстый лист, размером 20×10 см, с нанесенной на него гравюрой, чаще всего цветной, была распространена в Китае уже в конце Минской династии (XIV—XVII вв.). Обычно она употреблялась при переписке среди интеллигенции, причем текст, написанный в изысканном литературном стиле, а также исполненный красивым каллиграфическим почерком, гармонично сочетался с рисунком, что не только облегчало адресату постигнуть все тонкости написанного (так как в зависимости от содержания текста выбиралась бумага с тем или иным рисунком), но также доставляло и эстетическое наслаждение.

нах, не говоря уже об изображении древней одежды и утвари, даже современная одежда и утварь изображаются очень часто в извращенном виде, словно уважаемые господа (художники) уделяли внимание лишь обнаженным моделям, но и они изображаются плохо»¹.

Ориентируя художников на изучение национального наследия, Лу Синь одновременно обращал их внимание на необходимость освоения опыта зарубежных мастеров. Говоря о путях создания национальной формы в искусстве, он отмечал: «Использовать лучшие иностранные образцы, развить их дальше, что еще более обогатит наши произведения искусства... Отобрать все самое лучшее из национального наследия и слить это с достижениями нового искусства...»².

Знакомя молодых китайских художников с зарубежным искусством, Лу Синь вместе с тем предостерегал их от слепого подражания иностранным образцам, указывая на то, что многие из них несли на себе следы формалистических влияний, и призывал к созданию национального стиля в искусстве ксилографии.

Великий китайский писатель-революционер придавал большое значение популяризации передового зарубежного искусства. Он рассматривал произведения прогрессивных художников других стран не только как одно из основных пособий для начинающих китайских граверов, но и как средство революционной пропаганды и укрепления духа интернациональной солидарности трудящихся различных стран, борющихся против угнетателей.

В предисловии к собранию гравюр К. Кольвиц Лу Синь отмечал: «У человека, не ездившего за границу, складывается о белых людях такое представление, что они или проповедники христианства, или владельцы иностранных фирм, которые всегда с иголки одеты и превосходно питаются, а стоит им быть чем-либо недовольными, как они начинают пинать ботинками кого попало. Наличие же этого сборника разъясняет, что во многих местах мира существуют еще люди, которые подвергаются оскорблениям и поруганию, люди, родственные нам по духу; причем имеются еще и деятели искусства, которые скорбят об этих людях, призывают к их защите, борются за этих людей!»³ Именно к таким деятелям искусства относил Лу Синь К. Кольвиц, гравюры которой были дороги ему за то, что «как бы ни были грустны и трагичны ее образы, они обладают революционным духом. Художница не забывает о возможности преобразования общества, и чем глубже познает она жизнь, тем меньше у нее трагизма и все больше героизма»⁴.

Особенно большое значение придавал Лу Синь популяризации советской ксилографии. Ознакомление китайских художников с советской гравюрой было начато Лу Синем еще в 1930 г., когда он издал «Сборник картин новой России». Произведения советских граверов экспонировались на выставках графики 1930, 1932 и 1933 гг.

В 1931 г. Лу Синь обратился к Н. Пискареву с просьбой прислать иллюстрации к книге А. Серафимовича «Железный поток». Так началась личная переписка писателя с советскими граверами. Вскоре после того, как Лу Синь послал советским художникам образцы китайской бумаги, они, в свою очередь, отправили в Китай работы Н. Пискарева, А. Кравченко, В. Фаворского, П. Павлинова, А. Гончарова. В 1933 г. Лу Синь получил следующую партию советских гравюр, где были работы В. Фаворского, С. Мочалова, М. Пикова и др. Отобрав лучшие из собранных им советских

¹ Лу Синь. Собрание сочинений, т. IV, стр. 185—186.

² Чэнь Янь-цзяо. Лу Синь и китайская гравюра на дереве, стр. 37.

³ Там же, стр. 56.

⁴ Там же, стр. 29.

гравюр, Лу Синь в 1934 г. предпринимает издание сборника «Порождающий яшму», название которого восходит к древней китайской поговорке «Брошенный камень породил яшму», что в применении к данной книге полно глубокого смысла: Лу Синь считал, что появление этого сборника поможет молодым граверам разобраться в своих ошибках, активизирует их деятельность и вызовет к жизни новые силы искусства.

Во время издания сборника Лу Синь писал Чжэн Чжэнь-до: «...Одно направление китайских художников увлекалось причудливыми европейскими картинами конца XIX в., а раз у тех причудливо, то почему самим не дурачиться, вот и наводнили всю картинную галерею всякими причудами и уродствами. Представители же другого направления вообразили, что революционность всякого искусства заключается в изображении громадных мечей, огромных секир, злодейских глаз, здоровенных кулачищ, в показе того, как рубят и колют без разбора, — все другое якобы аристократично. Большая часть сборника «Порождающий яшму», который я готовлю к печати, должна послужить главным образом пособием для художников последней группы. Среди них есть люди сравнительно серьезные, вдумчивые. Если этот сборник окажет влияние на тех, которые надеются на свою «гениальность» и пишут произведения одним взмахом кисти, то я почти это за счастье»¹. Появление этого сборника вызвало большой интерес в художественных кругах, и в 1935 г. он был переиздан.

В феврале 1936 г. при участии Лу Синя в Шанхае была открыта Выставка советской гравюры. Работы, экспонированные здесь, вошли затем в «Сборник советских гравюр», составленный Лу Синем и включавший 159 произведений советских художников. В заметке «О выставке советской гравюры» Лу Синь писал: «...советские иллюстрации, появляющиеся в нашей печати все в возрастающем количестве, правдиво знакомят нас с достижениями советского строительства. Они заставляют нас поднять голову и смотреть на самолеты, плотины, жилища рабочих, колхозные поля, а не упираться глазами в землю и, вспоминая о рваной обуви, мотать головой и сокрушенно вздыхать...

Мы узнаем и с истинным положением дел в России, можем понять совершающиеся там события, и у нас больше не будет причин заблуждаться; кроме того, подтверждается, что и у нас в Китае есть еще люди, которые имеют смелость говорить правду и которых, как говорится, «силой оружия не согнешь и нуждой не собьешь»².

Подчеркивая значение выставки, Лу Синь отмечал в предисловии к «Сборнику советских гравюр»: «...Выставка принесла большую пользу Китаю. Я полагаю, что многие благодаря ей смогут из мира иллюзий сойти на реальную почву... После Октябрьской революции Великий Мастер-народ, открывающий недра гор, перенеся голод и борясь с холодом, вооруженный лупой, ножом и своей нестигаемой волей, открыл эту отрасль искусства. Посмотрите, в какой из картин, даже в репродукции, не сохранились правдивость и искренность, в какой из них вы найдете лукавство или хитрость?»³. Среди произведений советских художников-граверов особое внимание Лу Синя привлекали работы, отражающие мощное индустриальное строительство в стране социализма, героический труд народа, его революционное прошлое.

В период становления и формирования новой китайской гравюры ее успешному развитию во многом мешало неверное представление о характере

революционного искусства, на что уже в то время указывал Лу Синь в письме к Чжэн Чжэнь-до от 2 июня 1934 г. Многие граверы, искусственно сужая тематику своих произведений, отвергали сюжеты жанрового характера, а также пейзажи и натюрморты, как нечто недостойное изображения; «гравюра — боевой лозунг» — таков был их призыв. Эта позиция была тем более опасна, что в то время искусство гравюры на дереве только начинало развиваться и не получило еще значительного распространения. Она мешала популяризации нового искусства и в условиях террора, свирепствовавшего в стране, обрекала это искусство полностью на нелегальное существование.

Лу Синь, внимательно следивший за развитием ксилографии, предостерегал граверов от этих ошибок. В письме к граверу Ли У-чэну (Чэнь Янь-цзяо) от 19 апреля 1934 г. он писал: «Пока еще гравюра на дереве не получила широкого развития. Поэтому в первую очередь надо привлечь к ней внимание широких масс читателей. Когда начнут интересоваться этим искусством, появятся ценители, гравюра приобретет популярность и дорога ей будет открыта. Как только будет проложен путь, возрастет и энергия. Запрятать же гравюру в подполье, где ею будут восторгаться лишь немногие, значит убить ее. Я считаю необходимым, чтобы в ее тематику входили натюрморты, пейзажи, бытовые и уличные сценки... К сожалению, наши молодые художники, по всей вероятности, не согласны со мной...»¹.

Отвечая на вопрос относительно тематики произведений, поставленный гравером Лу Хуа, Лу Синь писал ему: «...Многие считают, что в произведениях следует изображать страдания народа, его борьбу. Это, разумеется, правильно. Но если ты не находишься в самой гуще народных страданий, то, право, тебе очень трудно будет их выразить. Если же описывать страдания и борьбу народа, наблюдая их только со стороны, получится неправдоподобно, неглубоко, а стало быть, и нехудожественно. Поэтому я придерживаюсь такого мнения: пусть любой художник выражает только то, что он сам пережил и испытал — это уже будет хорошо. Конечно, чтобы отобразить то, что происходит за пределами твоего дома, тебе нужно выйти из него. Если не придется попасть в водоворот жизни, то покажи хотя бы общество, которое знаешь»².

Это указание Лу Синя было особенно важным в те годы, когда многие художники, признавая необходимость служения искусства народу, считали, что для перерождения вчерашнего буржуазного интеллигента в художника, служащего интересам народных масс, достаточно только заявить об отказе от своих прежних взглядов и овладеть теорией марксизма. Многие еще не понимали, что художник, находящийся в положении стороннего наблюдателя и обособленный от масс, бессилен отразить подлинную жизнь и борьбу народа.

Ориентируя художников на создание реалистических произведений, Лу Синь подчеркивал в беседе на Второй выставке графики: «Если жизненный опыт художника неглубок, наблюдений недостаточно, то нет возможности создать выдающееся произведение искусства... Всякое явление необходимо тщательно изучить, понять до конца и только тогда браться за кисть»³.

С другой стороны, Лу Синь не раз указывал художникам на то, что увлекаясь идейным содержанием произведения, они зачастую мало уделяли внимания художественным средствам выражения. Многие из них

¹ Лу Синь. Переписка, т. II, стр. 555.

² Лу Синь. Собрание сочинений, т. II, стр. 388—389.

³ Там же, стр. 392—393.

¹ Лу Синь. Собрание сочинений, т. IV, стр. 195.

² Там же, стр. 226.

³ Чэнь Янь-цзяо. Лу Синь и китайская гравюра на дереве, стр. 31.

недооценивали и даже отрицали роль художественного мастерства. Сожалея об этом, Лу Синь отмечал: «Вот почему в своих произведениях они не могут выразить того, что хотят»¹. Внимательно следя за развитием творчества молодых граверов, Лу Синь старался помочь им, давая ценные указания относительно достоинств и недостатков их работ.

Особенно большое значение придавал Лу Синь рисунку. «...Мне кажется,— писал он граверу Цао Бо,— что у современных китайских граверов по дереву слабее всего изображение человека. Все несчастье в том, что знания основ техники у них очень поверхностны. А ведь гравюра на дереве в конечном счете своего рода живопись. Поэтому прежде всего следует научиться рисовать»².

Требую от граверов овладения основами профессионального мастерства, Лу Синь вместе с тем предостерегал их от увлечения одними формальными приемами. «Если смотреть на мастерство, как на пустую забаву, увлекаться изложением и не придавать произведению нужного содержания, очень легко очутиться в глубокой яме, из которой потом не выберешься»,— писал он³.

Рассматривая искусство как оружие прогресса, как силу, способную пробудить сознание народа и его революционный энтузиазм, Лу Синь особое внимание уделял массовым формам искусства и, в частности, графике, как наиболее доступному и боеспособному средству просвещения и воспитания масс в условиях Китая. Вся деятельность Лу Синя в области искусства гравирования на дереве была направлена на то, чтобы возродить ксилографию как массовое, действительно революционное искусство, которое должно было охватывать все сферы — от описания образа жизни людей до вопросов идеологии и борьбы.

Следуя по пути, указанному Лу Синем, китайские граверы очень быстро достигли успехов, которые принесли им признание со стороны широких масс как внутри страны, так и за ее пределами.

¹ Лу Синь. Собрание сочинений, т. IV, стр. 225.

² Там же, стр. 227.

³ Там же, стр. 226.

В. Н. Москвинов

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О И. Е. РЕПИНЕ

НЕИЗВЕСТНЫЙ ЭТЮД К КАРТИНЕ «ПАРИЖСКОЕ КАФЕ»

Картина Репина «Парижское кафе» (стр. 91), посвященная его впечатлениям о жизни во Франции, выполнялась им горячо, с подъемом и вдохновением.

Сразу по окончании картины художник выставил ее в парижском Салоне с намерением обратить на себя внимание французской публики и, быть может, продать произведение, тем самым поправив пошатнувшийся бюджет. Ни то, ни другое не удалось, и автор увез картину на родину. Но и здесь, как известно, она не имела особенного успеха.

Большой интерес представляют этюды к этой картине. Они свежее и непосредственнее законченной композиции.

Неизвестно, сколько именно этюдов выполнил Репин для своей картины. По-видимому, их было немало, так как в одном из писем художник с горечью признавался в денежных затруднениях и материальном ущербе, который ему причиняли дорогие парижские модели. Натурщицы брали за свой труд много — по десять франков в день — неслыханная для русских художников цена.

Число этюдов, выставленных Репиным вместе со своей заграничной картиной на персональной выставке 1891 года в Петербурге и в следующем году в Москве, равнялось двенадцати. Из них многие вскоре были проданы за границу¹. По мнению И. Э. Грабаря, только пять этюдов из двенадцати осталось в нашей стране ко времени Октябрьской революции². Два («Этюды мужских голов» и «Дама, опирающаяся о спинку стула») находятся в Гос. Русском музее, и один («Дама, играющая зонтиком») поступил из ленинградского собрания И. И. Бродского в Гос. Третьяковскую галерею. Местонахождение остальных двух в настоящее время неизвестно.

Нами обнаружен никогда ранее не упоминавшийся этюд к картине «Парижское кафе», находившийся в частном собрании в Ленинграде. Снимок с него оказался в коллекции фототеки Третьяковской галереи

¹ Картина и большинство этюдов к ней в настоящее время находятся в частном собрании М. Монсона в Стокгольме.

² См. И. Э. Грабарь. Репин, т. I, М., 1937.



И. Репин. Этюд. 1875 г.

Гос. Музей латышского и русского искусства. Рига

(стр. 90). Как и когда этот снимок попал в фототеку — пока выяснить не удалось¹.

Этюд интересен не только тем, что представляет собой неизвестную прежде работу Репина: он примечателен как один из первых (1875) портретов старшей дочери художника — Веры, которую не трудно узнать на эскизе, сравнив его с другими ее портретами. Наконец, произведение привлекает внимание и своими прекрасными художественными качествами.

Этюд изображает трехлетнюю девочку в профиль. Руки ее лежат на краю стола; головка немного откинута назад, ротик полуоткрыт. Ребенок, очевидно, спросил что-то и ждет ответа, обратившись к невидимому собеседнику. В картине девочка изображена в той же позе, но кажется немного старше, нежели на этюде.

¹ Этюд поступил в настоящее время в Гос. Музей латышского и русского искусства в Риге. Он приобретен музеем в 1954 г.



И. Репин. Парижское кафе. 1874—1875 гг.
Частное собрание. Стокгольм

Мы не считаем необходимым описывать картину, отсылая читателя к обстоятельной и исчерпывающей характеристике ее, содержащейся в двухтомной монографии И. Э. Грабаря¹. Однако Грабарь не упоминает о девочке: по-видимому, в качестве единственного детского образа она не понадобилась ему для характеристики идейного содержания картины.

Автор монографии обстоятельно и точно описал все нюансы психологических отношений, связывающих группу людей, находящихся в самом центре композиции: полуобернувшийся мужчина с нескромным любопытством загляделся на заинтриговавшую его кокетку; его жена, сидящая вправо от него, шокированная поведением мужа, с презрением смотрит на соперницу. Сидящая за их столом дама с нескрываемой усмешкой глядит на жену. Ее иронический взгляд и улыбка подчеркивают смысл всей сценки.

На этом фоне особенно наивным выглядит личико девочки, не понимающей того, что происходит между ее родителями. Образ ребенка своей чистотой и непосредственностью еще больше оттеняет двусмысленность изображенной ситуации. Очевидно, именно потому, что портрет дочери послужил Репину этюдом для картины такого содержания, художник и не захотел эту семейную реликвию показать ни на выставке 1891 года, ни на других выставках, где экспонировались картина и этюды к ней.

В портрете дочери Репину удалось очень верно передать мягкость и грацию ребенка при помощи тонкой и нежной живописи, легкой светотени. Прекрасно выражено движение девочки — порывистое устремление вперед. Широко и свободно написаны волосы, лента и бантик на голове, уверенно и решительно намечены руки. Повсюду сквозь тонкую красочную кладку проглядывает холст.

Этюд трехлетней дочери художника свидетельствует о мастерстве молодого пенсионера Академии художеств, будущего великого живописца.

ЭСКИЗ «КАЗНЬ ДЕКАБРИСТОВ»

В отделе графики Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина хранится эскиз Репина «Казнь декабристов», поступивший в Музей из собрания Н. В. Баснина в 1918 г. На репинской выставке 1936 года этот эскиз фигурировал с весьма неопределенной датой «1900-е годы». Об истории создания эскиза не упоминается ни в одном исследовании, посвященном творчеству И. Репина. Нам удалось выяснить время исполнения этого эскиза, обстоятельства его создания, запечатленные в переписке Репина и Льва Толстого.

Репин и Толстой — целая эпоха в истории развития русской художественной культуры. По характеру своего творчества, по масштабам дарования эти два великана очень близки друг другу. Их дружба длилась ровно тридцать лет: с 1880 года, даты первой встречи, до 1910 — года смерти писателя.

Репин преклонялся перед художественным гением Л. Толстого. Суждения и советы писателя по поводу некоторых картин Репина — «Крестного хода», «Вечерниц», «Не ждали», «Ивана Грозного» и особенно «Запорожцев» — принесли художнику неоценимую пользу.

Однажды Репин попросил Толстого дать ему какой-нибудь сюжет для картины. Разговор произошел 7 января 1898 г., когда Репин в один из

¹ И. Грабарь. Репин, т. I, стр. 145.



И. Репин. Казнь декабристов. Тушь, сепия. 1898 г.
Гос. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

своих приездов в Москву посетил Л. Толстого. Об этом Софья Андреевна Толстая записала на другой день в дневнике: «Вчера обедал у нас Репин, все просил Льва Николаевича задать ему тему для картины. Он говорил, что хотел бы свои последние силы жизни употребить на хорошее произведение искусства, чтоб стоило того работать. Лев Николаевич еще ничего ему не посоветовал, но думает»¹.

Вернувшись в Петербург, Репин через несколько дней сообщил в письме к А. Жиркевичу: «На праздниках я провел дней 8 в Москве. И с Львом Николаевичем провел много хороших часов. По старой памяти мы гуляли с ним много по московским бульварам. Никогда еще он не казался мне так трогательно симпатичным. Слегка и спорили. А под конец я просил его дать мне сюжет для картины, — что желал бы он видеть на картине? Он не прочь и все думает. Я уж и письмом напоминал — все думает. Недавно здесь была Татьяна Львовна. Я и к ней с напоминанием. Говорит, папа очень бережно и внимательно отнесся к Вашему желанию, но, говорит, это не так легко, и все думает»².

Писатель, согласившись придумать для Репина сюжет, взял на себя нелегкую задачу. Он написал В. Г. Черткову: «Одно из приятных впечатлений последнего времени было свидание с Репиным. Мы, кажется, оставили друг другу хорошее впечатление... Он очень серьезно просит меня дать ему сюжет, и он исполнит его. И я вижу, что это серьезно, и все не нашел еще достойного сюжета и чувствую большую ответственность»³.

¹ «И. Е. Репин и Л. Н. Толстой», т. II. М.—Л., 1949, стр. 71.

² И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. М., 1950, стр. 142 (в примечании к письму составители сборника сообщают, что Репиным был сделан эскиз на заданную Толстым тему, посвященную декабристам).

³ «И. Е. Репин и Л. Н. Толстой», т. II, стр. 72.

Наконец, четыре недели спустя после упомянутой встречи художника с писателем сюжет был найден. Толстой, уже сам давно интересовавшийся темой декабристов, немало работал над нею и опубликовал фрагменты из произведения о декабристах. Он решил, что Репину подойдет такой сюжет и что он создаст произведение в духе своих прежних картин: «Царевны Софьи» и «Ивана Грозного». Как раз в начале 90-х годов писатель сам думал было приняться вновь за окончание незавершенного романа «Декабристы». Он запросил соответствующие материалы у историка М. И. Семевского, и тот прислал ему неопубликованную рукопись, в которой было собрано все, что говорилось народом о декабристах в 1826 г. Рукопись так и не была использована Толстым. Однако писатель продолжал интересоваться этой темой и решил предложить ее Репину.

Письмо, в котором дочь Толстого сообщила Репину мысль своего отца, не сохранилось. Однако на основании опубликованной переписки Репина с семьей Толстых можно предположить, что адресат получил его. В дневнике Татьяны Львовны записано, что Толстой посоветовал Репину изобразить на полотне казнь декабристов, — «момент, когда ведут декабристов на виселицы. Молодой Бестужев-Рюмин увлекся Муравьевым-Апостолом, скорее личностью его, чем идеями, и все время шел с ним заодно, и только перед казнью ослабел, заплакал, и Муравьев обнял его, и они пошли так вдвоем к виселице»¹.

Кроме Татьяны Львовны, роль посредника между Толстым и Репиным в указанное время играла знакомая семьи Толстых — С. А. Стахович. Л. Толстой лично просил ее передать Репину сюжет картины о декабристах. Она исполнила просьбу, и Репин просил ее узнать у Л. Толстого, где можно найти подробные исторические сведения. Сохранилось письмо Л. Толстого (от 10—11 марта 1898 г.) к С. А. Стахович, в котором он указывает, где найти дополнительные сведения о декабристах.

Тема декабризма была близка Репину давно. Еще четырнадцать годами ранее, в 1884 г., художник, прочитав отрывок из «Декабристов» Л. Толстого, писал автору: «Не могу удержаться, чтобы не выразить Вам (как умею) своего восторга от тех счастливых минут жизни, которые доставило мне Ваше последнее произведение («Декабристы»). Минуты эти постоянно повторяются, как только я вспоминаю эти живые страницы живой действительности, поставленной передо мною с такой спокойной ясностью, с таким самообладанием маститого художника, глубоко изучившего людей и жизнь, страстно любящего этих божьих созданий, даже с их слабостями. Как заразительна эта глубокая любовь автора! Как она увлекает читателя!.. Вот где сила искусства»².

Несмотря на все эти, казалось бы содействовавшие успеху, обстоятельства, картины Репин все-таки не написал. Только сохранившийся эскиз свидетельствует о том, что художник приступил к осуществлению замысла. Этот набросок, эскиз будущей картины, исполнен тушью, сепией, пером и кистью. Размер его 22 × 35,7 см (стр. 93).

На рисунке изображен тот самый момент, который был указан Толстым, а именно: один декабрист, очевидно, С. И. Муравьев-Апостол, ведет к эшафоту другого, и этот другой, молодой человек, почти юноша, по-видимому, М. П. Бестужев, схватился за голову руками, заплакал и остановился, не в силах дальше идти. Старший его товарищ мужественно подбадри-

¹ «И. Е. Репин и Л. Н. Толстой», т. II, стр. 72—73. Следует отметить, что свидетельства современников о последних минутах казненных довольно противоречивы. В основу сюжета, предложенного Л. Толстым, положена одна из таких легенд.

² «И. Е. Репин и Л. Н. Толстой» т. I, стр. 11.

вает друга и смотрит на него твердым и любовным взглядом, убеждая пересилить душевную слабость.

Справа от группы стоит священник, приготовившийся принять от приговоренных покаяние. Правее священника изображены виселицы. Слева, за описанной выше группой, — фронт войск, приготовившихся совершить узаконенный ритуал. У самого обреза картины, крупным планом нарисован жандармский офицер, готовый принудить осужденных идти к виселице.

Композиция получилась драматическая, в духе именно Толстого и Репина. Она отвечала психологической задаче, поставленной автором. Художник, воспитанный в традициях революционной эстетики 60-х годов, задумал и решил изобразить глубокую социальную драму, один из героических и трагических моментов русской истории. Некоторые элементы мелодраматизма в эскизе, например, аффектированный жест Бестужева-Рюмина, можно объяснить недоработкой автором композиции произведения.

Причины, помешавшие Репину завершить эту работу, до сих пор неизвестны. Не исключено, что в дальнейшем будут найдены какие-то новые страницы творческой биографии великого художника, равно как и великого писателя, которые осветят этот вопрос и дадут окончательную разгадку неосуществленного творческого замысла Репина. Но и приведенные здесь материалы, раскрывающие историю создания эскиза, позволяют нам довольно точно датировать его 1898 годом.

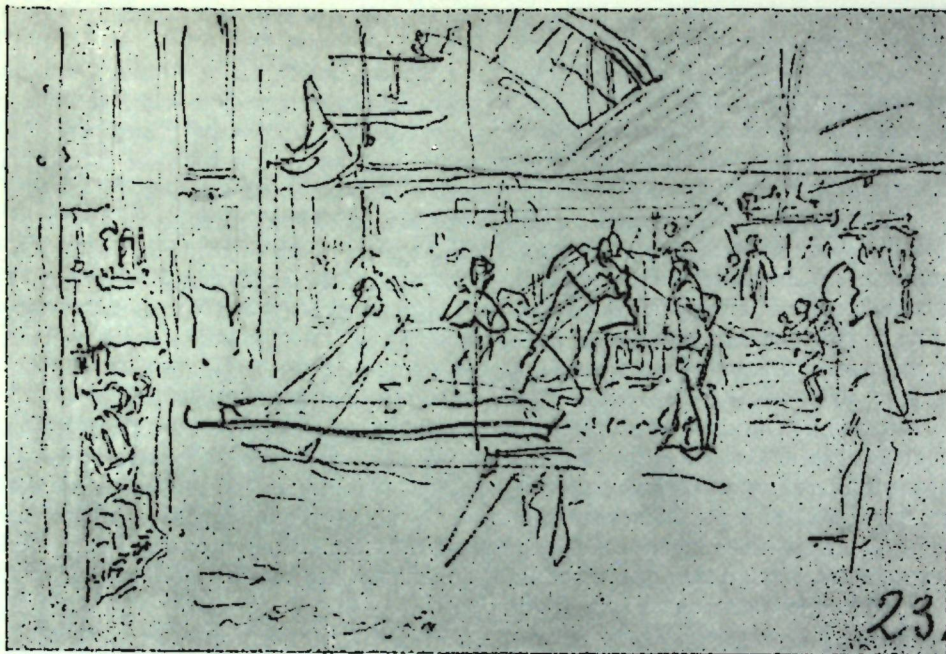
НЕИЗВЕСТНЫЕ ИНДУСТРИАЛЬНЫЕ РИСУНКИ

Будучи по происхождению военным поселянином, сыном земледельца, Репин, естественно, лучше всего знал жизнь русского крестьянства. Действительно, многие картины, этюды и рисунки указывают на то, что крестьянская тематика была близка художнику.

Напротив, Репина как будто совершенно не интересовали индустриальные темы, жизнь и быт рабочих. До сих пор не было известно ни одного рисунка, этюда или наброска, где бы художник затронул тему фабрики и завода, коснулся жизни рабочих. Но вот среди приобретений Третьяковской галереи 1952 года появился новый репинский альбом, помеченный в каталоге 1895—1896 гг. В нем 28 листов, из них пять (№ 9—13) очень похожи друг на друга и посвящены одной теме. На одном из них (втором по счету) — авторская надпись: «Брянский завод». Это дало повод работникам Галереи определить рисунки следующим образом: лист 9 — «Рабочие в цеху на Брянском заводе — схематический набросок»; лист 10 — «Рабочие у доменной печи в цеху на том же заводе — набросок»; лист 11 — «Рабочие у доменной печи на том же заводе — схематический набросок»; лист 12 — «Рабочие у доменной печи на том же заводе — набросок-вариант»; лист 13 — «За работой у доменной печи на том же заводе — набросок».

Как попал Репин на завод, что вообще побудило его приехать в Брянск — оставалось до сих пор неизвестным. Нам удалось это выяснить, и мы позволим себе более подробный анализ содержания рисунков.

На первом рисунке (лист 9; стр. 96), в целом очень схематичном, изображен общий вид цеха. Быстрыми энергичными штрихами набросано несколько фигур находящихся в движении рабочих. Художник стремился запечатлеть лишь характер движения, его быстроту и порывистость. Особенно схематичны две фигуры на первом плане. Они нарисованы почти только одними прямыми линиями.



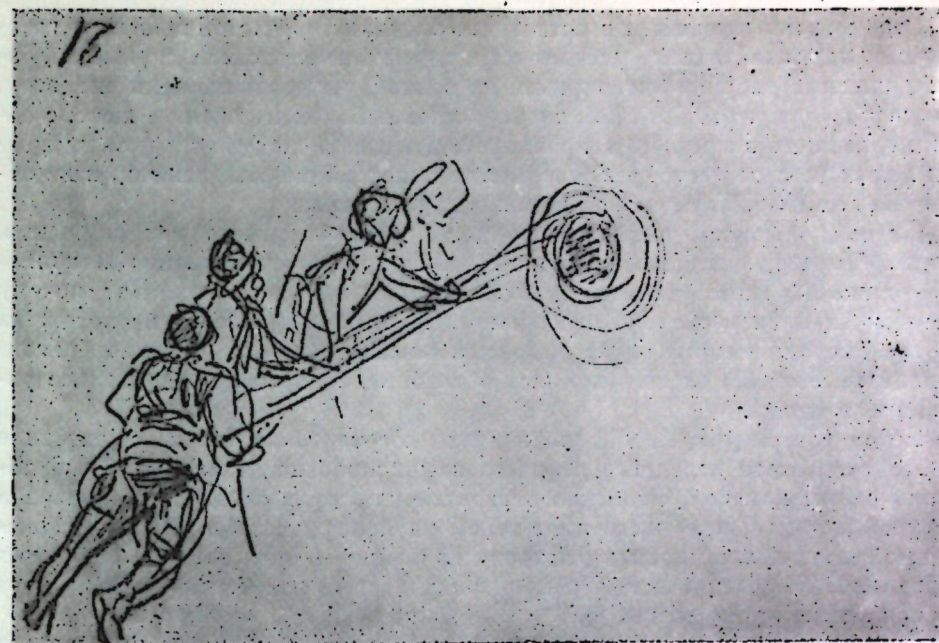
И. Репин. Прокатный цех Брянского завода. Рисунок. 1896 г.
Гос. Третьяковская галерея

Мы обратились к научным сотрудникам Московского института стали, попросив разъяснить некоторые детали рисунка. Наша попытка оказалась не напрасной: то, что было непонятно рядовому зрителю, стало ясно знаатокам литейного производства. Оказывается, Репин сделал набросок прокатного цеха в момент, когда из обжимной клетки вытягивается полоса раскаленного металла. В быстрых и методических движениях рабочих видна сноровка и знание дела. Стоящий впереди захватывает появившуюся из отверстия полоса металла и дает ей направление. Следующие рабочие ловят стальную ленту длинными клещами и поворачивают ее в нужную сторону. Слева — детали парового механизма, справа, вдали, — еще какая-то машина. Вверху, у края полукруглой крыши, — большое окно, откуда внутрь цеха льется дневной свет. В небольшом по размеру рисунке разместилась стройная композиция большого заводского цеха в момент наиболее напряженной работы.

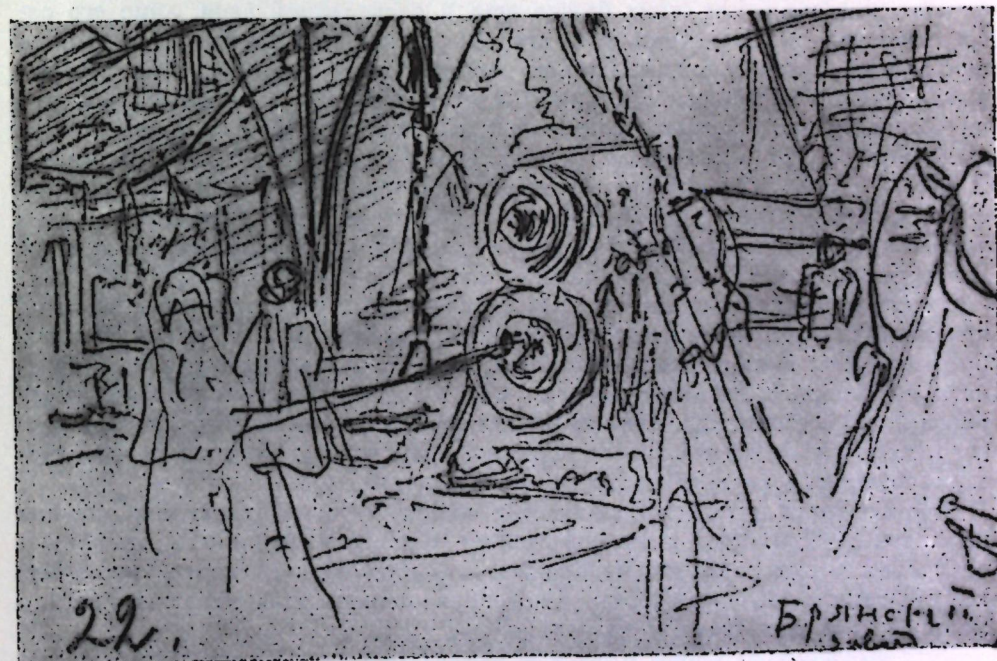
Следующие четыре наброска посвящены изображению доменной печи. Художник запечатлел процесс подготовки к выдаче металла. Рисунок на листе 10 с авторской подписью — наиболее проработан (стр. 97, внизу). По-видимому, поэтому О. Ляковская и опубликовала его в своей монографии о Репине, впрочем почти без комментариев¹.

На рисунке, в центре, изображено отверстие доменной печи в момент, когда его приготовились вскрывать. Длинный металлический стержень, подвешенный на уровне отверстия печи тяжелой цепью и имеющий на конце крюк, рабочие направляют к так называемой летке, чтобы в следующий момент с силой рвануть на себя.

¹ О. Ляковская. Илья Ефимович Репин. М., 1953.



И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г.
Гос. Третьяковская галерея



И. Репин. Рабочие у доменной печи в цеху на Брянском заводе.
Рисунок. 1896 г.
Гос. Третьяковская галерея

Этот момент показан и в остальных рисунках. С настойчивостью, говорящей о глубокой заинтересованности, художник зарисовал скупые и ловкие движения рабочих-литейщиков, их спокойную деловитость и сноровку. В одном из рисунков (стр. 97, вверху) трое рабочих налегли на шест, с силой подавая его вперед, по направлению к летке. В следующий момент крючок ляжет на свое место, рабочие вместе с шестом отпрянут назад, и из отверстия летки появится ослепительная струя металла.

Очень порывисты штрихи карандаша, запечатлевшего эти движения. Линии быстры, молниеносны, торсы рабочих очерчены крайне лаконично — лишь бы успеть занести на бумагу быстроту движения. Вот почему рисунок кажется несколько необычным, во всяком случае он не похож на другие рисунки Репина. Этот набросок, пожалуй, нельзя было бы атрибутировать, если бы он не находился в альбоме, содержащем подписные рисунки художника.

Репин совершенно не изобразил фон, сосредоточив все свое внимание на людях. Голова переднего рабочего зафиксирована дважды: первый абрис ее слегка намечен. Особенно показательна в этом отношении зарисовка фигуры рабочего, налегшего всем телом на конец шеста. Художнику, очевидно, было трудно уловить быстроту движения — он несколько раз искал правильное положение ног, перемещавшихся из-за отсутствия упора. Лица рабочих даже не намечены.

Совершенно другой характер имеет следующий рисунок. В нем меньше торопливости, больше сходства с обычной манерой мастера (стр. 99, вверху). Штрихи короткие, «крючковаты», как это часто встречалось у Репина. Они слабо намечены, но необычайно верны. Точнее зарисованы фигуры, позы, одежда рабочих. Движение каждого рабочего соответствует его роли в изображенном здесь трудовом процессе. Первому рабочему художник уделит больше внимания. Он стоит ближе всех к раскаленной печи, лицо его сосредоточено, взгляд устремлен в сторону летки, чувствуется, что именно он здесь является главным. Второй рабочий, без головного убора, с высоким лбом, более спокоен. Третий — ждет команды и приготовился отдать шест в заданную сторону. Возможно, что для этого рисунка Репин просил даже позировать. Последний рисунок снова схематичен (стр. 99, внизу). В нем передана необычная быстрота и порывистость движения рабочих. Здесь показан наиболее ответственный момент: рабочие стремительно рванулись вперед, крючок зацепил рукоятку дверцы, сейчас она откроется и потоком потечет раскаленная струя металла.

Как пояснили нам инженеры Московского института стали, несмотря на крайнюю схематичность рисунков Репина, в этих скупых и лаконичных набросках верно представлена заводская обстановка того времени. Вот незаметная, на первый взгляд, сводчатая арка (стр. 96), характерная для дореволюционной доменной техники. Вот железный лист под ногами рабочих (стр. 99, внизу): он закрывает земляную канавку, по которой потечет металл, когда вскроют летку, а лист быстро уберут.

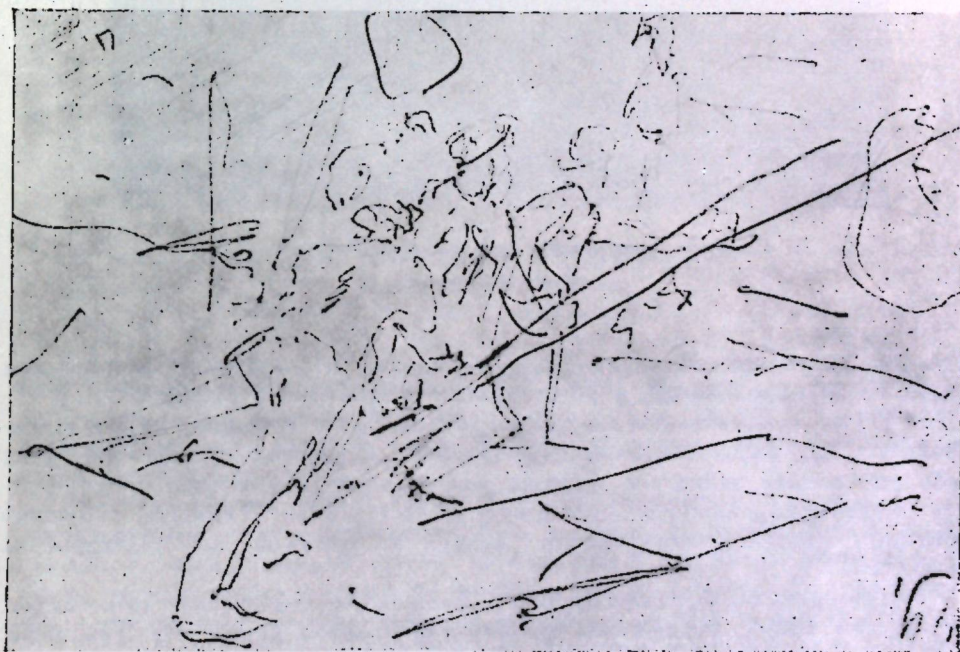
Но особенно интересны замечания специалистов в отношении рисунка на листе 9 (стр. 96). Едва намеченная карандашная линия, отходящая от уровня груди рабочего, изображает, по мнению инженеров, железные клещи, тонкая ниточка сверху — железную цепь, а едва заметные детали машин — так называемый «стан трио».

Что представлял собой Брянский завод? Как попал туда Репин? В последние десятилетия XIX в. знаменитые Мальцевские заводы в Брянске славились на всю Россию. Это было огромное металлургическое предприятие с новейшим техническим оснащением и 15 тыс. рабочих. Побывавший в Брянске несколькими годами ранее Репина известный писатель



И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г.

Гос. Третьяковская галерея



И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г.

Гос. Третьяковская галерея



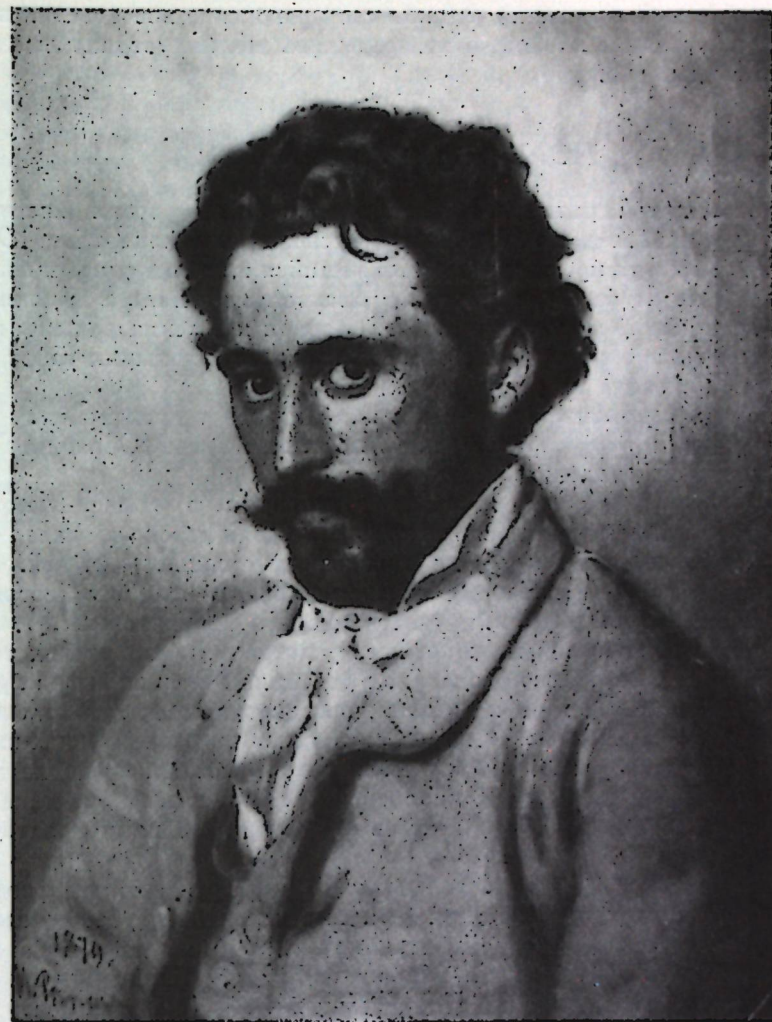
В. Серов. Портрет И. В. Юркевича. Рисунок. 1879 г.
Музей «Абрамцево»

Вас. Ив. Немирович-Данченко характеризовал Мальцевские заводы как «одно из грандиознейших и богатейших предприятий в России»¹.

В 1893 г. основатель и владелец заводов С. И. Мальцев умер, а в следующем году было основано акционерное общество, которое взяло на себя управление заводами. Одним из главных акционеров и директоров модернизированного предприятия был князь Тенишев, крупный помещик, владелец богатейшего имения в Хотылеве (в окрестностях Брянска).

У Тенишева было также имение в Талашкине, под Смоленском, где часто гостил Репин. Художника привлекала хозяйка дома — М. Тенишева, одна из самых образованных и передовых женщин того времени. Суще-

¹ Вас. Ив. Немирович-Данченко. Из Орла в Орловскую Америку. — «Орловский вестник», 1896, № 194.



И. Репин. Портрет И. В. Юркевича. 1879 г.
Частное собрание. Москва

ствует семь портретов, написанных с нее Репиным. Вместе с Репиным она организовала в Смоленске художественную школу-студию, а в ее особняке в Петербурге, на Галерной улице, Репин руководил уже давно известной «Тенишевской» студией.

В начале августа 1896 г. Репин гостил у Тенишевых в Талашкине. Хозяева усадьбы решили побывать также в своем орловском имении и пригласили с собой Репина. 9 августа он был уже в Хотылеве: этой датой помечен один из рисунков того же альбома, где изображен «Вид на берег и озеро в Хотылеве» (правильнее — Хотылеве. — В. М.). В альбоме имеются еще два рисунка, исполненные там же: «Цветник и баллюстрада в усадьбе Тенишевых в Хотылеве» и «Вид из цветника» в той же усадьбе. На последнем рисунке сбоку приписка: «Орл. губ. Хотулево 96 г.».

Хозяин имения Тенишев по делам службы часто бывал на Брянском заводе, вместе с ним там побывал, вероятно, и Репин. Пока Тенишев

занимался делами, художник заносил свои заводские впечатления на листы альбома. Так, по всей вероятности, родились эти индустриальные рисунки великого художника.

ПОРТРЕТ И. В. ЮРКЕВИЧА

На Всесоюзной репинской выставке 1936 года, среди многих ранее неизвестных произведений художника экспонировался портрет Юркевича (стр. 101). Никогда прежде не выставившийся и не воспроизводившийся в печати портрет не был упомянут и в московском каталоге этой выставки. Лишь в двухтомной монографии И. Э. Грабаря и в ленинградском каталоге упомянутой выставки портрет приведен в списке репинских работ, причем инициалы Юркевича не указаны.

Знакомясь с малоизвестными произведениями художника, нам удалось вторично увидеть этот портрет (он принадлежит семье Юркевича) и выяснить историю его создания.

И. В. Юркевич был главным гувернером в семье Мамонтовых. С. И. Мамонтов, выбирая воспитателей для своих детей, не жалел средств, отыскивая в столичных учебных заведениях лучших учителей. В частной гимназии фон Дервиза ему порекомендовали молодого географа, который вскоре и стал домашним учителем семьи Мамонтовых¹.

И. В. Юркевич принимал живейшее участие в мамонтовских театральных постановках (живых картинах). 31 декабря 1878 г. он сыграл роль Демона в спектакле «Тамара и Демон», поставленном В. Д. Поленовым; в тот же вечер в постановке «Апофеоз искусств» Юркевич исполнил роль Шекспира. 29 декабря 1879 г. Юркевич участвовал в постановке трагедии А. Н. Майкова «Два мира». Одновременно с ним в этом спектакле участвовал Репин, а также К. С. Алексеев — будущий великий новатор сцены Станиславский².

И. В. Юркевич, сын сторожа Киевского университета, сам пробил себе дорогу к знаниям. Это был типичный шестидесятник, убежденный материалист, представитель экспериментальной науки, молодой ученый-географ, автор ряда статей по географии. Многие годы И. В. Юркевич был секретарем общества распространения технических знаний и на этом посту снискал уважение таких ученых, как Д. Н. Анучин и Н. Н. Баранский. Юркевич был прекрасным лектором, обладал яркой, образной речью и большим личным обаянием. Всю свою жизнь он посвятил преподавательской деятельности и умер в 1928 г., будучи директором 126-й московской школы.

В портрете Юркевича Репину удалось передать его обаяние. Тонкое смуглое лицо Юркевича одухотворено большими темными глазами, во взгляде которых отражены душевные качества этого человека.

Его голова, обрамленная густыми вьющимися волосами и бородкой, мастерски вписана в холст и рисуется эффектным пятном на светло-сером фоне. Очень тонко найдено сочетание светлого чесучевого пиджака с белым воротничком и таким же галстуком.

¹ Имя И. В. Юркевича встречается в воспоминаниях Н. А. Прахова: «Мы, дети, составляли маленькую «коммуну»: стайкой — человек 10—12 — бродили по тихим деревням и большому парку, над узкой извилистой речкой Ворей. Взрослые — сами все молодые — предоставляли нам большую свободу, возлагая надзор за всей буйной ватагой на общего гувернера, добрейшего Ивана Викентьевича Юркевича, сбежать от которого и заставить себя долго разыскивать — доставляло особенное удовольствие». (Н. А. Прахов. Репин в 1860—1880 гг. — «Художественное наследство», т. II. М., 1949, стр. 8).

² «Хроника абрамцевского художественного кружка». Изд. С. И. Мамонтова, [6. г.]

Техника живописи — смелая, решительная; мазок — густ и пастозен. Во всем чувствуется темперамент художника, крепкая, уверенная рука, великолепное мастерство, которому в самом ближайшем времени суждено было достигнуть своего апогея.

Внизу портрета, слева, авторская подпись и дата — 1879 год.

Одновременно с Репиным Юркевича зарисовал В. А. Серов (стр. 100), которому в то время было всего 14 лет. Исследователь творчества В. А. Серова, акад. И. Э. Грабарь пишет: «...Серов был неизменным спутником во всех его [Репина] экскурсиях. Обыкновенно он садился рядом с учителем и рисовал в своем альбоме то, что писал тот»¹.

На портрете, исполненном Репиным, Юркевич изображен в три четверти, смотрящим в глаза пишущему, следовательно искоса. Серов сидел слева от своего учителя, шагах в двух-трех, и у него модель также повернута в три четверти, только в другую сторону.

Серовский рисунок хранится в собрании Абрамцевского музея. Он упомянут в каталоге выставки 1953 года, посвященной 40-летию со дня смерти художника и экспонировавшейся в Центральном Доме работников искусств в Москве.

¹ Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. М., 1913, стр. 39.

Э. Н. Ацаркина

ПОРТРЕТ РАБОТЫ НЕИЗВЕСТНОГО МАСТЕРА 40-х годов XVIII века

При ознакомлении с фондами Областного исторического музея в г. Чернигове наше внимание привлек портрет мальчика неизвестного мастера 40-х годов XVIII в. Портрет этот в числе многих других экспонатов был получен в Чернигов из Краеведческого районного музея в городе Прилуках, где хранилась коллекция бывшего имения Галаганов.

Наличие столь редкого в музейных собраниях оригинального портрета, созданного мастером середины XVIII столетия и обладающего высокими художественными достоинствами, заставило заняться изучением этого произведения.

На портрете (размер 101 × 85; стр. 105) изображен стоящий у стола мальчик, лет 8—10, в пудренном парике, одетый в темно-красный, шитый серебром камзол, кафтан, из-под которого видна рубашка с кружевным жабо и манжетами, и в темно-красные панталоны. Живой блеск его темно-карих глаз и легкая улыбка, мелькающая на пухлых губах, придают образу мальчика обаяние жизнерадостного ребенка. Грациозен поворот маленькой фигурки и жест протянутой руки, указывающей на глобус и лежащую на столе книгу. Довольно хорошая сохранность произведения (особенно живописи лица) позволяет признать его автора опытным мастером рисунка и прекрасным колористом. Художник, несомненно был знатоком детской психологии. Ему блестяще удалось создать в условных формах парадно-репрезентативного портрета образ непосредственного и живого ребенка с его веселым задором и лукавым добродушием.

На портрете отсутствует подпись, позволяющая установить имя художника¹, но зато сохранившаяся на обороте старая надпись, относящаяся к концу XVIII в., уточняет имя изображенного и указывает на определенную историческую эпоху. Надпись гласит: «Сей портрет Василия Евфимовича

¹ Сотрудниками черниговского Областного музея была обнаружена на подрамнике портрета надпись, сделанная карандашом, в которой указано, что автором данного портрета является художник «Нашмет». Помимо того, что надпись эта относится к более позднему времени, ни в одном из существующих русских и иностранных справочников нет подобного имени. В рукописях Я. Штелина (Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина) упоминается художник Heusser, работавший во времена царствования Елизаветы. Если даже считать, что транскрипция имени художника была впоследствии искажена в надписи на «Нашмет», то все же он не мог быть автором этого превосходного портрета, так как, по утверждению того же Штелина, не обладал достаточными профессиональными навыками.



И. Вишняков (?). Портрет мальчика Василия Дарагана. 1745 г.
Областной исторический музей. Чернигов

Дарагана писан когда был камером при Императрице Елизавете Петровне. 1745 года. Брат родной здешней помещицы, Катерины Евфимовны»¹.

Обратившись к биографии В. Е. Дарагана, мы выяснили, что он был старшим сыном Евфимия Федоровича Дарагана и Веры Григорьевны, родной сестры Алексея и Кирилла Разумовских, т. е. племянником последних². Когда, по восшествии на престол Елизаветы Петровны, укрепились власть

¹ В 1956 г. портрет был реставрирован. При дублировке холста приведенная выше надпись оказалась закрытой. Промывка портрета способствовала выявлению деталей обстановки, но из-за обильного покрытия лаком исчезло очарование мягких бархатистых тонов, свойственных произведениям середины XVIII в.

² Биографические сведения о семье Дараганов мы почерпнули из книги А. А. Васильчикова «Семейство Разумовских» (СПб., 1880) и из «Малороссийского Родословника», т. I, изданного В. А. Модзалевским (Киев, 1908, стр. 384—385).

Поясной портрет парсуниного типа киевского полковника «Ефима Дарагана» указан в «Каталоге украинских древностей коллекции В. В. Тарновского» (Киев, 1898, № 686, стр. 72). На выставке «Ломоносов и Елизаветинское время». (СПб., 1912, Отд. VIII—IX),

ее фаворита Алексея Григорьевича Разумовского, то он позаботился и о карьере своих ближайших родственников. Отец Василия Евфимовича, шурина Разумовского — простой казак — был возведен в чин «бунчукового товарища»¹. В 1744 г. семья Разумовских, во главе с матерью фаворита, известной «Разумихой», была приглашена императрицей сначала в Москву, а затем и в Петербург.

Императорский двор готовился к торжественной церемонии, вызванной бракосочетанием в. кн. Петра Федоровича с будущей императрицей Екатериной Алексеевной. Торжества были сопряжены с новыми наградами и чинами. Этим был вызван, очевидно, и приезд мальчика Василия Дарагана в Петербург, а также возведение его в 1745 г. в звание камер-пажа, или, как говорит надпись на портрете, в «камеры». А. Разумовский заботился об образовании не только своего брата Кирилла, но и племянников: Василия Дарагана, а также сына другой сестры — Михаила Будлянского. Воспитание последних он поручил известному в свое время педагогу Носке. Не случайно в портрете Василия Дарагана художник изобразил глобус и книгу, на которую указывает мальчик.

О пребывании мальчика Василия Дарагана в Москве и в Петербурге неоднократно упоминает в своем «Дневнике» Николай Ханенко². В год написания портрета Василия Дарагана, т. е. в 1745 г., в дневнике Ханенко мы находим сделанную в Москве следующую запись: «Февраль 3. Я с сыном ввечеру был у племянников графа Разумовского, прибывших в Москву из Козельца»³. Пять месяцев спустя Ханенко фиксирует пребывание Дарагана уже в Петербурге: «Юнь 23. Обедал у племянников Разумовского, званный от учителя Носко»⁴. Из дневника Ханенко явствует, что Василий Дараган жил в Петербурге в предоставленном его родителям дворце А. Г. Разумовского. Находясь в столь близком родстве с А. Г. Разумовским, семья Дараганов имела доступ ко двору⁵. Записи, сделанные Ханенко в дневнике, дают возможность убедиться в том, что мальчик Василий Дараган приехал в Петербург летом 1745 г. и не покидал его вплоть до 1749 г.⁶

Таким образом, проставленная на портрете дата «1745», совпадающая с указанием современника, дает право утверждать, что портрет был написан в Петербурге. Парадность платья ребенка находит свое объяснение не только в тех заботах, которые императрица проявила по отношению к родным своего фаворита, но и в подготовке предстоящего при дворе торжества — бракосочетания в. кн. Петра Федоровича с Екатериной Алексеевной. Специальным именным указом Елизавета повелела лицам, причастным к торжествам, изготовить новые кареты, платья и пр.⁷. Несомненно, что портрет Василия Дарагана был написан именно в это время.

Когда Дараган подрос, ему стали давать всевозможные дипломатические поручения⁸. В 1757 г. В. Дараган значится уже майором Ораниенбаумского гарнизона (известно, что Ораниенбаум был резиденцией Петра Федоровича), а год спустя получает звание камергера.

была копия с него, в то время как превосходный портрет мальчика Василия Дарагана остался вне поля зрения организаторов выставки.

¹ Галаганоский фамильный архив. — «Киевская старина», 1883, сентябрь — октябрь, стр. 467.

² «Киевская старина», 1884—1886. Приложение.

³ «Киевская старина», 1885, декабрь. Приложение, стр. 243.

⁴ Там же, стр. 246.

⁵ Там же, 1886, ноябрь. Приложение, стр. 451.

⁶ Там же, 1886, апрель, стр. 282; 1886, август, стр. 327; 1886, ноябрь, стр. 448.

⁷ П. Пек. Елизавета Петровна. — «Русский архив», 1911, кн. I, стр. 21.

⁸ Так, 16 апреля 1755 г. на придворных торжествах, устроенных в честь рождения Павла Петровича, ответную речь на поздравления, принесенные по этому случаю



И. Вишняков. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743 г.

Гос. Третьяковская галерея

Казалось бы, что Дарагану, приближенному Петра III, во время дворцового переворота 1762 г., угрожала опала со стороны Екатерины II. Однако от такой участи Василия Дарагана уберегли его родные братья Иван и Григорий, ротмистры конно-гвардейского полка, игравшие активную роль в возведении императрицы на престол¹. Василий Дараган дослужился до чина генерал-поручика. Он не порывал, по свидетельству Ханенко, своей связи с Украиной, пока живы были его родители². После смерти матери,

римским послом, держал от имени Екатерины Алексеевны камер-юнкер В. Дараган («Ежемесячные сочинения к пользе и увеселению служащих. Апрель 1755 года», т. I. СПб., стр. 462). Ему же поручили держать речь, но уже от имени Петра Федоровича, и на «отпускной аудиенции», данной по случаю отъезда английского посла Вилланса. — Там же, т. II, стр. 75.

¹ Сведения об офицерах конной гвардии в июне месяце 1762 года. — «Русский архив», 1867, стр. 483.

² Дневник Николая Ханенко. — «Киевская старина». 1886, декабрь. Приложение, стр. 495.

последовавшей в 1756 г., а затем отца в 1762 г., семья Дарагана распалась, и имя их не значится в наказах 1767 г. Прилукского и Черниговского шляхетства.

Род Ефима Дарагана постепенно угасал. Все три сына его: Василий, Иван и Григорий умерли бездетными. Бездетной была и дочь С. Е. Дараган-Хованская¹. Все имения их на Украине перешли поэтому к их родной сестре Е. Е. Дараган, вышедшей замуж за И. Г. Галагана. Местом своего жительства овдовевшая в 1798 г. Е. Е. Галаган избрала подкозелецкую усадьбу «Покорщину». К этому времени и должна быть отнесена надпись, имеющаяся на портрете, в которой сказано, что Василий Дараган — «брат родной здешней помещицы»². Факты биографии Василия Дарагана, равно как и художественные достоинства его портрета заставляют искать автора данного произведения среди известных художников 40-х годов XVIII в., работавших в Петербурге.

Вполне естественным было бы предположить автором портрета Л. Каравакка, создавшего к тому же в 1752 г. портрет А. Г. Разумовского³.

В числе произведений Каравакка имеются изображения детей: малолетней царевны Елизаветы Петровны (Гос. Русский музей) и групповой портрет царевен Елизаветы и Анны (Гос. Русский музей). Каравакку приписывается портрет мальчика с охотничьими трофеями (Гос. Русский музей). Однако сопоставление этих произведений с портретом мальчика Василия Дарагана заставляет решительно отвергнуть предположение об авторстве Каравакка, который хотя и был замечательным мастером передачи позы, обстановки, но не обладал даром проникновения в психологию ребенка, что так чарует в портрете мальчика Дарагана.

Среди придворных живописцев Елизаветы Петровны в 40-х годах особенно известен был Г. Х. Гроот, живший в России с 1743 по 1749 год. Законным было бы признать его автором замечательного портрета Дарагана. Творчество Гроота характеризуется изысканностью и утонченностью. Таков его «Конный портрет Елизаветы Петровны с арапчиком» (1743 г., Гос. Третьяковская галерея), «Групповой портрет Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны» (Одесская картинная галерея), «Портрет В. А. Шереметевой» (1746 г., Гос. Третьяковская галерея). Эти особенности его творчества усилились в поздних работах. Небольшой «Портрет Елизаветы Петровны в черном domino» (1748 г., Гос. Третьяковская галерея) и «Конный портрет Петра Федоровича» (Гос. Третьяковская галерея) исполнены почти миниатюрной техникой.

Сопоставление произведений Гроота с портретом мальчика Дарагана опровергает возможность его авторства.

Не мог быть создателем данного портрета и И. П. Людден, уехавший из России в 1742 г., т. е. за три года до написания портрета Дарагана.

Молод еще был Иван Аргунов, написавший позднее, в 1767 г., обязательный портрет девочки-калмычки Анны Николаевны.

Отпадает также возможность авторства А. Антропова. В 1744—1745 гг. Антропов работал над плафоном опочивальни Зимнего дворца.

¹ Нам не известны точные даты жизни Василия Дарагана. Последнее упоминание о нем встречается в 1773 г. в списке действительных камергеров («Месяцеслов с росписью чиновных лиц в государстве на лето от рождества Христова 1773», СПб., стр. 5). Год спустя его имя уже отсутствует в «Месяцеслове» на 1774 г.

² В «Покорщине» находился портрет С. Е. Дараган-Хованской (см. «Киевская старина», 1898, т. LXII, стр. 212).

³ Портрет был отправлен в Глухов гетману К. Г. Разумовскому гр. М. И. Воронцовым. Потом находился у гр. А. С. Уварова в «Поречье» (см. «Исторический вестник», 1882, май, стр. 480).



И. Вишняков (?). Портрет Сарры Фермор. 1745 г.

Гос. Русский музей

Он мог, конечно, встретиться с мальчиком Дараганом. Однако характер живописи данного портрета не отвечает стилевым особенностям произведений Антропова, с его любовью к суровой правде и открытой, неприкрашенной характеристикой человека. Кроме того, творческая деятельность Антропова в 40-х годах была ограничена в основном декорационной или иконописной живописью. Вряд ли заказал бы Разумовский в 1745 г., т. е. в пору своего выдвижения и неограниченной власти, портрет своего племянника художнику, который в то время не имел даже звания «живописного подмастерья» (Антропов получил это звание лишь четыре года спустя).

Вспоминая наиболее выдающихся портретистов, работавших в середине 40-х годов XVIII в., невольно останавливаешь свое внимание на Иване Яковлевиче Вишнякове. Правда, до настоящего времени его творческая индивидуальность во многом еще загадочна, ибо безоговорочно ему приписать можно весьма незначительное количество произведений. Между тем

известно, что Вишнякову уже к началу 40-х годов двором давались весьма ответственные поручения. К этому времени его опыт художника был настолько значителен, что вполне естественным было возведение его в 1740 г., после смерти Андрея Матвеева, в звание мастера — руководителя живописной команды Канцелярии от Строений.

В 30-х годах Вишняков работал не только в области монументально-декоративной живописи, но и в области портретного жанра. Уже в 1731 г. в донесении его учителя Каравакка указывалось, что он «Наипаче может писать изрядно персоны с натурального, которых не одну и написал»¹. Вот почему при воцарении Анны Леопольдовны ему поручили в 1740 г. написать ее портрет, как два года спустя поручили написать и портрет Елизаветы Петровны. Авторитет Вишнякова, как портретиста, уже был столь велик, что при подготовке празднеств, связанных с коронацией императрицы, приказано было: «Те картины, на которых будет Высочайшая персона Ее Императорского Величества, осмотреть и, в чем надлежит, ему, Вишнякову, поправить немедленно... для наилучшего сходства»².

Нам неизвестны подписные работы Вишнякова. Это обстоятельство весьма затрудняет атрибутирование его произведений. Портрет Елизаветы Петровны (1743, Гос. Третьяковская галерея, стр. 107), написанный по заказу Сената за 200 рублей, может служить единственным примером достоверного его произведения. Сравнение этого портрета с портретом Анны Леопольдовны, считавшимся работой неизвестного художника (Гос. «Эрмитаж»)³, заставляет признать последний также работой Вишнякова. Сходна общая трактовка лица с живыми глазами и особенно жест рук с характерным для манеры Вишнякова изгибом удлиненных пальцев. Наше предположение находит подтверждение в официальных документах, которые указаны Успенским и в которых имеются сведения о заказе портрета Анны Леопольдовны Вишнякову.

Для определения автора портрета Дарагана особое значение приобретает портрет девочки Сарры Фермор, приписываемый Вишнякову и созданный в том же 1745 г. (Гос. Русский музей; стр. 109). Вишняков был превосходным мастером детского портрета. Эту особенность художника хорошо знали его современники. В своем донесении в 1731 г. Каравакк писал: «Генерал-аншеф исправляющий в Правительственном Сенате генерал-прокурорскую должность и кавалер-граф Павел Иванович Ягужинский к генерал-майору г-ну Синявину письменно во свидетельство объявил, что оный Вишняков при списывании детей его персоны показал свою работу так, как прямому мастеру надлежит»⁴. Портреты, о которых сообщал Ягужинский, до нас не дошли, но зато портрет Сарры Фермор, как и написанный позже портрет мальчика Вильгельма Фермора (Гос. Русский музей), а также портрет десятилетнего Ф. Н. Голицына (1760, Гос. Третьяковская галерея; стр. 111), не без оснований считавшиеся издавна работами Вишнякова⁵, подтверждают склонность художника писать портреты детей.

¹ А. И. Успенский. Словарь художников в XVIII веке, писавших в императорских дворцах. М., 1913, стр. 36.

² Там же, стр. 38.

³ Портрет Анны Леопольдовны воспроизведен в альбоме: «Galerie de la Maison des Romanoff». St. Petersburg, 1874.

⁴ А. И. Успенский. Указ. соч., стр. 36.

⁵ Кроме художественных особенностей портрета Ф. Н. Голицына, имеются и биографические данные, позволяющие приписать его Вишнякову. Ф. Н. Голицын был родным племянником И. И. Шувалова, который наблюдал за его воспитанием. Вполне вероятно, что Шувалов, принимавший тогда (1760) еще активное участие в художественной жизни России, избрал Вишнякова для написания портрета своего маленького любимца.



И. Вишняков. (?) Портрет мальчика Федора Голицына. 1760 г.

Гос. Третьяковская галерея

Но не одна эта склонность дает право утверждать, что автором портрета Василия Дарагана можно считать И. Вишнякова, — а весь образный и живописный строй произведения.

Все портреты детей, приписываемые Вишнякову, роднит свойственная им непосредственность и живость чувств, отраженных на их лицах, выразительность взгляда, что вместе с тем сочетается с своеобразной «неловкостью» поз и жестов, присущих старым парсунам. Давая характеристику Вишнякову, Яков Штелин подчеркнул, что художник писал очень тонко лица (*delicate Gesichter*), но слабее был в изображении поз и движений (*actitude*).

Характеристика, данная Вишнякову Штелиным, в большей мере относится к его работам, написанным в поздние годы, как, например, портреты В. Фермора и Ф. Голицына.

Лишь отдаленное представление о позднем творчестве Вишнякова способны дать посредственные копии художников И. Берсенева и И. К. Березина, написавших чету Тишининых в парадных платьях (1758 и 1759; Гос. Третьяковская галерея). На одном из них (портрет К. И. Тишининой) имеется надпись, указывающая, что он скопирован с портрета Вишнякова¹. Не могут быть признаны подлинными произведениями Вишнякова и другие портреты той же четы Тишининых, где они изображены уже не в рост, а по пояс и в других платьях (Областной краеведческий музей в гор. Рыбинске). Несмотря на кажущуюся достоверность надписи, воспроизведенной реставратором при дублировке холста и говорящей о том, что оба портрета «намалеваны 1755 года... живописным мастером надворным советником Вишняковым»², их низкое художественное качество заставляет отрицать авторство какого бы то ни было профессионального мастера. Не правильнее ли будет предположить, что прообразом для этих портретов, как и для портретов, принадлежащих Третьяковской галерее, служили не выявленные еще оригиналы И. Вишнякова?

Поскольку портреты Тишининых являются, по нашему убеждению, ремесленными копиями с произведений Вишнякова, то сравнивать живописные качества портрета В. Дарагана следует только с портретами детей Сарры Фермор, В. Фермор и Ф. Голицына, обладающими высокими художественными достоинствами.

Написанные Вишняковым портреты мальчиков Фермора и Голицына значительно уступают его работам, созданным в 40-х годах. С особой наглядностью различие проступает при сравнении портретов Сарры Фермор с В. Фермором, который несомненно был написан художником позже. Образ девочки Фермор обладает известным поэтическим настроением, которое необычайно тонко подчеркивает серебристо-жемчужный колорит портрета. Более условно решены образы мальчика Фермора и юного Голицына. Эти портреты выполнены в более темных тонах. Изображения детей при известной живости лиц отличаются большой скованностью поз и жестов. Легкость и грация, с какими написан портрет мальчика В. Дарагана, позволяют сблизить этот портрет скорее с портретом С. Фермор. Право сравнивать эти портреты, кроме близости их художественных особенностей, дает дата их написания — 1745 г.

В пользу признания автором портрета Дарагана русского мастера, даже без сопоставления его с портретом Сарры Фермор, говорит и одна приме-

чательная особенность его колорита. Художник уделил немало внимания орнаменту камзола и кафтана мальчика, позументу его треуголки, которую он держит в левой руке, рисунку богато украшенного эфеса его шпаги и пр. Но он сознательно приглушил мерцание серебра и золота. Платье мальчика написано широкими плоскостями красного цвета с тем характерным «сургульным» оттенком, который свойствен был старым парсунам. Он сохранился несколько десятилетий спустя даже в фигуре рыжего крестьянина в красном кафтане, которого М. Шибанов поместил в правой части своей картины «Сговор» (1777), исполненной также в традициях старого парсунного письма.

Все эти соображения дают основания приписать портрет мальчика Василия Дарагана И. Вишнякову и тем пополнить наше представление о малоизученном периоде русского искусства середины XVIII века.

¹ Портреты Тишининых были получены в Гос. Третьяковскую галерею в 1930 г. из Рыбинского областного краеведческого музея.

² В метрических книгах церкви Вознесения 1753 года, при внесении записи о рождении дочери Марии, Вишняков был назван «надворным советником» (Гос. исторический архив Ленинградской области, ф. 19, св. III, д. № 34).

А. Л. Вейнберг

ДВЕ РАННИЕ РАБОТЫ ИВАНА АРГУНОВА

В Государственном Историческом музее хранятся парные портреты Германа Каау-Бюргера и его жены Марии Каау-Бюргер, рожденной Небеллинг¹. До Октябрьской революции портреты супругов Каау-Бюргера находились в Московском главном архиве Министерства иностранных дел², откуда после ликвидации этого учреждения и попали в Исторический музей. В каталоге Архива, изданном в 1898 г., оба портрета приводятся без указания их автора. Портреты подверглись дублировке приблизительно в середине XIX в., и примерно к этому же времени относятся приклеенные к новому холсту ярлычки (они, по-видимому, скопированы со старых; стр. 115).

Герман Каау-Бюргер³ получил приглашение в Россию на должность гоф-медика еще во времена царствования Анны Иоанновны. Но неожиданная кончина императрицы, а затем период неустойчивого политического положения в России, вплоть до воцарения Елизаветы Петровны, заставили молодого ученого отложить свое путешествие в Петербург. Он прибыл сюда лишь в апреле 1742 г.; в 1744 г. был произведен в действительные статские советники с ежегодным жалованием в 4 тыс. рублей. После ареста Лестока в ноябре 1748 г. Каау-Бюргер стал быстро продвигаться по служебной лестнице. В декабре того же года его возвели в чин тайного советника, назначили лейб-медиком и директором медицинской канцелярии с ежегодным жалованьем в 7 тыс. рублей, казенной квартирой, экипажем и пр.: «В сие время ученостью, обходительностью, скромностью заслужил не токмо похвалу и доверие своих современников, но и благоволение монархини своей до такой степени, что она во время опасной болезни Бюргера в 1751 г. лично удостоивала его своим посещением»⁴.

¹ Гос. Исторический музей, Отдел изобразительных материалов, № И I 233 и И I 1137; размер портретов 93×74.

² «Московский главный архив Министерства иностранных дел. Портреты и картины, хранящиеся в нем». М., 1898, стр. 49—50 и 65, № 220 и 285.

³ Родился в 1705 г. в Гааге, окончил медицинский факультет Лейденского университета (1729) со степенью доктора медицины (приведенные в статье биографические сведения о семье Каау-Бюргера почерпнуты из кн.: «История медицины в России, сочиненная Вильгельмом Рихтером». М., 1820).

⁴ В. Рихтер. Указ. соч., стр. 442—443.

⁵ Герман Каау-Бюргер скончался во время пребывания двора в Москве 7 октября 1753 г. Там же, стр. 444.

Maria Kaau-Boerhaave.

*Genahktum Doctor Hermann Kaau-Boerhaave.
Geboren Nebeling
Starb am 23 April im Jahre 1742.*

Ярлык на обороте портрета Марии Каау-Бюргер

Doctor Hermann Kaau-Boerhaave.

*wurde im Jahre 1740 als Hofmedicus berufen und erhielt 1748
die Würde eines Geheimraths, ersten Leibarztes, Directors der medic.
anischen Kanzlei, und Mitglieds der Kaiserlichen Academie
der Wissenschaften.*

*Geboren er war am 27^{ten} Septemb im Jahre 1705 im Haag
Starb am 7^{ten} October im Jahre 1753 in Moskau.*

Ярлык на обороте портрета Германа Каау-Бюргера

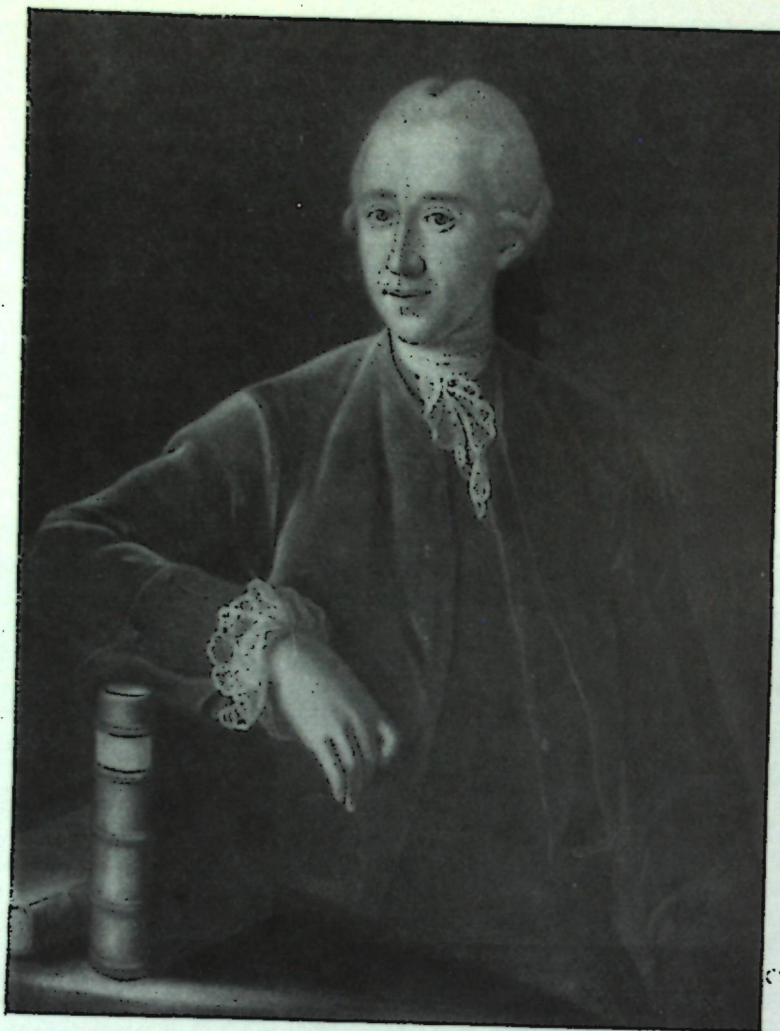
У Германа Каау-Бюргера был младший брат — Абрагам, тоже доктор медицины, приглашенный в Россию в 1746 г. Вначале он «определен был при Адмиралтейском госпитале», а затем занимал кафедру анатомии и физиологии при Академии наук. Двадцати одного года (в 1736 г.) он лишился слуха¹, поэтому «Штелин сего Абрагама Каау-Бюргера называет глухим, дабы сим различить от брата его, Германа Каау-Бюргера»².

В «Записках» Я. Штелина имя Каау-Бюргера упомянуто в связи с портретными работами Аргунова: «...Иван Петров Аргунов у камергера графа Шереметева. Ученик придворного живописца Гроота. Уже ок. 1753 года исполнял различные портреты. Среди них мы встречаем портрет профессора анатомии Каау-Бюргера...»³, т. е. портрет Абрагама Каау-Бюргера.

¹ В. Рихтер. Указ. соч., стр. 445.

² Там же, стр. 447.

³ Архив Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Фонд Якова Штелина, оп. 1, д. 6, л. 105.



И. Аргунов. Портрет Германа Каау-Бюргав.
1748—1749 гг.

Гос. Исторический музей

Однако ни среди известных портретов XVIII в., ни в литературе не встречается портрет Абрагама Каау-Бюргав, в то время как достоверные портреты Германа Каау-Бюргав и его супруги, о которых говорилось выше, имеются.

Естественно предположить, что Штелин назвал ошибочно Германа Каау-Бюргав «профессором анатомии». Это предположение подтверждается отсутствием эпитета «глухой», который Штелин обычно употреблял по отношению к Абрагаму Каау-Бюргаву, «дабы сим различить от брата его...». Подобные неточности встречаются у Штелина нередко, о чем уже упоминалось в искусствоведческой литературе¹.

¹ См. В. К. Макаров. Художественное наследие М. В. Ломоносова. Мозаики. М.—Л., 1950, стр. 80.



И. Аргунов. Портрет Марии Каау-Бюргав.
1748—1749 гг.

Гос. Исторический музей

Для доказательства нашей гипотезы о принадлежности портретов Германа Каау-Бюргав и его жены кисти Ивана Аргунова обратимся к самим портретам и творчеству этого художника.

Нам кажется, что портрет Каау-Бюргав (стр. 116) следует отнести ко второй половине 40-х годов XVIII в., а не к 1753 г., как об этом пишет Штелин. Такую датировку мы выдвигаем по двум причинам: во-первых, потому что портрет был написан скорее всего в ознаменование назначения молодого иностранца на должность всемогущего Лестока (1748); во-вторых, потому что это произведение, еще довольно ученическое, обнаруживает некоторую близость к портретам Георга-Христофа Гроота, в мастерской которого Аргунов обучался примерно в те же годы¹. Эта близость

¹ Точно неизвестно, какие годы крепостной художник провел в мастерской Гроота. Но, принимая во внимание, что последний пробыл в Петербурге с 1743 по 1749 год — год своей смерти, время обучения Аргунова у Гроота могло протекать лишь между этими двумя датами.

сказывается в известном стремлении к изысканности, в точной, по-немецки сукроватой трактовке лица, в сдержанном колорите портрета.

Надо полагать, что сходство схвачено удачно. Это чувствуется по тому, как изображены подчеркнута узкие плечи, крупный, резко выступающий нос, серые глаза. Не забыты и произведения Гиппократы, символизирующие профессию изображенного. Живописец еще не владеет тем мастерством, с которым будут выполнены его последующие работы. Лепка лица здесь слабая, а под одеждой не чувствуется живое человеческое тело. Вся фигура недостаточно устойчива. По композиции эта работа напоминает другое произведение Аргунова, хронологически близкое рассматриваемому портрету, но более совершенное по выполнению — портрет И. И. Лобанова-Ростовского (1750-ые гг.; Гос. Русский музей). В обоих портретах весьма сходно изображены манерно изогнутые пальцы рук, написанные в техническом отношении довольно слабо. Любопытно, что посадка головы на портрете Каау-Бюргав повторяется на более позднем и в художественном отношении более зрелом произведении Аргунова — на портрете М. А. Лазарева (1769, Гос. картинная галерея Армении, Ереван).

Следует отметить, что живописцу удалось в портрете Каау-Бюргав выявить «ученость, обходительность и скромность» своей модели, о которых писали его современники. Перед нами лейб-медик императрицы, но не в придворном костюме, а в платье строгого покроя, сшитом из гладкого бархата насыщенного малинового цвета. Мягкие переливы ткани вносят разнообразие в эту монохромность, которая, однако, придает портрету в целом определенный лаконизм и благородство.

Таким образом, несмотря на отмеченные недостатки портрета Каау-Бюргав, эта работа начинающего крепостного художника отнюдь не уступает портретам других приезжих медиков, созданным широко известными в то время мастерами, и является не менее видным памятником культуры XVIII века. К этому выводу нас привело сравнение портрета Каау-Бюргав с портретом лейб-медика Маунсей, напыщенно трактованным в гравюре Шмидта (1762), портретом «оспенного барона» Димсдала, увековеченного кистью Христианека (1768—1769), и, наконец, с портретом Лестока, изображенного в богато расшитом кафтане, с царским портретом на груди, учителем Аргунова — Гроотом.

Теперь мы переходим к другому интересующему нас портрету, датированному нами тем же временем. Запечатлена на нем, как выше уже отмечалось, Мария Каау-Бюргав (стр. 117). О ней сохранились лишь скудные сведения: нам известно, что Герман Каау-Бюргав, «...находясь еще на родине, сочетался браком с Венделиною-Марией Небелинг, которая умерла 23 апреля 1742 г. на пути в Петербург, оставив одну дочь, бывшую после за лейб-медиком Карлом Фридрихом Крузе»¹. Таким образом, Иван Аргунов не мог писать Марию Каау-Бюргав с натуры, а писал, без сомнения, на основании имевшегося образца, скорее всего миниатюры. Художник изобразил молодую женщину в последний период беременности (очевидно, это состояние в сочетании с тяготами далекого путешествия и послужило причиной ее смерти). Черты ее лица лишены женственности и миловидности. Проникнутые скорбью, они как бы выражают отрешенность от всего земного. Среди посмертных портретов, созданных впоследствии Аргуновым, аналогий не встречается. В портрете Марии Каау-Бюргав можно заметить отдельные недостатки, характерные для работ этого художника, так, например, неуклюжесть руки молодой женщины (между локтем и кистью), неумелое исполнение пальцев. Указанные погрешности повто-

ряются во многих других женских портретах, написанных впоследствии тем же автором (см., например, «Портрет жены неизвестного скульптора», 1750-е гг., Гос. Русский музей; портрет Анны Петровны, супруги фельд-маршала Б. П. Шереметева, 1786, Гос. музей керамики и усадьбы «Кусково»).

Привлекает внимание удачно выдержанная цветовая гамма обоих портретов — Марии и Германа Каау-Бюргав. Совершенно очевидно, что портреты являются парными: сочная по цвету, малиновая, опущенная черным мехом, бархатная накидка в портрете Марии Каау-Бюргав передана в тех же тонах, что и костюм ее супруга. Пышное, драпированное в гротесковом духе, темно-зеленое шелковое платье скрадывает полноту фигуры молодой женщины, вызванную ее положением, и одновременно вносит в композицию портрета момент торжественности.

На обоих занимающих нас портретах автор уделяет исключительное внимание исполнению кружев. И на протяжении всего дальнейшего творческого пути художника мы можем наблюдать особое его увлечение этой неотъемлемой деталью женской и мужской одежды XVIII века. Средоточенно, почти каллиграфически выписывает он каждую завитушку узора кружев, передает их в виде густых оборок, спадающих нежными каскадами вокруг рукавов.

* * *

Яков Штелин, чей отзыв об Иване Аргунове мы привели в начале нашей работы, в своих «Записках» вторично к нему возвращается: «...У камергера графа Шереметева, — рассказывает мемуарист, — изрядная картинная галерея. Представлены итальянские, но больше французские мастера. Плафоны в его дворце главным образом исполнены Легреном (Le Grain), здешним художником, занятым в присутственных местах. Он (П. Б. Шереметев. — А. В.) дал возможность некоторым из его подданных изучать живопись. Среди них отличается своим прекрасным вкусом (bon goût) в области портретной живописи Иван Аргунов, который заметно обогатил графскую галерею. 1756—1758»¹. Очевидно, Штелин за окончательную дату первого этапа творчества Аргунова берет 1753 г., а период последующего расцвета его дарования относит к 1756—1758 гг.

Публикуемые нами оба портрета, как мы убедились, созданы до первого указанного срока, т. е. до 1753 г. Таким образом, портрет Германа Каау-Бюргав, являясь наиболее ранним из известных и дошедших до нас портретов работы Аргунова, тем самым представляет несомненный интерес для выяснения его творческой эволюции в области портретной живописи, в которой художник достиг позднее такого совершенства. Что касается портрета Марии Каау-Бюргав, то он любопытен как первый из портретов этого художника, созданных им не с натуры, а на основании определенных изобразительных источников. Подобные портреты, как известно, занимают особое место в художественном наследии Ивана Аргунова.

¹ Архив Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, ф. Я. Штелина, оп. 1, д. 6, л. 56.

¹ В. Рихтер. Указ. соч., стр. 443.

Н. В. Журавлев, Л. И. Кац

МАТЕРИАЛЫ О КРЕПОСТНОМ ХУДОЖНИКЕ Е. Д. КАМЕЖЕНКОВЕ

В специальной литературе дореволюционного периода имя Е. Д. Камеженкова¹ упоминалось очень редко и вскользь, ему отводит лишь несколько строк А. Н. Бенуа в «Русской школе живописи».

В советское время первой работой, ставящей себе целью определить место Камеженкова в истории русской живописи и наметить пути дальнейшего исследования творчества художника, является статья Е. А. Рост «О живописце Ермолае Дементьевиче Камеженкове»². В 1936 г. директором Калязинского краеведческого музея И. Ф. Никольским были обнаружены и опубликованы два до того неизвестных произведения Камеженкова: «Автопортрет с дочерью» и «Портрет дочери художника с няней»³.

Небольшое место отводится Камеженкову в статье Е. К. Мроз «Художники Тверского края»⁴. Из указанных работ научный интерес представляет статья Е. А. Рост.

В настоящее время, после того как нами были обнаружены не известные до сих пор архивные документы, проливающие свет на отдельные периоды жизни Камеженкова, появилась возможность восстановить основные этапы биографии художника.

Жизнь и творчество Е. Д. Камеженкова можно разделить на три периода. Первый охватывает время с 1760 по 1778 г., когда художник жил в Твери при дворе архиерея и обучался у иконописца Дмитрия Крыжова. Второй период длится с 1778 до 1794 г., с момента переезда Камеженкова в Петербург, где он продолжал художественное образование, и вплоть до получения им звания академика и капитанского чина. Третий период жизни и творчества Камеженкова — с 1794 по 1818 г. — московский и кашинский, когда были созданы интимные портреты.

О первом и втором периодах жизни и творчества художника удалось собрать довольно обширный документальный материал, о третьем же периоде документальных сведений почти нет.

¹ До последнего времени существуют разночтения фамилии художника. В архивных документах до 1781 г. встречается различное написание его фамилии: Комяжинков или Камяжинков, после 1781 г. — и в подписях картин и в документах — только Камеженков. Исходя из этого, мы приняли написание фамилии художника «Камеженков».

² См. «Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928, стр. 178—184.

³ И. Ф. Никольский. Крепостной художник Камеженков. — Альманах «В наши дни», № 1. Калинин, 1936, стр. 139—143.

⁴ См. «Литературный альманах», № 1. Калинин, 1947, стр. 130—144.

Ермолай Дементьевич Камеженков родился в 1760 году в г. Твери. Его дед, Григорий Иванович, и отец, Дементий Григорьевич, отбывали барщину на конном дворе тверского архиерея. Отец Камеженкова умер в 1762 г., его жена, Дарья Мартыновна, осталась с двумя детьми, из которых младшему сыну — Ермолаю — не исполнилось еще и двух лет.

Жалованья деда, на которого легло содержание семьи, было недостаточно, и едва Ермолаю исполнилось шесть лет, как и он был зачислен в штат архиерейского дома на должность конюха.

В 1764 г. был издан указ о секуляризации церковно-монастырского землевладения. По этому указу крепостные монастырских вотчин были переведены в разряд так называемых экономических крестьян, а позднее приравнены в правах к государственным крестьянам. Но некоторые из этих крестьян, прежде находившиеся в крепостной зависимости от архиерейских домов, по указу 1764 г. были обязаны отбывать пожизненную барщину при дворе архиереев. К такому разряду крестьян, для которых крепостная зависимость фактически была сохранена в полном объеме, принадлежал и Камеженков.

Неизвестно, когда и при каких условиях маленький Ермолай приставился к рисованию и обнаружил свои способности. По-видимому, его первые опыты относятся к раннему детству, когда он учился грамоте под руководством своей матери, которая была дочерью дьячка¹. Большая любовь мальчика к рисованию обратила на себя внимание эконома архиерейского дома, заведывавшего всем штатом служителей.

При каждом архиерейском доме в те годы имелась группа иконописцев. Обычно им давалось определенное задание, за выполнение которого они получали назначенное архиереем или его экономом жалованье. При отсутствии иконописных работ мастеров отпускали на оброк. Хороший иконописец был источником немалых доходов архиерейского дома и предметом гордости самого архиерея. Поэтому эконом архиерейского дома, заметив способности к рисованию в юном конюхе, постарался определить его в учение к одному из искуснейших местных мастеров.

Не позднее 1772 г. Камеженков был отдан в учение к Дмитрию Крыжову, автору икон, написанных для иконостаса Ниловой пустыни, которые позднее были переданы в Житенный мужской монастырь Осташковского уезда Тверской губернии².

У Д. Крыжова Камеженков проучился, в общей сложности, около пяти лет. Учеником своим Крыжов был доволен. «Живописному несколько обучен. Живет хорошо», — таков первый отзыв о Камеженкове в ежегодной ведомости служителей архиерейского дома за 1777 г. А несколько позднее в таких же ведомостях мы читаем: «Все надежды не худые»³.

В последний год обучения у иконописца Крыжова Камеженков упоминается среди тех архиерейских служителей, «кои находятся налицо и в должностях своих исправны и бесподозрительны». Из документов видно, что к рождеству молодой художник получил 25 копеек наградных, кроме годового оклада в 5 рублей⁴.

¹ См. статью: Е. Рост. О живописце Ермолае Дементьевиче Камеженкове. — «Материалы по русскому искусству», т. 1.

² «Описание Осташковского Житенного монастыря Тверской епархии». СПб., 1856, стр. 40.

³ ГАКО, ф. 467, оп. 1, д. 12, л. 1, л. 12 об.

⁴ Там же, л. 11, л. 6, ф. 160, оп. общая, д. 24101, л. 2—3.

В конце 1777 г. Камеженков окончил обучение иконописному делу. Местные живописцы больше ничего не могли ему дать для дальнейшего усовершенствования его мастерства. Юноша страстно мечтал о продолжении образования, и, несмотря на то, что будучи штатным иконописцем, мог бы получать денежный оклад и добавочный доход от посторонних заказов, он искал возможности поехать учиться в Петербург.

Случай благоприятствовал будущему художнику. Дворник тверского архиерейского подворья в Петербурге усиленно хлопотал в то время о переводе обратно в Тверь. Камеженков решил добиться назначения на место этого дворника.

В декабре 1777 г. он пишет прошение тверскому архиерею, которым тогда был епископ Арсений Верещагин. Художник просит назначения на должность дворника подворья в Петербурге, рассчитывая, что сумеет урвать время для продолжения обучения любимому искусству:

«Великому господину преосвященнейшему Арсению епископу Тверскому и Кашинскому.

Покорнейшее прошение низайшего раба дому вашего преосвященства штатного служителя живописца Ермолая Дементьева о нижеследующем:

Определен я, низайший, в домовый ваш преосвященства служительский штат антецессором вашим преосвященным архиепископом Платоном (что ныне Московский и Калужский) для сей единственной причины, чтоб мне, низайшему, обучиться совершенно живописному художеству, которому я, низайший, и обучен живописцем Дмитрием Крыжовым, получая на содержание меня, низайшего, по 5 рублей в год из штата дому вашего. Но ныне я желаю в показанной моей науке приобрести совершенство и приращение, присматриваясь оной науке у нанискуснейших мастеров, то осмеливаюсь утруждать вас, моего милостливого отца и архипастыря, о сем, ибо, как слышу, о том, что служитель дому вашего преосвященства Митрофан Герасимов, который ныне находится в Санкт-Петербурге, в доме вашем, просит, чтоб переменить и на место его другого определить. Того ради покорно прошу ваше преосвященство, дабы на показанное то место, где находится оной служитель вашего дому, определить меня, низайшего, в должность его со определением штатного жалованья, а я, низайший, на оное место с охотою моею желаю, для получения внящего успеха в рассуждении искусства в моем художестве под призреванием тамо имеющихся портретных мастеров. А дом вашего преосвященства поддусь управлять с возможным прилежанием. И о сем моем покорнейшем прошении милостивое и архипастырское учинить благоусмотрение.

К сему прошению показанный проситель Ермолай Дементьев руку приложил»¹.

Архиерей поручил рассмотреть это прошение эконому, а тот воспользовался просьбой Камеженкова, чтобы уменьшить ему жалованье, радуясь, что так легко найден работник для должности, от которой другие служители всячески старались отказаться.

3 января 1778 г. Камеженков был назначен дворником в Тверское подворье в Петербурге. «Показанному просителю Ермолаю, — распорядился эконом, — выдать в год жалованье половинное против протчих штатных служителей»².

Через несколько дней, 8 января 1778 г., Тверская духовная консистория выдала Камеженкову и его матери паспорта для проживания в Петербурге³, а от епископа Арсения ему была вручена особая инструкция, в ко-

торой перечислялись его новые обязанности. Чтобы должным образом оценить тот огромный труд, на который Камеженков согласился, лишь бы достигнуть намеченной цели, воспроизведем полностью этот любопытный документ:

«1. Принять тебе от домовых экономических дел со учиненной имеющемуся в Санкт-Петербурге тверскому архиерейскому каменному дому описи копию с распискою и следовать в Санкт-Петербург немедленно.

2. По приезде осмотреть оной дом: точно ли состоит в таком порядке, как показывает опись, и все ли имеется в наличности и исправности — и принять тебе тот дом в свое смотрение от находящегося тамо дворником служителя Митрофана Герасимова с распискою на описи, а ему, дворнику, велеть явиться в Тверь во архиерейский дом.

3. Наблюдать дом со всякою осторожностью от пожарного случая и от всякого похищения и утраты казенных вещей.

4. Наблюдать, чтобы дом был во всякой чистоте и порядке и никакого безчиния отнюдь не делалось.

5. Для жительства или для переночевания без пашпортов и без объявления в полиции никого не пущать.

6. О состоянии дома, если состоит благополучно, представлять по третьем году.

7. А жить тебе в оном доме в черном покое в силу контракта учиненного с голландским купцом Перкиным, которому напомнить, чтоб в сходственность с контрактом старался строить прочно и немедленно.

8. Жить тебе, Камеженкову, честно и добропорядочно и ни с какими подозрительными людьми никакой компании не иметь.

9. По прошествии же года явиться паки в Тверь к своей команде»¹.

Срок пребывания Камеженкова в столице был ограничен одним годом, а новая должность требовала от молодого художника большой затраты времени и сил. Но несмотря на все трудности и лишения², он уже в 1778 г. начал серьезно обучаться живописи у выдающихся художников того времени.

Оплату учителей художник вынужден был взять на себя. Экономическое правление архиерейского дома, которое не прочь было иметь хорошего иконописца, вполне довольствовалось теми знаниями, которые Камеженков получил у Крыжова. Поэтому и епископ Арсений и его экомом не пожелали нести расходы по дальнейшему обучению своего подневольного иконописца, но препятствовать его замыслам они не имели оснований, так как надеялись в будущем использовать его в качестве живописца.

Камеженков поступил учиться к известному в то время профессору Академии художеств, преподавателю в классе исторической живописи, Гавриилу Игнатьевичу Козлову. Большинство учеников Козлова состояло из крепостных крестьян, которым доступ в Академию в то время был закрыт. С ними Козлов проходил полный курс по программе Академии.

В письме эконому тверского архиерейского дома от 26 ноября 1779 г. Камеженков писал: «...Учусь у такового живописца, который за учеников получает по 80 и 100 рублей в год, я ничего не плачу денег, а только за службу за оное своими трудами...»³

¹ ГАКО, ф. 160, оп. общая, л. 24117, л. 15—16.

² Камеженкову был назначен нищенский оклад, на который он со своей матерью едва мог существовать: вместо обычной для вольнонаемного дворника платы — 50 рублей в год, Камеженков получал, при самых благоприятных случаях, 15 рублей 22 копейки. — ГАКО, ф. 467, оп. 1, л. 18, л. 7 и 8.

³ ГАКО, ф. 160, оп. общая, л. 24150, л. 8 об. Речь идет здесь не о физической работе, а, по-видимому, о каких-то живописных работах, выполнявшихся Камеженковым в мастерской Козлова. Это предположение подтверждается и сравнением доволь-

¹ ГАКО, ф. 160, оп. общая, л. № 24101, л. 2—3.

² Там же, л. 3.

³ Там же, оп. книги, л. 20755, л. 3 об. и 4.

О работе на своего учителя, и при том настолько значительной, что она не дала Камеженкову возможности в течение зимы закончить уже начатую раньше копию картины для архиерейского дома, писал художник и позднее, 23 апреля 1780 г., тому же эконому Арсению Москвину¹.

Посланный в Петербург в начале 1778 г., Камеженков был обязан возвратиться в Тверь к своей прежней должности иконописца в январе 1779 г. При всех своих способностях он не мог за один год окончить программу обучения, принятую Козловым для учеников и рассчитанную на срок не менее трех лет. Поэтому все письма Камеженкова этого периода неизбежно кончаются просьбами о разрешении остаться ему в Петербурге впредь до окончания полного курса. «Покорно прошу вашего преподобия,— писал он 16 января 1779 г. эконому,— сделать со мною отеческую милость — доложить преосвященному о зачатой мною науке и до означенного времени совершенно дойти. Поелику вы сами в науках препровождали время и о художествах коротко известны, что все те старающиеся получать себе награду для поощрения впредь их трудам. Но я только себе прошу для моего недостатка преосвященному напомнить, что для вящего попечения от моего учителя в моем художестве прислать во уверение обо мне рекомендацию. А что касается до приращения в моем художестве чрез прошедший год, то преосвященный Иннокентий известен и который соизволил надобно иметь опеку всегда и до совершения моей науки»².

Полученная отсрочка на год была недостаточной для окончания обучения, и Камеженков снова возбуждает ходатайство о продлении времени его пребывания в Петербурге. 26 ноября 1779 г. художник писал эконому Арсению Москвину, от которого во многом зависела его судьба: «Продолжаю свое живописное художество, в котором надеюсь успех наивысший получить... Прошу, мой щедрый отец, взойти в мое состояние и рассмотреть подробно, как я продолжаю свое художество. Первое, как мне препоручено в доме смотрение и из одного иногда мне бывает весьма хлопотливо; второе же, я для своей науки сношу недостаток в содержании себя и моей матери... Но и это для меня все сносно против моей любезной живописи. Я уже взойшел в самый корень ее, и естли столько времени учась на своем коште, не докончивши, оную покинуть, то надобно будет оплакивать во время жизни моей... Мне не иметь... таких случаев, как ныне, что я всех великих художников картины вижу, через что восхищаюсь и предпринимаю себе в пользу»³.

Просьба была удовлетворена. Особой нужды в Камеженкове архиерейский дом не имел, а в подворье все равно нужно было кому-нибудь из служителей работать дворником.

Прошел еще один год напряженной учебы, неимоверных лишений и упорного труда. 23 апреля 1780 г. Камеженков писал эконому Арсению Москвину: «Я со старанием и с приращением продолжаю свое живописное художество в пользу дому его преосвященства. Картину его преосвященству зачал писать, я мог бы уже давно ее сделать, да первое, что я как был болен, второе же проработал всю на своего учителя. Я так прошу покорно

но высокой платы за обучение, о которой упоминал Камеженков, с той мизерной суммой, какой оплачивался в то время физический труд.

¹ Там же, д. 24174, л. 36. Письмо приведено ниже.

² ГАКО, ф. 160, оп. общая, д. 24150, л. 7 и 7 об. Архиепископ Иннокентий Нечаев (1722—1799) был с 1770 г. членом синода, в связи с чем жил постоянно в Петербурге (см. К. Череев. Биографии тверских иерархов. Тверь, 1859, стр. 125; а также «Сборник писем духовных лиц XVIII в. к преосв. Арсению Верещагину» Тверь, 1893, стр. 15).

³ ГАКО, ф. 160, оп. общая, д. 24150, л. 8 об.

вашего преподобия не лишит меня своим человеколюбием и писанием, за что я пребуду нижайшим рабом»¹.

На третьем году петербургской жизни Камеженкова у него побывал по поручению епископа Арсения тверской купец Михаил Вагин². Он должен был проверить успехи молодого художника, чтобы тверской архиерей мог решить, как поступить ему с Камеженковым в дальнейшем.

Отзыв Вагина имел большое значение, так как он был человеком, пользовавшимся в Твери неограниченным доверием купцов и чиновников. В письме архиерею от 15 мая 1780 г., отчитавшись в выполненном поручении, Вагин выступил ходатаем за художника: «По приказанию вашего высокопреосвященства,— писал он,— живописца вашего Ермолая Камяжикова я видел, коего нашел весьма в хорошем успехе его художества и оной ведет себя добропорядочно. Только не лишите его, неокончивши сего художества, отсюда отлучкою, дабы еще совершенно он мог достигнуть во оном художестве наилучшее познание. Да при всем том оной Камяжиков сожаления достоин, потому что, живучи здесь в Санкт-Петербурге с матерью на своем коште, претерпевает немалую нужду единственно для достижения в познании своего художества»³.

В том же году успехи Камеженкова проверял, по поручению архиерея, ректор Тверской духовной семинарии, архимандрит тверского Отроча монастыря — Илларион Копьев.

Хороший отзыв Копьева о художнике, а также ходатайство Вагина подготовили почву для положительного ответа на просьбу Камеженкова оставить его еще на один — 1781 — год в Петербурге для завершения художественного образования. Но, пожалуй, самым сильным аргументом для архиерея оказалась присланная Камеженковым в начале декабря 1780 года картина «Спаситель». К сожалению, картина не сохранилась. Из письма Камеженкова к эконому Арсению Москвину мы узнаем, что это была копия «с оригинала хорошего», возможно, с какой-либо картины, хранившейся в Эрмитаже.

Посылая свою картину по почте, Камеженков в письме к архиерею просил у него разрешения остаться в Петербурге еще на один год — на последний год учения в мастерских профессора Козлова: «Сколь художество сильно,— пишет он,— что произвело во мне смелость объяснитьсь вашему преосвященству о моем состоянии, что, вкоренившись в мое сердце художество, живопись ежечасно раздирает мою утробу, чтобы не потерял я ее... я, нижайший, прошу быть защитником и помощником оного художества, хотя оно еще незрелый плод, но в доспевании оного прошу ваше преосвященство не засушить, но полить вашими архипастырскими благодеяниями... Позвольте мне, нижайшему, поучиться еще один год и последний для того, что я ныне недавно вступил рисовать с натуры и не лишите меня оного благополучия, что состоит главный пункт до совершения художества и дабы мне узнать совершенно оное божественное художество, чтобы я в свое время был полезен для дому вашего преосвященства и всему обществу, так как долг велит в свете человеку быть в трудах и чрез оное умножить разум...»⁴

¹ ГАКО, ф. 160, оп. общая, д. 24174, л. 36 и об.

² М. Вагин был членом комиссии по составлению Уложения при Елизавете Петровне и депутатом Екатерининской комиссии 1767 года. См.: Н. А. Рубинштейн. Уложенная комиссия 1754—1766 гг. и ее проект нового Уложения о состоянии подданных вообще (К истории социальной политики 50-х — начала 60-х годов XVIII в.). — «Исторические записки», т. 38, М., 1951, стр. 230.

³ ГАКО, ф. 160, оп. общая, д. 24174, л. 2 об.

⁴ Там же, л. 84 и об.

Несколько дней спустя он обращается с подобной же просьбой к эконому Арсению Москвину, испрашивая его ходатайства перед архиереем: «...Слыша в вашем последнем письме..., чтобы я имел выезд из Санкт-Петербурга в Тверь ...я, низжайший, осмеливаюсь изъяснить... свою нужду, которая мне ежечасно мысли мои затмевает. Уже небезызвестно вам, что я продолжаю живописное художество, стараясь к лучшему... прежде рисовал с рисунков, потом копировал картины, но ныне я вступил в главный пункт художества и последний: рисовать с натуры, т. е. с живого человека. И за оное взялся я платить моим трудом за опеку моему учителю, чтобы он мне начала композиции показывал, для того, что оно весьма дорого стоит и художник без оного не может знать совершенно натуру и не может хороших дел производить. Сего ради явите и со мною отеческую милость, не лишите меня того, для чего я столько времени претерпевал нужду, учась на своем коште, стараясь достигнуть в художестве вящего знания и теперь вдруг нахожу себя лишенным. Ваше преподобие, неужели я в том грешу, что я имею чрезвычайное прилежание к живописи... Но если я буду лишен сего благополучия, то я могу через это несчастливейшим называться в свете человеком, что имевши дар и прилежание, ходя сам по оной трудной дороге безо всякой помощи, уже доходя до конца, вдруг опровергнуто быть»¹.

Нота отчаяния неспроста звучала в этих письмах. В связи с предполагавшимся проездом Екатерины II через Тверь и Тверское наместничество, требовалось изготовить портреты и картины. Тверской архиерей категорически предписывал Камеженкову бросить всякое учение и немедленно вернуться в Тверь.

Не видя иного выхода, Камеженков решился обратиться в Академию художеств к ее президенту И. И. Бецкому в поисках защиты и покровительства. В прошении на его имя, поведав о всех злоключениях, перенесенных им ради обучения живописи, Камеженков продолжает: «Ныне же, когда в моем искусстве приобрел я лучшее знание, когда могу пользу приносить обществу, все сие уничтожается приписанием меня к Тверской Епархии к дому преосвященного Арсения Епископа, в числе его служителей, почему и требуют уже меня для собственных его домовых надобностей»².

Нужно, полагать, что попытка была подсказана Камеженкову его наставником Козловым, который в то время занимал в Академии пост адъюнкт-ректора и, следовательно, имел полную возможность похлопотать за своего талантливого ученика.

Он же мог подсказать ему мысль просить уже не о временном оставлении в Петербурге до окончания срока обучения, но добиваться освобождения из крепостной неволи.

В этом духе и заканчивает свое прошение художник: «Что горестнее для благомыслящего человека, как рабство?» — и просит Бецкого «извлечь его несчастного из ига неволи, удручающей дарования природы и саму добродетель, и сопричесть в число тех счастливых, кои наслаждаются свободою, которая, возвышая душу, приводит в совершенство художества»³.

В делах Академии художеств сохранились черновики, из которых явствует, что 5 января 1781 г. было отправлено в Тверь отношение, которым Академия ходатайствует об освобождении Камеженкова от крепостной зависимости. «Будучи в рабстве,— читаем в этом документе,— не только

не может к дальнейшим успехам простираť своего искусства, но и приобретенное им теряет...»¹.

Вопрос о предоставлении Камеженкову отпуска был решен без вмешательства Академии художеств и Коллегии экономии самим епископом Арсением по прошению художника, подкрепленному присланной картиной. Епископ Арсений был настолько доволен работой своего крепостного слуги, что распорядился выплатить ему годовое содержание. Однако, как можно заключить из соответствующих документов экономического правления Тверского архиерейского дома и Тверской духовной консистории, это благое намерение так и осталось на бумаге. Очевидно, возникшая вскоре после этого переписка об освобождении художника заставила епископа Арсения изменить свое первоначальное намерение.

В 1781 г. окончилось обучение Камеженкова у профессора Козлова. И сейчас же Тверская духовная консистория посылает ему два ордера, требующие немедленной явки его в Тверь. В Твери снова ждали приезда Екатерины II, и духовное начальство было намерено к этому времени изготовить несколько картин для праздничного украшения города. Первый из этих ордеров был отправлен в январе 1782 г.², второй был датирован 3 августа того же года. Теперь Камеженков не мог рассчитывать на действие своих прошений. Для него оставалась надежда лишь на Академию художеств, которая одна только могла предотвратить нависшую над ним угрозу.

В Твери художника ожидала работа иконописца, которая для него, как портретиста, означала движение назад. Поэтому возвращение в Тверь в штат архиерея для Камеженкова было равносильно отказу от служения искусству и превращению в ремесленника, может быть, и талантливого, но далекого от той высокой цели, которую он имел в виду во все эти годы лишений, унижений и напряженного труда.

Действительно, Академия художеств сейчас же возбудила ходатайство об исключении Камеженкова из штата архиерейского дома. Но это исключение последовало не из уважения к таланту художника, к его успехам в живописи, а под влиянием полученного из Академии удостоверения о «болезненных» припадках Камеженкова. В журнале регистрации бумаг, получаемых директором экономии, 3 сентября 1782 г. отмечено: «Сообщение из духовной преосвященного Арсения епископа Тверского и Кашинского консистории, коим за известие сообщает, что находящийся при доме его преосвященства штатный служитель Ермолай Дементьев сын Камеженков за болезненным припадком из штата исключен»³.

Однако исключение из штата архиерейского дома не избавляло Камеженкова от ряда обязанностей, которые тяжким грузом лежали на так называемых податных сословиях. Как крестьянин экономического ведомства Камеженков был приписан к обществу небольшой пригородной деревни

¹ Цит. по статье Е. Рост. О живописце Ермолае Дементьевиче Камеженкове, стр. 180.

² ГАКО, ф. 467, оп. 1, д. 18, л. 18.— Содержание ордера таково: «Находящемуся в Санкт-Петербурге штатному тверского архиерейского дому служителю Ермолаю Дементьевичу Комяжникову

Ордер

Из Экономического преосвященного Арсения епископа Тверского и Кашинского правления.

По получению сего явиться тебе немедленно в Тверь по приказанию его преосвященства с тем, чтобы ежель ты для высочайшего шествия исполнишь нужные в Твери портреты и картины, то по желанию твоему будешь уволен, а иначе не получишь увольнения».

³ ГАКО, ф. 312, оп. 1, д. 67, л. 65.

¹ ГАКО, ф. 160, оп. общая, д. 24174, лл. 82—83.

² Цит. по статье: Е. Рост. О живописце Ермолае Дементьевиче Камеженкове, стр. 178.

³ Там же.

Перемерки. Он был обязан заручиться согласием «мира» на отпуск и документами от «мирского» начальства на право отлучки. До полного избавления от мелочной опеки разного рода чиновников, от прихоти которых зависела судьба крестьян, было еще далеко.

Камеженков продолжал хлопотать об исключении его из податного сословия. В это время он задумал работать над портретом, который дал бы ему право на получение звания академика. Получение этого звания для экономического крестьянина было связано с большими трудностями.

Последним средством, к которому прибегнул начавший приходить в отчаяние художник, была челобитная Екатерине II: «Бьет челом живописец Ермолай Дементьев сын Камеженков, а о чем тому следуют пункты.

1-е.

Обучился я живописному художеству на своем собственном иждивении, ныне по высочайшему вашему Императорского величества повелению работаю в Эрмитаже, и всегда желаю службу вашему Императорскому величеству продолжать, определяясь в императорскую академию художеств в силу нынешнего Городового положения, но на сие не имею никакого способа, по причине что состою по последней ревизии в подушном окладе в Тверском наместничестве в числе бывших при архиерейском доме служителей; а выключен из оклада, быть иначе не могу, как по высочайшему вашему императорского величества повелению; а как я уже и сам, работая в Эрмитаже, имел счастье на сие от Вашего императорского величества изустно слышать Монаршую волю, то ради всеподданнейше и прошу дабы высочайшим Вашим императорским величеством указом повелено было меня, именованного, из оклада выключить и тем всемилостивейше доставить мне случай к всеподданнейшему служению Вашему императорскому величеству.

К сей челобитной живописец Ермолай Дементьев сын Камеженков руку приложил декабря ...го дня 1785-го года»¹.

Судя по этой челобитной, Камеженков работал в Эрмитаже для Екатерины II. По предположению Т. В. Алексеевой, которое нам кажется вполне убедительным, художник писал копии с картин по заказу Екатерины II. Из приведенного документа следует также, что Екатерина II обещала дать волю художнику.

Результатом челобитной Камеженкова был подписанный Екатериной II 23 декабря 1785 г. именной указ сенату следующего содержания: «Находящегося в Академии художеств живописца Ермолая Дементьева сына Камеженкова, написанного по последней ревизии в числе служителей Тверского архиерейского дома, всемилостивейше повелеваем из подушного оклада исключить»².

В январе 1786 г. Камеженков был исключен из списков подушного оклада³.

Только теперь, став свободным, Камеженков мог целиком отдаться любимому искусству, и уже в конце следующего года он представляет в Академию свою работу «Портрет молодого человека» на соискание звания «назначенного в академики», которое и получил по решению Совета Академии от 13 октября 1787 г.⁴

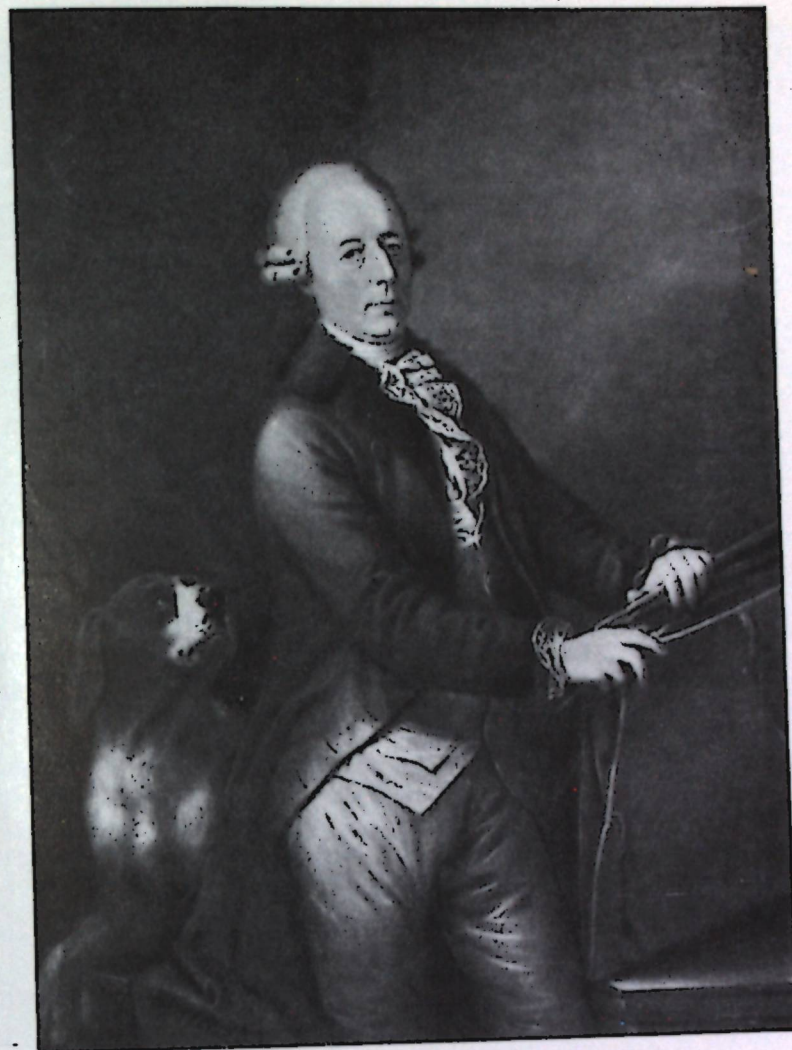
«Портрет молодого человека» не сохранился.

¹ ЦГАДА, Госархив, разр. X, д. 617, л. 2—3 (сведения о челобитной Е. Д. Камеженкова Екатерине II были любезно сообщены нам Т. В. Алексеевой).

² ГАКО, ф. 312, оп. 4, д. 10764, л. 7; д. 11571, л. 9.

³ Там же, д. 8110, л. 58 об.

⁴ См. «Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», ч. I. Под ред. и с прим. П. Н. Петрова, СПб., 1864, стр. 295.



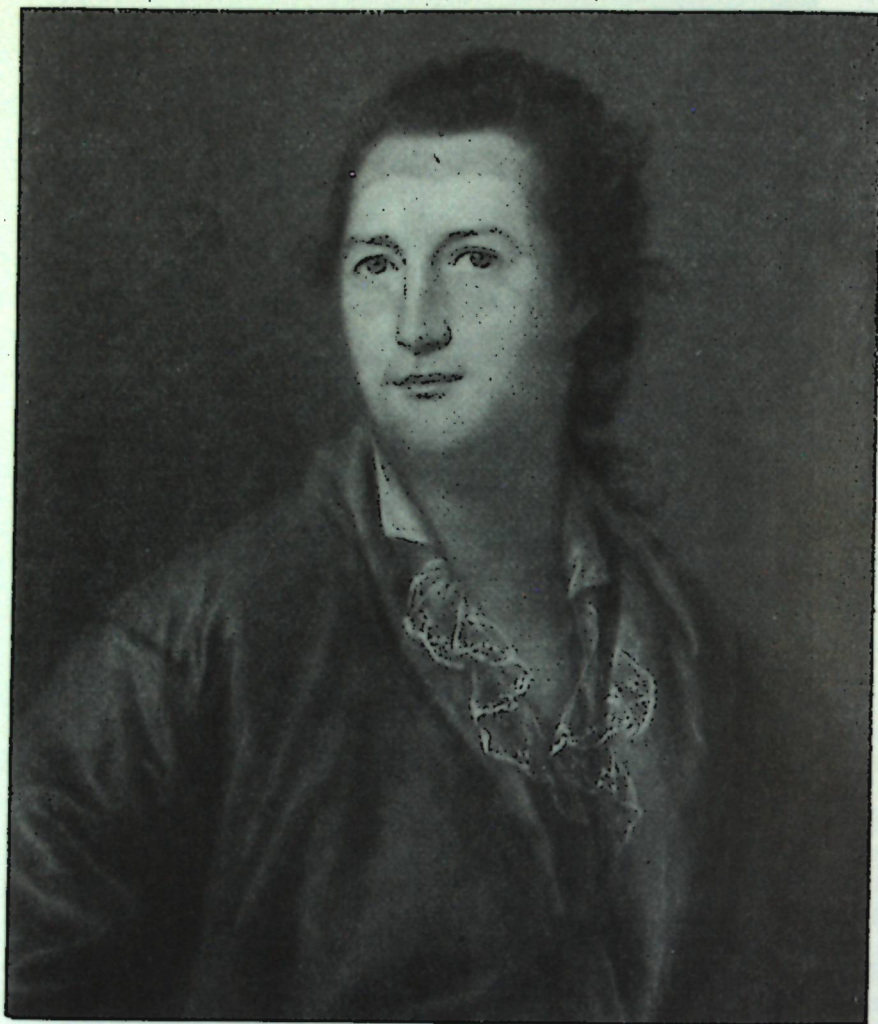
Е. Камеженков. Портрет И. Ф. Гроота. 1788 г.
Гос. Русский музей

Самой ранней из дошедших до нас работ Камеженкова является его академическая программа — «Портрет И. Ф. Гроота» (1788, Гос. Русский музей; стр. 129)¹.

Это — типичный парадный портрет, на котором изображенный представлен в торжественной позе с атрибутами, характеризующими его деятельность.

Властное лицо Гроота напряжено, утомленные глаза с покрасневшими веками несколько надменно обращены к зрителю. Сомкнутые губы и крутой подбородок выдают в Грооте человека с резким и непокладистым характером. Художник стремится уже в этом официальном портрете к правди-

¹ См. Гос. Русский музей. Каталог-путеводитель: Русская живопись XVIII—XIX веков. Л., 1948, стр. 45.



Е. Камеженков. Портрет неизвестного в лиловом халате. 1790 г.
Гос. Третьяковская галерея

вой характеристике человека, что искупает некоторую слабость исполнения нижней части фигуры и погрешности рисунка. «Портрет Гроота» свидетельствует как о большом таланте художника, так и о хорошей профессиональной подготовке, которую он получил в мастерской Г. И. Козлова.

Решением от 7 ноября 1790 г. собрание Совета Академии определило зыдать Камеженкову свидетельство о том, что он «в силу академического устава назначен в академики» за работу, представленную им в 1788 г., но из-за отсутствия публичного собрания не мог быть избран тогда академиком и получить надлежащий диплом¹.

Только 12 сентября 1794 г. чрезвычайное собрание Совета Академии художеств утвердило «назначенного» Камеженкова в звании академика

¹ См. «Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», стр. 305.



Е. Камеженков. Портрет неизвестной в белом платье.
1790 (?) г.
Гос. Третьяковская галерея

по разделу «живопись портретов» за портрет с «почетного вольного общника г. Гроота»¹.

К этому времени Камеженков был капитаном в отставке.

Военная служба нужна была Камеженкову ради дворянского диплома, который один мог в ту эпоху обеспечить ему независимую жизнь и свободу творческой деятельности. В течение 2—3 лет он сделал в буквальном смысле головокружительную карьеру в гвардейской части, начав службу каптенармусом и выйдя в отставку в чине капитана². Разумеется, такая карьера была невозможна без покровительства какого-нибудь влиятельного

¹ См. «Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования», стр. 333.

² «Происходил чином в гвардии 791 год — каптенармусом. Из оной отставлен поручиком в 1792 году и в том же году обратно принят был адъютантом чина капитанского — 792 года декабря 7-го и в 793 году оставлен». — ГАКО, ф. 59, оп. 1, д. 104, л. 10 об.

лица. Кто именно покровительствовал Камеженкову — неизвестно. Возможно, это был, как предполагает Е. Рост, президент военной коллегии гр. Н. И. Салтыков, запрос которого от 1793 г. сохранился в материалах Академии художеств¹. Как бы то ни было, став капитаном, Камеженков вошел в дворянское сословие, хотя грамоты о дворянстве не получил даже в 1811 г.²

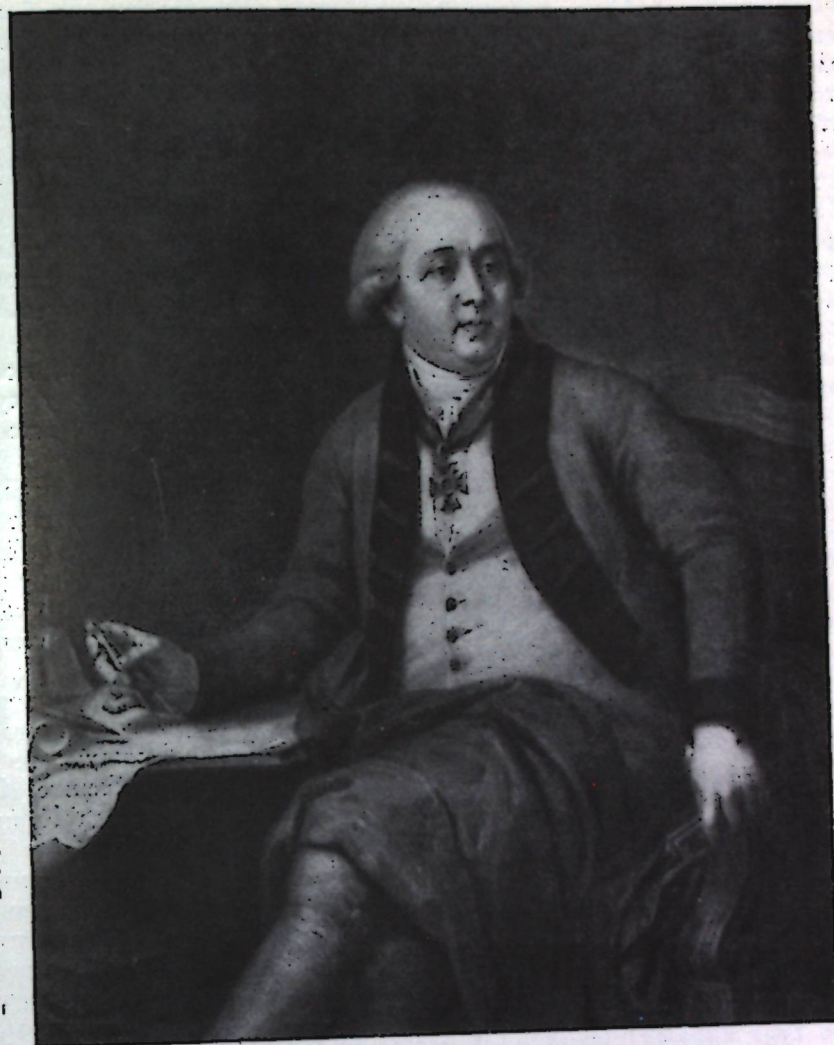
О жизни художника в этот период и позднее можно судить лишь по его немногочисленным произведениям, которые дошли до нас. В Третьяковской галерее хранится подписной «Портрет неизвестного в лиловом халате» (стр. 130), датированный 1790 годом. На погрудном портрете представлен мужчина лет 30-ти. В повороте его головы, мягком овале удлиненного лица, высоком чистом лбе, задумчивом взгляде, обращенном на зрителя, художник передал внутреннее благородство этого человека. Контрапостное построение портрета, мастерство в изображении шелка, кружев, мягких завитков волос позволяют в какой-то мере сблизить этот портрет с работами Левицкого. Живописные качества этого произведения наиболее ярко свидетельствуют о влиянии на Камеженкова знаменитого портретиста.

Однако недостаточная четкость психологической характеристики (чего мы никогда не встречаем у Левицкого) делает «Портрет неизвестного» менее интересным, чем считающийся парным к нему «Портрет неизвестной в белом платье» (стр. 131). Строгое лицо молодой женщины, изображенной на нем, одухотворено грустным взглядом темных глаз. В ней нет ни тени кокетства, во всем ее облике, манере держаться, в осанке художник сумел воплотить то сознание собственного достоинства и глубокое внутреннее спокойствие, которые и составляют обаяние этого образа.

Чувствуется, как серьезно и вдумчиво подходил художник к изображению человека. Умело написанные пышный парик, шелковое платье, бант, кружево, легкой волной окружающее грудь и шею женщины, изысканная красочная гамма, построенная на серебристых и лиловых тонах, говорят о том, что Камеженков воспринял и творчески освоил лучшие достижения живописи своего времени. Оба портрета отличаются тщательностью и законченностью во всех деталях. По всей вероятности, они были написаны на заказ.

Последним из известных нам парадных портретов Камеженкова является «Портрет архитектора И. Е. Старова» (около 1794 г.; Гос. Русский музей; стр. 133). В 1794 г. Старов был избран адъюнкт-ректором архитектуры в Академии художеств, и не исключена возможность, что этот портрет написан по заказу Академии. Характеризуя Старова как видного деятеля, Камеженков изображает его сидящим в кресле возле стола с чертежами, в парадном красном кафтане и с орденом св. Владимира на шее. Полное лицо Старова светится добротой и умом, оно приветливо обращено к зрителю. Правдиво передано полное, несколько обрюзгшее тело пожилого человека. И тем не менее «Портрет И. Е. Старова» обладает всеми чертами официального парадного портрета и ничем не выделяется среди подобных произведений³.

Рассматривая приведенные работы Камеженкова, следует отметить умение художника строить композицию портрета, его мастерство в передаче



Е. Камеженков. Портрет архитектора И. Е. Старова.
Около 1794 г.
Гос. Русский музей

тканей, меха, кружев, стремление к психологической выразительности образов, что дает возможность сблизить его с живописцами круга Левицкого¹.

Однако мы не можем согласиться и с тем, что Камеженков был лишь продолжателем Левицкого и что его творчество зависело только от «влияний разных мастеров», как указано в приводящейся выше статье Е. Рост.

¹ См. статью Е. Рост «О живописце Ериолае Дементьевиче Камеженкове», стр. 180, 181.

² ГАКО, ф. 645, оп. 1, д. 5173, л. 8 об.

³ По мнению Ровинского, портрет Старова написан Камеженковым совместно с художником С. С. Щукиным, однако никаких документальных данных на этот счет не имеется. — См. Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. II. СПб., 1889. Приложение, стр. 260.

¹ Есть сведения, что Камеженков, помимо обучения у Козлова, пользовался советами Левицкого. С. П. Яремич приводит в своем труде «Русская академическая школа в XVIII веке» выдержку из решения Совета Академии следующего содержания: «...избраны в назначенные: „ученик Левицкого Е. Д. Камеженков по представленной от него работе, изображающей портрет молодого человека“ (цит. по «Книге для чтения по истории русского искусства», вып. 2. М., 1950, стр. 112). Слова „ученик Левицкого“ были опущены П. Н. Петровым в его «Сборнике материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования».

Упомянутые работы художника, несмотря на некоторую близость к Левицкому и мастерам его круга, имеют черты и несвойственные их произведениям, но характерные для творчества Камеженкова. Его работы отличаются известным демократизмом образов, а поздние портреты, о которых будет говориться ниже, хотя и обнаруживают падение профессионального мастерства их автора, обладают интимностью, предваряющей в какой-то мере портретное искусство начала XIX века.

Таковы «Автопортрет с дочерью» (Гос. Русский музей) и «Портрет дочери художника с няней» (Калининская областная картинная галерея), которые до революции хранились в поместье «Сергиевка» Кашинского уезда Тверской губернии, у внучки Е. Д. Камеженкова — помещицы Лидии Николаевны Истоминой, урожденной Крыжовой.

Камеженков женился, по-видимому, в 90-х годах XVIII в., но, как явствует из архивных материалов¹, рано овдовел. На руках у художника осталась маленькая дочь, воспитанию которой он посвящал весь свой досуг.

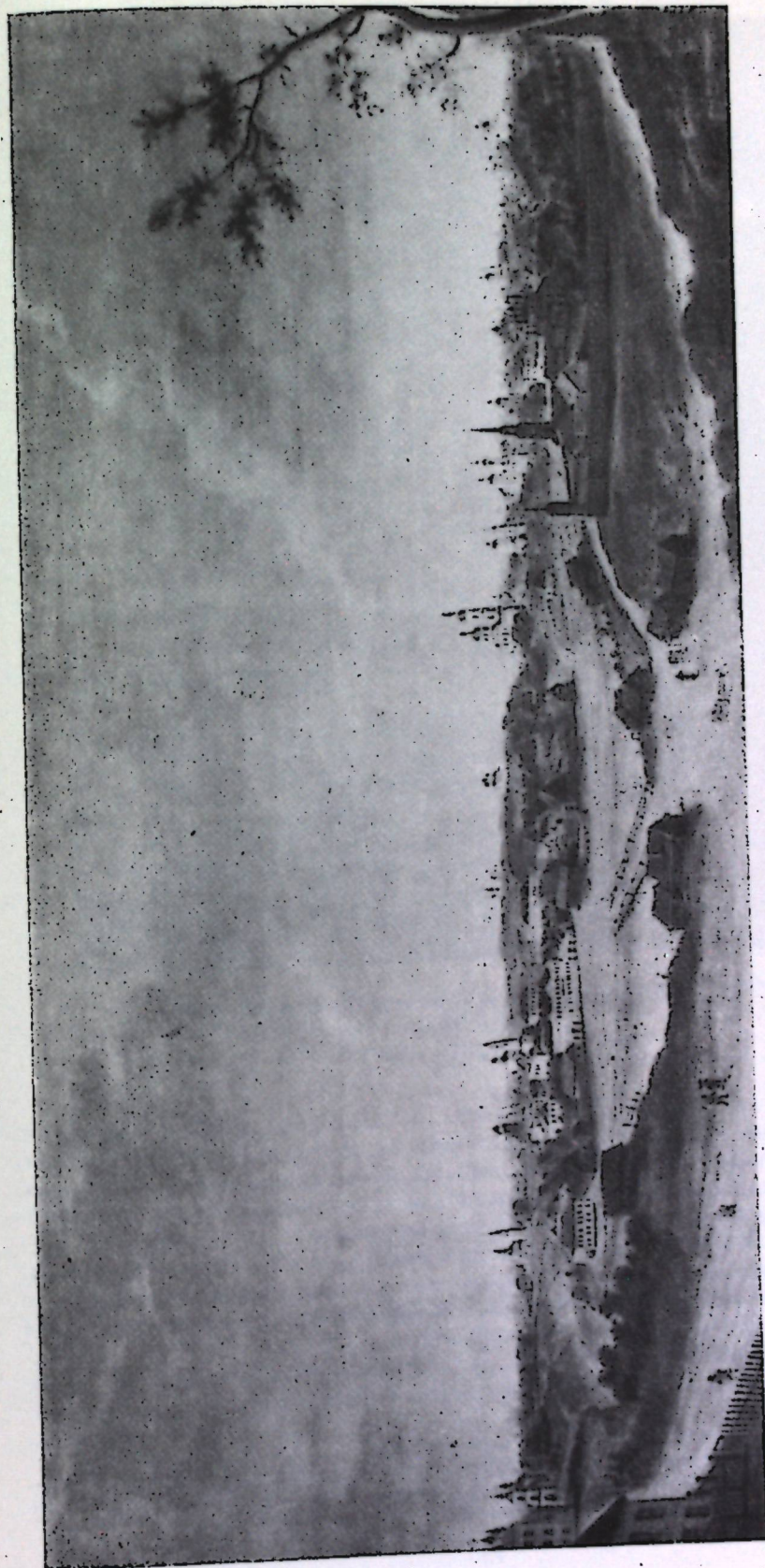
В 1797 г. Камеженков приобрел в г. Кашине старый деревянный дом, а 16 марта 1798 г. у кн. А. Д. Засекиной — поместье, состоявшее из сельца Забелина и деревни Поречье, с барским домом и надворными постройками.

Обстоятельства последних 20 лет жизни Камеженкова, к сожалению, совершенно не известны. Можно лишь присоединиться к предположениям Е. Рост, что художник в эти годы работал либо на графа Н. И. Салтыкова, либо на тверского архиерея.

В этот период несколько меняется характер творчества художника. Он создает интимные портреты близких ему людей и картину «Вид города Кашина» (1798; Гос. Русский музей; стр. 135), выпадающую из его творчества как по сюжету, так и по довольно примитивному решению. Камеженков как бы забыл все свои навыки и написал «Вид города Кашина» так, как это сделал бы художник-самоучка.

Развертывающаяся перед зрителем панорама города Кашина — с многочисленными церквями, каменными купеческими «палатами» и деревянными домиками мещан — передана без знания законов перспективы, примитивно и условно. Тем не менее она дает довольно полное представление о городе Кашине конца XVIII в. В ряду картин, «списывающих» вид той или иной местности, это произведение представляет определенный познавательный интерес. Еще живя в Петербурге, Камеженков довольно часто ездил в Тверское наместничество и, в частности, в Кашинский уезд. Здесь, в селе Покровском, жили родственники его уже умершей матери, а в селе Капшине — родственники по отцу, один из которых был долгое время крестьянским заседателем Калязинского Нижнего земского суда. Причинами для поездок Камеженкова в Кашинский уезд вряд ли были только родственные чувства, однако достоверно нам ничего неизвестно.

Е. Рост предполагает, что Камеженков был преподавателем в Художественно-живописной школе в с. Зобнине (близ г. Кашина), принадлежавшем графу Зубову. Но, очевидно, в основе этого утверждения лежит какое-то недоразумение. Во-первых, село Зобнино, как видно из сохранившихся документов, во второй половине XVIII в. и в первой половине XIX в. графам Зубовым не принадлежало. До конца XVIII в. им владели Колычевы, в начале XIX в. оно перешло к мелкопоместному дворянину Зубову, ничего общего не имевшему с графом Зубовым. Судебные дела того времени свидетельствуют, что Зубов был знаком с Камеженковым.



Е. Камеженков. Вид города Кашина. 1798 г.
Гос. Русский музей

¹ ГАКО, ф. 59, оп. 1, л. 104, л. 10 об.



Е. Камеженков. Автопортрет с дочерью. Конец 1790-х или начало 1800-х годов.

Гос. Русский музей

Но из этих же судебных дел, в частности из объяснения Зубова, следует, что между ними никаких других отношений никогда не было. Во-вторых, те же материалы ни разу не упоминают о существовании художественно-живописной школы в с. Зобинно Кашинского уезда¹.

В 1798 г. Камеженков переехал из Петербурга в Москву, где пробыл, приблизительно, до 1801 г. О деятельности художника в этот период ничего неизвестно. Е. Рост предполагает, что он работал на упоминавшегося выше гр. Н. И. Салтыкова.

Из произведений этого времени до нас дошел его «Автопортрет с дочерью» (стр. 136). Судя по возрасту девочки, портрет можно отнести к на-

¹ Однако крепостные живописцы в этом селе, по-видимому, были, так как сохранилась картина работы художника Ф. Гаврилова, крепостного села Зобинна, — «Портрет Н. И. Кожина», хранящийся в Калининской областной картинной галерее.



Е. Камеженков. Портрет дочери художника с няней. 1808 г.

Калининская областная картинная галерея

чалу 1800-х годов (родилась в середине 1790-х годов, на портрете ей лет 5—6).

«Автопортрет с дочерью» дает нам представление о самом художнике. Его облик не лишен благородства. Немолодое лицо освещено внимательным взглядом живых глаз, в котором сквозит ум и доброжелательность, а легкая улыбка, притаившаяся в уголках рта, придает образу теплоту. Нежно прижимает он прильнувшую к его плечу девочку. Произведение, созданное Камеженковым, глубоко человечно и правдиво, в нем переданы искренние чувства, сердечная близость изображенных людей. Нужно отметить, что портрет, особенно в нижней его части, неокончен. Вероятно, это вызвано тем, что он написан для себя, и художник не считал нужным его окончательно отделять.

В Калининской областной картинной галерее хранится еще одно, самое позднее из известных нам произведений Камеженкова — «Портрет дочери художника с няней» (стр. 137). При дублировке была закрыта следующая

надпись на подлинном холсте: «Сей портрет писан Академиком капитаном Ермолаем Дементьевичем Камеженковым с дочери своей любезной Александры Ермолаевны на 12 году возраста ея. Подписывал муж ея титулярный советник Николай Федоров Крыжов». Зная, что Александра Камеженкова родилась в середине 1790 годов, этот портрет можно датировать концом 1800-х годов.

Некрасивая девочка в белом платье с высокой талией сидит с книгой в руках, немного позируя перед художником. Пожилая женщина, ее няня, изображена более просто. Она глубоко задумалась, глядя куда-то в сторону. Усталое лицо этой женщины с грустными добрыми глазами несет на себе следы тяжелой подневольной жизни. Сам выходец из среды крепостного крестьянства, художник с большим сочувствием изображает старую крестьянку, много пережившую на своем веку. Портрет няни в этом произведении, наряду с женскими образами, созданными М. Шибановым и И. П. Аргуновым, является одним из ранних изображений крепостной крестьянки и отчасти предвещает появление крестьянских образов А. Г. Венецианова.

Хотя портрет девочки менее выразителен, чем портрет няни, но детская живость подростка оттеняется серьезностью и какой-то скорбностью старой крестьянки.

Портрет выдержан в золотисто-лиловых тонах, придающих ему теплоту. Большая искренность этого произведения, написанного художником не на заказ, а для себя, составляет сильную сторону портрета. Вместе с тем в нем можно заметить и некоторую утерю былого мастерства Камеженкова. Фигура няни как бы механически приписана к фигуре девочки, неправильно передан ракурс правой руки девочки; портрет слабее, чем предыдущие, и в живописном отношении. Возможно, это объясняется тем, что, оторвавшись от художественной жизни Петербурга и Москвы и долгое время живя в провинции, Камеженков начал терять свое, с таким трудом завоеванное мастерство.

В 1815 г. Камеженков окончательно поселился вместе с 19-летней дочерью в своем кашинском поместье — сельце Забелине. Здесь в 1817 г. он выдал замуж свою дочь за мелкого чиновника калязинского земского суда Николая Федоровича Крыжова. В этом поместье, на 59 году своей жизни он умер 27 декабря ст. стиля 1818 г.¹

* * *

В настоящее время известно семь произведений Е. Д. Камеженкова. Какой характер имели его другие работы и где они находятся, — об этом нет никаких сведений. Вероятно, многие из них еще не определены и значатся «работами неизвестных художников», а другие — утеряны² или находятся в частных собраниях. Но и те произведения, которые нам известны, дают отчетливое представление о творчестве художника. Архивные же материалы очень ярко характеризуют тяжелые условия, в которых развивалось дарование Камеженкова, рисуют внушающий глубокое уважение благородный образ художника из народа.

¹ ГАКО, ф. 668, оп. 1, л. 1748, л. 32.

² Как, например, его икона «Всех скорбящих» (дер. 61×176 см), находившаяся ранее в Калужском областном художественном музее (погибла во время фашистской оккупации).

А. М. Амшинская, А. В. Помарнацкий НЕИЗВЕСТНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ А. В. СУВОРОВА РАБОТЫ ХУДОЖНИКА Я. НОРБЛИНА

В Винницком Краеведческом музее хранится альбом рисунков Я. Норблина¹ и его учеников, представляющий, несомненно, большой интерес как для искусствоведов, так и для историков². Материалы альбома проливают в известной мере свет на историю школы Норблина³. Кроме того, биографы художника найдут здесь интересные документы, характеризующие продолжительный отрезок жизни Норблина и его разнообразную творческую деятельность с 1760 по 1820 г. И, наконец, для историка будут любопытны живые и выразительные наброски, а также эскизы композиций, в которых Норблин подробно и точно воспроизвел события, совершавшиеся на его глазах.

На 94 страницах размещалось 844 пронумерованных рисунка, в настоящее время 13 листов альбома утеряно, и на оставшихся 81 странице сохранилось 686 рисунков. Часть рисунков альбома, не имеющих подписи, исполнена, по-видимому, кем-либо из многочисленных учеников Норблина. Это предположение подтверждается наличием в альбоме подписных рисунков Александра Орловского⁴. Манера рисунка Орловского в некоторых произведениях настолько близка к манере учителя, что отличает их лишь подпись художника.

¹ Ян Петр (Жан Пьер) Норблин (1745—1830). В течение непродолжительного времени учился у Казановы и в L'école publique d'Académie. Увлекался творчеством Рембрандта, в своих декоративных работах подражал Ватто. Француз по национальности. Как художник он сложился уже во время пребывания в Польше, где жил с 1774 г. и работал в семье князей Чарторыхских в качестве учителя рисования и декоратора. Является основоположником реалистического направления в польском искусстве конца XVIII — начала XIX вв. Учениками Норблина и его последователями были талантливые польские графики А. Орловский, М. Плоньский, Г. Вакулович и другие.

² Альбом принадлежал семейству графов Грохольских, с которым Норблин был в близких отношениях и долгие годы переписывался. На переплете альбома инициалы в близких отношениях и долгие годы переписывался. На переплете альбома инициалы одного из Грохольских — «М. Г.». Альбом находился в имении Грохольских близ г. Винницы, затем — у частных лиц, и лишь в 1939 г. поступил в Винницкий Краеведческий музей (см. А. Амшинская. Ценная коллекция. — «Советская культура», 5 апреля 1956 г.).

³ Этому вопросу посвящено исследование Н. В. Яворской, подготовленное в настоящее время к изданию.

⁴ Рисунков Орловского в альбоме много, и все они относятся к раннему периоду работы художника в Варшаве (стр. 23, № 211; стр. 24, № 230 и 231; стр. 36, № 385, 386, 387; стр. 42, № 440, 445, 447, 450; стр. 77, № 745; стр. 85, № 799; стр. 86, № 800; стр. 87, № 801). Это главным образом изображения русских солдат, офицеров и казаков с подробным описанием формы и цвета одежды разных полков.



Я. Норблин. Базар. 1801 г. Акварель.
Винницкий Краеведческий музей

Характер работ самого Норблина исключительно разнообразен. Его первые по времени рисунки, исполненные свинцовым карандашом с растушевкой, представляют собой мелкие и несколько суховатые пейзажи с видом Бастилии и ее пороховых погребов. Они относятся к раннему парижскому периоду жизни художника. Несколько позднее были исполнены наброски пером женских фигур и галантных сцен, интерпретирующие сюжеты А. Ватто.

К последнему периоду пребывания художника в Париже относятся жанровые уличные сценки, исполненные пером, на них рукой Норблина помещены даты — 1818 и 1820 гг.

Наибольший интерес представляют собой рисунки, исполненные Норблином в Польше (1774—1804). Они составляют большую часть альбома. Здесь, наряду с пейзажами загородного дворца Вилланова, где работал Норблин; с зарисовками природы и архитектуры Силезии, есть большие листы, посвященные точному и подробному изображению знаменательных событий, очевидцем которых был художник. Так, например, большая акварель изображает, согласно подписи, пожар дворца Крашинского вечером 15 февраля 1782 г., другие рисунки воспроизводят вид отдельных улиц и площадей Варшавы. Среди них вид на королевский дворец и Вислу из Краковского предместья в день коронации 1785 г., а также прекрасная тонкая акварель «Базар» (стр. 140).

Большая часть рисунков Норблина посвящена изображению польских



Я. Норблин. В корчме. 1780 г. Акварель, перо.
Винницкий Краеведческий музей

народных типов. Здесь множество набросков с натуры и крестьян, и горожан, и торговцев, и военных; близки к карикатуре рисунки щеголей и щеголих. Вместе с выразительными набросками отдельных фигур, заслуживают внимания правдивые сцены народной жизни (два варианта сцены «В корчме», стр. 141; «Игра в карты в казарме» и другие).

Среди рисунков Норблина довольно значительное количество портретов, шаржей, карикатур. В острых и характерных набросках с натуры близких или случайно встреченных художником людей есть изображения и известных лиц, таких, как, например, художника И. Лампи. Любопытен также набросок к известному портрету национального героя Польши — Т. Костюшко (стр. 142). Особенный же интерес для советских исследователей представляют портреты А. В. Суворова. И, хотя рисунки эти далеки от объективного воспроизведения облика великого русского полководца, хотя они и не отражают талант, ум и замечательные особенности характера Суворова, они все же заслуживают подробного специального изучения, как изображения, созданные современником, который имел возможность близко наблюдать Суворова и рисовать его, если не с натуры, то по самым свежим впечатлениям. Исследование находящихся в альбоме четырех рисунков, посвященных А. В. Суворову, с точки зрения общей иконографии полководца, и является задачей настоящей статьи.

Рисунки датируются 1795 годом и исполнены в Варшаве, где, как известно, Суворов пробыл с ноября 1794 по декабрь 1795 г. Наибольший интерес из этих рисунков представляет набросок оплечного профильного портрета Суворова (№ 795, стр. 143). Выполнен он карандашом и затем



Я. Норблин. Т. Костюшко. 1794 г. Рисунок.

Винницкий Краеведческий музей

поверх пройден пером. Голова Суворова обнажена, редкие, без парика волосы собраны сзади в косичку; бегло намечены жабо и фельдмаршальское шитье на воротнике мундира. Внизу ясно читается французская надпись: «Suwagow». На одном из листов другого норблиновского альбома, хранящегося в Краковском Национальном музее, среди набросков фигур и голов русских grenadiers и казаков, имеется профильный рисунок головы Суворова (стр. 144), идентичный публикуемому рисунку. Под краковским рисунком имеется подпись художника: «N. f.» (Norblin fecit) и дата: «1795», которых не имеет рисунок винницкого альбома (№ 795).

При всей беглости наброска винницкого альбома, он представляет немалый, в первую очередь чисто иконографический, интерес. Первое впечатление от этого рисунка совершенно неожиданное; у людей, специально не занимающихся суворовской иконографией, он может вызвать даже недоумение. Действительно, с детских лет мы привыкли к совершенно иному образу Суворова, и естественно возникает вопрос: если надпись под рисунком не является плодом ошибки какого-то из прежних владельцев альбома, то не есть ли этот рисунок злая и притом не похожая карикатура на полководца? Однако сопоставление наброска Норблина с некоторыми другими изображениями полководца приводит к несомненному заключению, что художник сумел метко схватить и перенести на бумагу многие характерные черты наружности Суворова, хотя, конечно, сильно их утрировал, следуя

привычной для него гротескной манере рисунка.

Попробуем сопоставить наброски Норблина с некоторыми другими изображениями полководца. Как известно, иконография Суворова чрезвычайно обширна. Имеется более двухсот одних гравированных его изображений, исполненных в конце XVIII — первой половине XIX в. Если даже исключить из этого числа все портреты, появившиеся после смерти полководца, как варьирующие то или иное прижизненное его изображение, то все же остаются многие десятки гравированных портретов, зачастую друг с другом совершенно не схожих и дающих самое разноречивое представление о внешнем облике Суворова¹.

Разобраться во всем этом множестве гравированных и других портретов Суворова можно, только установив, какие именно из них были выполнены с натуры, и сверив эти последние с достоверными показаниями современников о наружности Суворова. Таких свидетельств, относящихся к последнему десятилетию его жизни, дошло до нас несколько². Мы узнаем из них, что Суворов был небольшого роста, худощав и необычайно подвижен: уже будучи стариком, легко, без помощи ординарца, вскакивал на коня, неумимо ездил верхом, в минуты шутивого настроения прыгал через стулья, танцевал. Одевался необычайно просто, так же прост был в своих повседневных привычках. На голове его, рано поседевшей, оставалось лишь несколько клоков белых волос; брови были всегда слегка приподняты. Некрасивое лицо, с большим ртом, покрытое морщинами, особенно резкими на лбу, было необычайно изменчиво; живой взгляд голубых дальнзорких глаз светился умом и энергией.

По мнению Д. А. Ровинского, знатока русской иконографии, «портреты Суворова очень разнообразны и мало схожи между собою», отчасти потому, что «большинство из них писано не с натуры, а с памяти, а еще более от того, что лицо Суворова, чрезвычайно подвижное, изменялось беспрестанно.

¹ Д. А. Ровинский. Подробный словарь русских гравированных портретов, т. III. СПб., 1888; В. Я. Адарюков. Добавления и исправления к «Подробному словарю русских гравированных портретов» Д. А. Ровинского, — «Старые годы», 1910; И. Д. Орлов. Заметки о некоторых гравированных портретах. — Добавление к Подробному словарю Ровинского, 1912; П. Н. Симанский. Суворовский отдел в библиотеке П. Н. Симанского. — Приложение к «Русскому библиофилу» за 1912 год.

² Основные мемуарные источники указаны в «Библиографии русской литературы о А. В. Суворове», — Сб. документов «Суворов», т. IV. Военгиз, М., 1953. См. также не включенные в этот библиографический указатель очень любопытные описания внешности Суворова его современниками — Людовиком XVIII и маркизом Туссеном, в журналах «Русский Архив» 1877, т. III, стр. 65 и «Feuilles d'histoire», v. 1. Paris, 1909, pp. 258—260.



Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г.

Винницкий Краеведческий музей



Я. Норблин. Лист альбома с портретом А. В. Суворова. 1795 г.

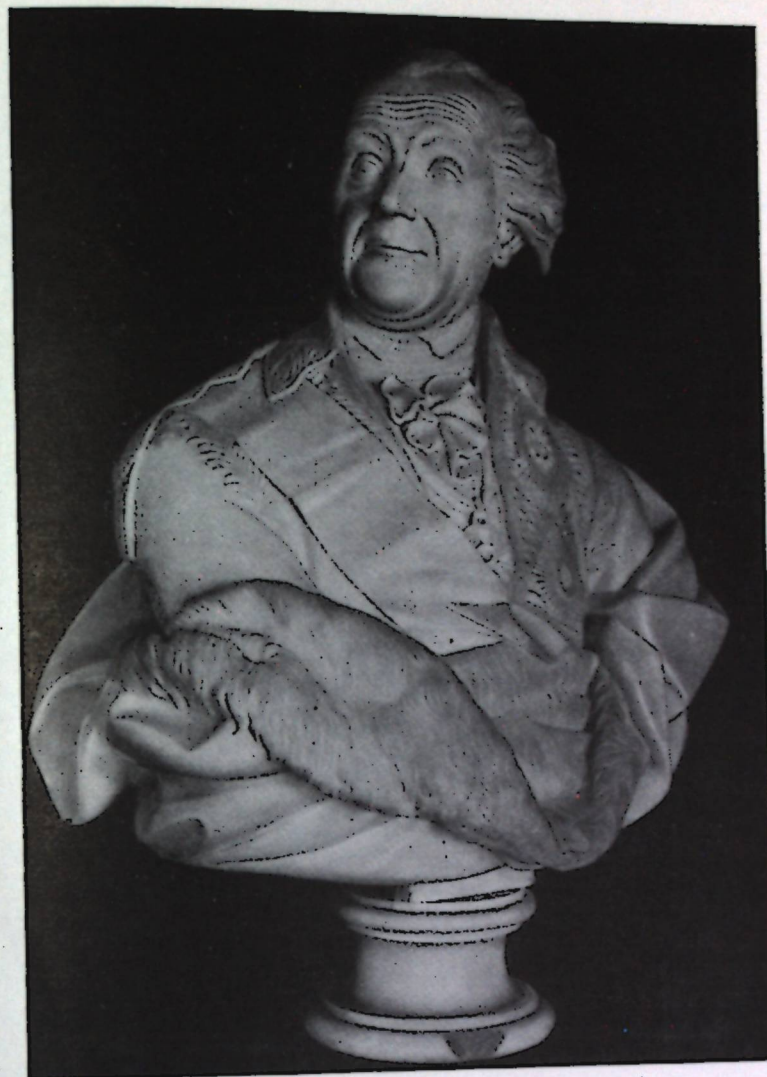
Краковский Национальный музей

Суворов являлся то ласковым и любящим, то грозным и кровожадным, то покойным и серьезным, то чудаком, производившим разные шутовские выходки, — и все эти Суворовы не были похожи друг на друга, а представляли совершенно особые, своеобразные типы и характеры¹. О необычайно изменчивой внешности Суворова и о разительном несходстве между собой его портретов пишут и все другие исследователи суворовской иконографии — М. Б. Стремоухов и П. Н. Симанский, С. В. Козлов, А. В. Лебедев и др.

Остановимся вкратце на наиболее известном из всех портретов Суворова — на гравированном его портрете, исполненном Н. И. Уткиным в 1818 г. Портрет этот, репродуцировавшийся в различных изданиях, стал для последующих поколений как бы каноническим изображением полководца; по нему мы привыкли представлять себе внешность Суворова, исходя из него невольно судим о «похожести» или «непохожести» других портретов. Между тем уткинская гравюра, при всем техническом мастерстве ее выполнения, никак не может претендовать на иконографическую достоверность. Свою гравюру Уткин исполнил с пастельного портрета Суворова, написанного с натуры в 1800 г. в Праге дрезденским живописцем И. Г. Шмидтом. В процессе работы над гравюрой Уткин весьма существенно переработал шмидтовский оригинал в сторону явной идеализации наружности полководца, придав ему черты большего благообразия и представительности.

В результате эта гравюра, по свидетельству ряда лиц, видевших Суворова, утратила значительную долю сходства с ним. Денис Давыдов в своем

¹ Д. А. Ровинский. Указ. соч., стб. 1977.



Дж. Мональди. А. В. Суворов. Мрамор. 1795 г.

Гос. Эрмитаж

очерке «Встреча с великим Суворовым» дает уткинской гравюре, со свойственной его стилю сжатой определенностью, следующую характеристику: «Портрет, искусно выгравированный Уткиным, не похож; он без оригинального выражения его физиономии, сонен и безжизнен»¹.

Столь же категорически о «непохожести» и «невывразительности» уткинской гравюры говорят В. В. Стасов, Д. А. Ровинский, П. Ф. Карabanов и ряд других лиц². Вот почему нельзя признать убедительной безоговорочно высокую оценку уткинского портрета Суворова, которая установилась

¹ Д. В. Давыдов. Сочинения. Изд. А. Смирдина, 1848, стр. 99—100.

² В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. II, СПб., 1894, стр. 801; Д. А. Ровинский. Указ. соч., стб. 1990; С. В. Козлов. Суворов в его изображениях. СПб., 1899, стр. 12; М. Б. Стремоухов и П. Н. Симанский. Жизнь Суворова в художественных изображениях. М., 1900, стр. 348.



К. Леберехт. Медаль с портретом А. В. Суворова.
Бронза. 1791 г.

в последние годы и которую мы находим у многих авторов, в той или иной связи писавших об этой гравюре¹.

Интерпретация Уткиным образа русского полководца в значительной мере вытекала из требования классицистической эстетики преодоления в художественном произведении несовершенной действительности, требования, нередко приводившего к абстрактной идеализации этой действительности. Отсюда то безразличное «благообразие», которое Уткин привнес в образ Суворова. Не углубляясь в дальнейший анализ созданного Уткиным портрета Суворова, по-своему очень интересного и цельного, для нас достаточно установить, что в иконографическом отношении уткинская гравюра, несмотря на ее широкую популярность, никак не может служить мерилom схожести или несхожести других изображений полководца. Не касаясь, за недостатком места, портретов Суворова, не получивших столь широкой известности, как уткинская гравюра², перейдем к его изображениям, исполненным с натуры одновременно с норблиновским рисунком или незадолго до него.

В 1795 г., во время пребывания Суворова в Варшаве, его портреты исполнили работавшие при дворе польского короля Станислава-Августа миниатюрист К. Бекон (1732—1812) и скульптор Д. Мональди (1730—

¹ И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка, т. II. М.—Л., 1949, стр. 84; Н. Машиковцев. Суворов в изобразительном искусстве. — «Советское искусство», 16 мая 1950 г.; Г. А. Богуславский. Суворов в отечественном изобразительном искусстве, 1952, стр. 11.

² Ставший известным в последние годы, находящийся в частном собрании, портрет Суворова с подписью Левицкого и датой — 1786 год, нуждается в тщательном обследовании. Написание этого портрета с натуры представляется нам сомнительным.



Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г.
Краковский Национальный музей

после 1797 гг.). Известны упоминания о шести подписных экземплярах беконовской миниатюры, три из которых хранятся в настоящее время в Ленинграде — в Гос. Эрмитаже и в Музее А. В. Суворова. Интересно отметить, что в том же 1795 году Суворов послал экземпляр беконовской миниатюры одному из своих поклонников — известному корреспонденту Екатерины II барону Мельхиору Гримму¹; фактом этой посылки Суворов в известной мере «апробировал» беконовский портрет, так как, конечно, не стал бы посылать Гримму заведомо несхожее свое изображение. Мраморный бюст Суворова работы Мональди, иконографически очень близкий к миниатюрам Бекона, хранится в Эрмитаже (стр. 145). Сравнивая норблиновский рисунок с указанными миниатюрами и особенно с бюстом, мы обнаруживаем если не полное их тождество с точки зрения сходства, то большую близость — во всяком случае значительно большую, чем между названными изображениями полководца и портретом работы Уткина².

Наиболее убедительным нам представляется сравнение норблиновского рисунка с медалью, выбитой в честь Суворова на Петербургском монетном дворе в 1791 г., работы одного из наиболее известных медальеров того времени — К. Леберехта (1755—1827). В соответствии с вкусами времени, озаменованного господством классицизма и тягую к античным реминисценциям, Суворов изображен на медали в виде Геракла, с накинутой

¹ Архив кн. Воронцова. Книга 20. М., 1881, стр. 358—359.

² Беконовская миниатюра воспроизведена в указанной книге М. Б. Стремоухова и П. Н. Симанского (вклейка между страницами 92 и 93), гравюра с нее упоминается в словаре Д. А. Ровинского (т. III, стб. 1978).

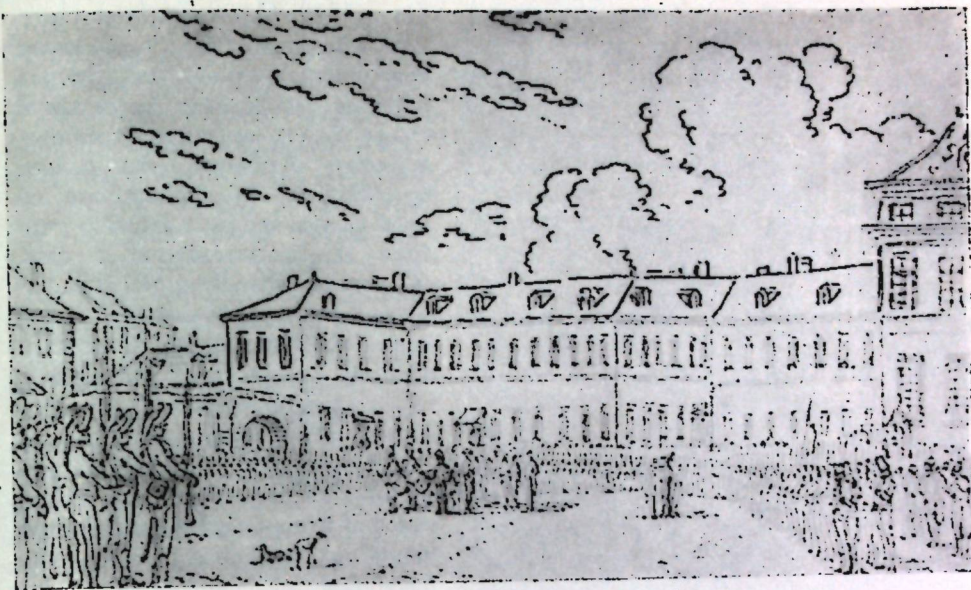
на плечи шкурой немейского льва (стр. 146). В литературе встречаются утверждения, что эта медаль вообще не может рассматриваться как портрет Суворова и что «она несомненно изготовлена не с натуры, так как в ней нет ни единой черточки, сходной с другими изображениями или описаниями его наружности»¹. Такое категорическое отрицание значения леберехтовской медали для суворовской иконографии безусловно ошибочно. Отдельные характерные черты наружности Суворова, встречающиеся на других его портретах, — резкие морщины на лбу и складки у рта, своеобразный излом бровей, а также свойственная ему привычка выставлять иногда вперед нижнюю губу — запечатлены и в этом его изображении. Несомненно также, что, работая над медалью, Леберехт исходил из непосредственных впечатлений от натуры: Суворов в начале 1791 г. провел в Петербурге два с половиной месяца. Здесь он, хотя не часто, но бывал при дворе и на Эрмитажных собраниях. Леберехт, в качестве придворного резчика по камням, имевший свою мастерскую в здании Эрмитажа², не мог, конечно, не видеть Суворова. Решающим доводом, окончательно убеждающим в портретности изображения Суворова на леберехтовской медали и, одновременно, в иконографической ценности публикуемого норблиновского рисунка, является сравнение этих двух изображений полководца, отделенных друг от друга четырьмя годами.

Самое беглое сопоставление устанавливает их сходство друг с другом. Сходство это довольно относительное, да и странно, если бы оно оказалось иным при сравнении парадной мемориальной медали и беглого рисунка, сделанного рукою художника, склонного к гротеску. Черты утрировки в портретном наброске Норблина очевидны: утрирована форма носа, излишне выпуклым сделан лоб, рот полураскрыт, подчеркнута небритость лица. И все же сходство между этими двумя изображениями Суворова неоспоримо, оно свидетельствует о значительной близости обоих изображений к натуре³.

Пересматривая в свете этого сопоставления прижизненную иконографию Суворова, приходится пересмотреть и оценку ряда его портретов, гравированных иностранными мастерами в самом конце XVIII в. До сих пор портреты Суворова, гравированные в Лондоне, Париже и Вене Гринном, Энгельбрехтом, Бонневилем, Курбе, Скиавонетти, Мансфельдом и другими, рассматривались как совершенно несхожие, фантастические изображения полководца⁴. Между тем большая или меньшая близость их к Леберехту и к Норблину очевидна, а тем самым и значение их в суворовской иконографии существенно возрастает.

Три других рисунка винницкого альбома изображают Суворова во время обучения войск, которым, как известно, он занимался непрерывно. Этому своему обыкновению Суворов оставался верен и во время пребывания в Варшаве, где учения, маневры и смотры сменяли друг друга. Норблин, с его неизменным, живым интересом ко всем событиям жизни Варшавы, не мог, естественно, пройти мимо этих сцен. Одна из них изображена на рисунке винницкого альбома (№ 343, стр. 149).

Надпись, сделанная рукою Норблина на обороте рисунка, гласит, что изображен на нем парад в Варшаве 2 февраля 1795 г., под командованием



Я. Норблин. Смотр войск А. В. Суворовым в Варшаве 2 февраля 1795 г.
Рисунок. 1795 г.

Винницкий Краковецкий музей

Суворова. Выполнен набросок первоначально карандашом, а затем пройден пером. Композиция рисунка лаконична, но выразительна и ясна. С большим мастерством развернул художник на маленьком, размером не более ладони, листке бумаги широкую панораму площади, с построенными на ней батальонами. В центре площади, посреди каре солдат, можно различить фигуру командующего парадом Суворова; слева от него два барабанщика, позади группа штабных офицеров, правее — две отдельно стоящие фигуры, возможно, представители союзных австрийской или прусской армий. На переднем плане слева отчетливо видны гренадеры в характерных, так называемых потемкинских шапках.

Никаких сведений о параде 2 февраля 1795 г. в опубликованных суворовских документах нам найти не удалось. Очевидно, это был не парад, как его называет в надписи к рисунку Норблин, а очередной смотр Суворовым одной из подчиненных ему воинских частей. Рисунок интересен как исторически конкретное, документальное изображение Суворова в обычной для него обстановке. В беглом наброске художник умело передал будничные, повседневный характер происходящей сцены. Спокойно, как к привычному зрелищу, относятся к смотру варшавяне, проходящие через площадь справа, за шеренгами солдат; они лишь на ходу оборачиваются, очевидно, привлеченные барабанным боем. Еще более жанровый характер всему изображению придают собаки, спокойно расположившиеся на площади. Низкие облака передают ощущение сырой февральской погоды.

На том же листе винницкого альбома наклеены и два других рисунка пером (№№ 337 и 342), на которых отдельно, крупным планом, дана фигура Суворова, в той же позе и той же одежде, что и на предыдущем наброске. Один из этих рисунков имеет дату — «1795» — и французскую надпись, свидетельствующую, что изображен на нем Суворов с натуры (стр. 150). Представлен он в фас, с вытянутыми, как бы дирижирующими руками, в гренадерской солдатской шапке, без мундира, в широкой свободной рубашке. На другом рисунке Суворов изображен в профиль, идущим

¹ А. В. Лебедев. Суворов. [М.], 1947, стр. 14.

² А. Сулаев. Эрмитаж. Л., 1927, стр. 12, 35.

³ В Краковском Национальном музее хранится еще один норблиновский рисунок *топоном* Суворова (стр. 147). Вокруг нее художник изобразил «эмблемы грозы»: копьё, *князь*, пылающий факел и маску Горгоны. Рисунок этот гораздо менее убедителен, чем первоначальный набросок винницкого альбома (стр. 144), переработкой которого он является. См. Zygmunt Batorski. Norblin. Lwów, 1911, стр. 132.

⁴ Д. А. Ровинский. Подробный словарь, т. III, №№ 59. 63—75, 114, 132.



Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок с натуры. 1795 г.
Винницкий Краеведческий музей

(стр. 151). Одежда и жест поднятых рук на обоих рисунках совершенно одинаковы. Второй рисунок несколько отличается своим более нервным, темпераментным штрихом, что делает возможным предположение об исполнении его, по заданию учителя и одновременно с ним, А. Орловским. Впрочем, графический почерк Орловского в это время был настолько близок к почерку его учителя Норблина, что сколько-нибудь уверенно говорить об этом трудно.

Оба рисунка несколько гротескно, но в то же время очень живо и непосредственно передают облик полководца, заостряя внимание на своеобразии его костюма, которое, наряду с прочими известными «странностями» Суворова, создало ему прочную репутацию чудака.

О том, что Суворов зачастую появлялся перед войсками и перед посещавшими его знатными «особами» в рубашке, и притом не только в условиях лагерной

или походной жизни, но и на смотрах и парадах, мы знаем из свидетельств целого ряда его современников. На них, естественно, производило сильное впечатление такое отступление высокопоставленного, титулованного генерала от общепринятой формы одежды, имевшей в XVIII в. свое определенное социальное значение: она была выражением дистанции в гражданском быту между сословиями вообще, в военном — между дворянским офицерским составом и рекрутируемой из крестьянства солдатской массой.

Суворовская рубашка, демонстрировавшая пренебрежение к внешним формам сословной обособленности, была, конечно, не только занятным историческим «анекдотом», не просто чудачеством, а имела определенный смысл. Оставаясь человеком своего времени и своего класса, Суворов в то же время позволял себе резкие выпады против застывших форм сословного строя. Нельзя не вспомнить в этой связи известные слова полководца: «Я солдат, не знаю ни племени, ни роду»¹, или его же слова, сказанные после получения из Петербурга отказа произвести в офицеры отличившегося в бою унтера на том основании, что он не дворянин по происхождению: «Талант из толпы выхваченный, преимуществует перед многими другими. Он всем обязан не случаю, не породе, а самому себе...»².

Приведем яркое описание внешности Суворова, данное Денисом Давыдовым в уже упоминавшемся очерке «Встреча с великим Суворовым».

¹ См. в кн.: К. Осипов. Александр Васильевич Суворов. М., 1955, стр. 336.

² Е. Фукс. Анекдоты князя Италийского, графа Суворова-Рымнинского. СПб., 1827, стр. 59—60.

Встреча произошла в 1793 г., во время маневров, в которых отец девятилетнего Дениса командовал легкоконным полком. Суворову было в это время 63 года.

«...Около десяти часов утра все зашумело вокруг нашей палатки, закричало: Скачет! Скачет! Мы выбежали и увидели Суворова в ста саженях от нас, скачущего во всю прыть в направлении мимо нашей палатки.

Я помню, что сердце мое тогда упало, как после упало оно при встрече с любимой женщиной. Я весь был взор и внимание, весь был любопытство и восторг, и как теперь вижу толпу, составленную из четырех полковников, из корпусного штаба, адъютантов и ординарцев, и впереди толпы — Суворова на саврасом калмыцком коне, принадлежавшем моему отцу; в белой рубашке, в довольно узком полотняном нижнем платье, в сапогах вроде тоненьких ботфорт и легкой маленькой солдатской каске формы того времени... На нем не было ни ленты, ни крестов: это мне очень памятно, как и черты сухощавого лица его, покрытого морщинами, как и поднятые брови и несколько опущенные веки. Все это, несмотря на детские лета, запечатлелось в моей памяти, не менее его одежды»¹.

Любопытно сопоставить с этим выразительным литературным портретом и с рисунками Норблина акварель А. Орловского «Суворов в походе», находившуюся до революции в собрании Е. Г. Шварца (стр. 152)². Суворов изображен на рисунке Орловского скачущим по полю, в сопровождении адъютанта. Одежда Суворова на этом рисунке совершенно совпадает как с описанием Д. Давыдова, так и с набросками Норблина: на нем такая же легкая солдатская каска, широкая свободная рубаха и кавалерийские ботфорты. Это сопоставление лишний раз подтверждает как безошибочную зоркость глаз и точность памяти Дениса Давыдова (очерк написан им около 1835 г.), так и документальную достоверность рисунков винницкого альбома.

¹ Д. В. Давыдов. Сочинения, стр. 98—99.

² Воспроизведен (без даты) в книге: В. А. Верещагин. Русская карикатура. III. — А. О. Орловский. СПб., 1913.

Известно, что уже во время пребывания в Петербурге в 20-х годах XIX в. Орловский написал большую, не дошедшую до нас картину «Переход Суворова через Альпы». Картина была уничтожена художником в припадке раздражения против мелочных придирок начальника Главного штаба кн. П. М. Волконского. — См. О. А. Пржевальский. Живописец Орловский. — «Русская старина», 1876, т. XVI, стр. 554.



Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г.
Винницкий Краеведческий музей



А. Орловский. Суворов в походе. Акварель.

Местонахождение неизвестно

Известно, что не только Норблин и Орловский оставили нам изображения Суворова в рубашке. Этот мотив не раз привлекал к себе и впоследствии внимание многих художников и скульпторов: назовем хотя бы гравюру А. Осипова с миниатюры Ксавье де Местра (1811), небольшой портрет маслом из собрания Эрмитажа (около 1812 г.)¹, известный бюст работы В. Демут-Малиновского (1814)², не говоря уже о позднейших изображениях полководца, выполненных как дореволюционными, так и советскими художниками — А. Коцебу, К. Кеппенем, П. Геллером, О. Верейским,

¹ Копия с него (из собрания П. И. Щукина) находится в экспозиции Гос. Исторического музея. Эрмитажный портрет был воспроизведен в юбилейном номере «Огонька» (1950, № 20) с нелепой подписью, удостоверявшей, что это якобы портрет работы В. А. Серова.

² Принятая до сего времени дата демутовского бюста — 1801 г. — неверна. Подлинная дата — 1814 г. — устанавливается на основании архивных данных: ЦГИАЛ, ф. 733, оп. 16, д. 46.

Е. Бургункером, П. Алякринским и др. В этом ряду изображений Суворова публикуемые рисунки Норблина, при всей их беглости и гротескности, представляют особый интерес, как выполненные непосредственно с натуры.

В заключение следует отметить, что при всем интересе, который представляют собой вновь найденные изображения Суворова, значение их не следует преувеличивать. Это все же не более как беглые наброски, передающие только чисто внешние черты полководца. На передачу образа Суворова, во всей его многогранности и сложности, эти наброски, естественно, ни в какой мере претендовать не могут.

Значение норблиновских рисунков, и в первую очередь профильного портрета Суворова, в том, что они побуждают к пересмотру, известной переоценке и более углубленному изучению суворовской иконографии. А это, в свою очередь, не может не помочь мастерам советского изобразительного искусства в их творческих поисках такого образа русского полководца, который, воплощая наше современное понимание личности Суворова, был бы в то же время исторически правдив и убедителен, а следовательно, одинаково далек как от абстрактной идеализации, так и от натуралистической ограниченности.

М. Я. Либман

СТАТУЭТКА «АТЛАНТА» В ГОСУДАРСТВЕННОМ МУЗЕЕ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
им. А. С. ПУШКИНА

В собрании скульптуры Музея изобразительных искусств в Москве находится небольшого размера бронзовая статуэтка старика, опирающегося на палку (стр. 155)¹. Эта скульптура, известная под названием «атланта», приписывается итальянскому мастеру XVI в. Поступила она в собрание Музея из коллекции Д. И. Щукина, купившего ее, в свою очередь, в 90-х годах XIX в. в московском антикварнате. До этого она якобы была в Петербурге. Состояние статуэтки вполне удовлетворительно, несмотря на ряд трещин, утрату ноши и трех пальцев на левой руке. Палка в правой руке и плинт — добавление значительно более позднего времени. Привлекает внимание искажение левой голени фигурки, отчего ступня кажется вывернутой наружу.

Насколько нам известно, статуэтка Музея изобразительных искусств — единственный сохранившийся отлив. Однако интерес этой статуэтки не столько в ее уникальности, сколько в том, что она послужила моделью для целой серии рисунков, сделанных с нее замечательным венецианским живописцем XVI в. Якопо Тинторетто и его учениками.

Творческий метод Тинторетто хорошо известен по описаниям XVI и XVII вв.² Мастер широко, пожалуй больше, чем кто-либо из его современников-венецианцев, пользовался скульптурными моделями. Маленькие, вылепленные из воска или другого мягкого материала, фигурки служили ему для компонования картин³, другие, больших размеров, — выполняли роль моделей для учебных рисунков⁴.

Роль скульптуры в творческом процессе Тинторетто очень велика. Работа со скульптурой была необходима мастеру для изучения сложнейших сокращений и поворотов, для экспериментов с освещением⁵. Источники

¹ Инв. № 26-31. Высота без постамента 0,25 м.

² Raffaello Borghini. *Il riposo*. Firenze, 1730; Carlo Ridolfi. *Le maraviglie dell'arte*. Berlin, 1914—1924; Marco Boschini. *La carta del navigar pitoresco*. Venezia, 1660; Marco Boschini. *Le ricche minere*. Venezia, 1674.

³ C. Ridolfi. Указ. соч., т. II, стр. 15; M. Boschini. *Le ricche minere*. — Во введении автор утверждает, что Тинторетто сам делал эти фигурки.

⁴ R. Borghini. Указ. соч., стр. 456 и след.; M. Boschini. *La carta del navigar pitoresco*, стр. 140 и след.; M. Boschini. *Le ricche minere*. Введение.

⁵ Б. Виппер. Тинторетто, М., 1948, стр. 16 и след.



Статуэтка «атланта». Бронза. Вид спереди.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина



Тинторетто. Рисунок со статуэтки «атланта».

Собрание Кёнигс. Гаарлем



Статуэтка «атланта». Бронза. Вид сбоку.

Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

свидетельствуют о том что в мастерской Тинторетто был целый музей скульптуры. Босчини видел в мастерской художника, сохранившейся еще в XVII веке, слепки с «Лаокоона», «Бельведерского торса», «Венеры Медичи», «Геракла Фарнезе», бюсты римских императоров, копии с аллегорических статуй надгробий Медичи, оригинальные произведения Джованни да Болонья¹. Боргини, знавший Тинторетто лично, пишет о многочисленных рисунках мастера с произведений венецианской и флорентинской пластики. Он упоминает рисунки с «Марса» и «Нептуна» Якопо Сансовино, с копий скульптор Микельанджело в новой сакристии Сан Лоренцо, с произведений Джованни да Болонья². Ридольфи также говорит о «бесчисленных рисунках» Тинторетто с произведений скульптуры³. Все это — свидетельства огромного интереса Тинторетто к скульптуре.

В настоящее время известно довольно большое количество рисунков живописца и его учеников, подтверждающих свидетельства литературных источников. В некоторых случаях можно установить, какие скульптуры

¹ M. Boschini La carta del navegar pitoresco, стр. 140 и след.; M. Boschini. Le ricche minere. Введение.

² R. Borghini. Указ. соч., стр. 456 и след.

³ C. Ridolfi. Указ. соч., т. II, стр. 14.



Тинторетто. Рисунок, изображающий «атланта» лежащим на груди тел. Уффици. Флоренция

послужили моделью для этих рисунков. Имеется ряд изображений головы Вителлия, «Лаокоона», фигур с надгробий Медичи, «Самсона» Микельанджело. Эти штудии делались со слепков или с уменьшенных копий, сейчас, по-видимому, утерянных. Модели других рисунков до сих пор не опознаны. Возможно, в этих случаях Тинторетто пользовался оригинальными произведениями мелкой пластики. До сих пор считалось, что скульптуры, с которых Тинторетто делал наброски, погибли и что поэтому мы лишены возможности судить о подходе Тинторетто к модели, о ее переработке в рисунке. Статуэтка Музея изобразительных искусств проливает свет на этот интересный момент в творчестве Тинторетто.

Тице и Тице-Конрат приводят двенадцать листов Тинторетто и его учеников с рисунками, изображающими статуэтку московского Музея в самых разных положениях¹. Нередко на одном листе она фигурирует по нескольку раз. Все это дает исчерпывающую возможность сравнить рисунки с моделью. Высота статуэтки — 0,25 м, величина фигуры на листе из собрания Кёнигса (Тице и Тице-Конрат, № 1669) — 0,255 м (стр. 156). Рисунки почти точно воспроизводят статуэтку. Их авторы даже сохраняют искажение левой голени, о котором шла речь выше. Это видно особенно хорошо на упомянутом выше рисунке из собрания Кёнигса и на одном из рисунков в Уффици (Тице и Тице-Конрат, № 1807).

¹ H. Tietze and E. Tietze-Conrat. The Drawings of the Venetian Painters in the XV and XVI Centuries. New-York [1944].
№ 1746, 1857, 1858. — Рим, Национальная галерея.
№ 1647, 1807, 1812, 1818 — Флоренция, Уффици.
№ 1569, 1570 — Будапешт, Музей изобразительных искусств.
№ 1665, 1669, 1671 — Гаарлем, собрание Кёнигс.



Тинторетто. Рисунок
со статуэтки «атланта».
Национальная галерея, Рим

В последнем рисунке, названном Хадельном «Самсон и филистимляне»¹, в фигуре Самсона, лежащего на телах филистимлян, мы вновь узнаем нашу статуэтку (стр. 157).

Но вместе с тем, рисунки Тинторетто в какой-то мере отличаются от модели. В них голова наклонена в большей степени, чем в скульптуре. В связи с этим левая поднятая рука больше согнута (ср. рисунок и статуэтку на стр. 156). Правая рука в рисунках согнута в кисти. Изображения старика в рисунке не имеют ни ноши, ни палки, ни плинта. Этим подтверждается наше мнение, что палка и плинт, как и, по всей вероятности, ноша, являются поздними добавлениями (см. рисунки на стр. 156).

Большое количество рисунков Тинторетто с нашей статуэтки свидетельствует о ее популярности в мастерской художника. Неоднократно он использовал эти рисунки в своих картинах.

Иногда можно установить прямую связь между дошедшими до нас рисунками и фигурами в картинах мастера. Так,

мотив движения на рисунке листа Будапештского музея изобразительных искусств (стр. 159) использован для фигуры убегающего старика в картине «Мучение св. Марка» («Похищение тела св. Марка») в Брюссельской королевской галерее (стр. 160)². Интересно, что лишь в одной из картин мотив статуэтки использован для изображения несущей фигуры³.

Для датировки статуэтки московского Музея важную роль играет изображение молодого мужчины на картине «Святой Рох среди зачумленных» (церковь св. Роха, Венеция; стр. 161)⁴. Здесь фигура, тождественная статуэтке, дана в зеркальном отражении. Картина датирована 1549 годом. Итак, мы имеем точный *terminus ante quem* для нашей статуэтки. Скульптура, следовательно, была создана до 1549 г. Эта дата дает нам возможность

¹ D. von Hadeln. Zeichnungen des Giacomo Tintoretto. Berlin, 1922, табл. 10.

² Обычно датируют: «около 1562 г.»; Р. Паллукини ее относит к раннему периоду — «до 1548 года» (см. R. Pallucchini. La giovinezza del Tintoretto. Milano [1950]).

³ Речь идет об опубликованной О. Бенешем картине «Поклонение пастухов» (Вена, Антиквариат), где изображен пастух с барашком на плечах в позе статуэтки (см.: «Arte Veneta», X, 1956, стр. 96).

⁴ Б. Р. Виппер первым обратил внимание на связь рассматриваемых нами рисунков с этой картиной (Указ соч., стр. 120, сноска 9).



Тинторетто. Рисунок со статуэтки «атланта» в двух поворотах.

Музей изобразительных искусств, Будапешт

попытаться установить, если не автора, то во всяком случае, круг, из которого она могла выйти.

Публикуя будапештские рисунки с нашей статуэтки, И. Медер¹ ссылается на слова Боскини и утверждает, что рисунки эти сделаны Тинторетто с выполненной им самим маленькой модели. Этому же мнению придерживается и Э. Гофман². Хадельн выступает против этой теории, считая, что модель была изготовлена профессиональным скульптором³. Анализ статуэтки Музея изобразительных искусств подтверждает мнение Хадельна. Сравнительно большой ее размер говорит о том, что она не была подсобной моделью для компонования, а произведением мелкой пластики, использованным для штудийных набросков.

Качество этой скульптуры свидетельствует о мастерстве ее автора. Она обладает прежде всего большой экспрессивностью. Зритель чувствует напряжение несущего тяжесть человека. Пружинистое движение фигуры подчеркнуто S-образным силуэтом. Ноша заставляет старика сгорбиться и припасть на одну ногу. Этим объясняется сильный наклон фигуры вбок,

¹ J. Meder. Die Handzeichnung. Wien, 1919, стр. 417.

² E. Hoffmann. A czépművészeti Múzeum néhány olaszajzáról. — «Az országos magyar czépművészeti Múzeum evkőnjai», IV, 1924—1926. Budapest, 1927; стр. 132—138.

³ D. von Hadeln. Zeichnungen des Giacomo Tintoretto. Berlin, 1922, стр. 27; D. von Hadeln Meisterzeichnungen aus der Sammlung Franz Koenigs. Haarlem, 1933.



Тинторетто.
Деталь картины
«Мучение св. Марка».
Около 1562 г.

Королевская галерея, Брюссель

тенденций в венецианской скульптуре XVI в. Созданные им образы уравновешены и спокойны. Тела его героев хоть и стройны, но не худы. Он предпочитает сильных людей с хорошо развитой мускулатурой. Пропорции нашей статуэтки более вытянуты, чем это было принято у Сансовино. Тело старика — сухое, жилистое. Движение полно экспрессии, поза неустойчива. Лепка форм более беглая и живописная, чем у Сансовино. Все это свидетельствует о том, что автор статуэтки — художник, хоть и близкий к Сансовино, все же принадлежит к маньеристическим скульптурам Венеции.

Похожие статуэтки встречаются среди безымянных венецианских бронз середины XVI в. Большинство из них относят обычно к кругу Алессандро Витториа — крупнейшего после Сансовино скульптора Венеции. Ему свойственна живописная лепка формы, нередко точно передающая индивидуальные черты модели; он любит изображать стройные тела в сильном движении. В его окружении была создана целая серия скульптур, которые Планишиг даже приписал некоему «Мастеру тощих стариков». Не являясь несомненной работой Витториа, статуэтка старика все же близка многим произведениям этого скульптора и, судя по ранней дате ее создания, принадлежит к первым маньеристическим скульптурам в Венеции.

создающий впечатление неустойчивости статуэтки (момент, подчеркнутый во всех рисунках Тинторетто с данной модели).

Выразительность статуэтки усиливается лепкой торса. С большим реализмом скульптор передает напряжение сухожильного старческого тела. Мускулы живота, спины и бедер напряжены до предела, в то время как грудные мышцы расслаблены. Таким образом еще больше подчеркивается ощущение тяжести ноши. Думается, что статуэтка создана с определенной живой модели, настолько индивидуализирована трактовка торса.

Живописная лепка поверхности торса, сильно вытянутые пропорции свидетельствуют о венецианском происхождении статуэтки. Тело старика жилистое, в нем переданы признаки возраста. Итальянские скульпторы, группировавшиеся вокруг римско-флорентийской школы, предпочитали атлетическое телосложение с четко вылепленной мускулатурой. Дата создания картины «Святой Рох среди зачумленных» ограничивает круг скульпторов, среди которых следует искать автора статуэтки. Все они связаны с крупнейшим представителем венецианской скульптуры XVI в. — Якопо Сансовино. Статуэтка старика могла быть сделана в мастерской Сансовино или кем-нибудь из его учеников.

Хотя стилевые признаки школы Сансовино в статуэтке старика выступают достаточно ясно, однако подробное рассмотрение ее убеждает в том, что ни сам Сансовино, ни его старшие ученики, такие как Данезе Каттанео или Тициано Минно, не могли быть авторами этой статуэтки. Сансовино — проводник классицистических тен-

Мы представляем себе историю статуэтки старика примерно следующим образом. Тинторетто широко пользовался услугами скульпторов для создания моделей¹. Вряд ли этим делом занимался знаменитый тогда Сансовино. Скорее всего модели изготовлялись художниками из его мастерской. Один из них создал восковую статуэтку старика, полюбившуюся Тинторетто. Сделана она была эскизно, но вместе с тем очень эффектно. Возможно, что голова была оставлена почти без всякой обработки, так как в рисунках Тинторетто лицо изображено очень обобщенно. Для достижения большей выразительности в рисунках, Тинторетто, мог, конечно, менять положение отдельных частей тела. Результатом такого рода вмешательства живописца оказалась, видимо, деформация левой ноги еще в восковой модели. Впоследствии восковая статуэтка была отлита в бронзе. Тогда же, по-видимому, было изменено положение головы и левой руки, иными словами, уменьшена выразительность позы, слишком смелой в своей экспрессивности. Мелкие черты лица, скучная моделировка волос позволяют предположить, что голова, в первоначальном виде почти не обработанная, была пройдена заново каким-нибудь ремесленником. Правая рука была отогнута наружу значительно позже, когда в нее вставлялась палка (об этом свидетельствуют следы на бронзе).

Остается выяснить вопрос о сюжете статуэтки и о ее возможном прототипе. Судя по рисункам Тинторетто, фигура первоначально не имела ноши и палки, хотя то и другое предполагалось. Венецианская мелкая пластика знает много примеров изображения людей, несущих на плече тяжесть². Положение левой руки статуэтки свидетельствует о том, что ноша должна была быть плоская, во всяком случае — не шар. Так что название «атлант», предположенное Хадельном для рисунков с этой модели, вряд ли правильно. Несомненно сходство позы статуэтки (в особенности в профиль)



Тинторетто. Деталь картины «Святой Рох среди зачумленных». 1549 г.

Церковь св. Роха, Венеция

¹ Документально засвидетельствована работа Николо Роккатальята (рубеж XVI—XVII вв.) для Тинторетто (см. J. von Schlosser, *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. — Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXI, 1913—1914, стр. 118).

² Например статуэтка Джироламо Кампанья, изображающая лысого старика, несущего на плечах подсвечник (Бреша), фигура коленопреклоненного с раковиной на плечах, приписываемая этому же скульптору (Берлин. Государственный музей), или атланты Тициано Аспетти (Дворец Дожей в Венеции).



Резной камень с изображением раненого
Филоктета.
Лувр. Париж

с изображением раненого Филоктета на античных резных камнях (стр. 162), напоминающим по мотиву движения статую Пифагора Регийского¹.

По рассказам греческих авторов, Филоктет, один из участников похода против Трои, был укушен в ногу змеей. Рана не заживала и распространяла страшный смрад. Поэтому товарищи высадили его на острове Лемнос, где он жил, терпя страшные боли от раны в ногу. От голодной смерти спасло его умение стрелять из лука. На резных камнях его нередко изображали, опирающимся на палку стариком с луком и охотничьей добычей в руке. И наша статуэтка изображает изможденного человека, тяжело припадающего на одну ногу и опирающегося на палку. Венецианские художники достаточно хорошо знали античную глиптику, а также и греческую мифологию, чтобы сделать скульптуру по образцу какой-нибудь геммы.

Другую сторону проблемы открывает перед нами лист из собрания Кёнигс (Тице и Тице-Конрат, № 1665), где на лицевой стороне изображена публикуемая статуэтка в четырех положениях (стр. 163). На обороте находится зарисовка другой скульптуры в четырех поворотах (стр. 163)². Это атлетического сложения мужчина, поднявший левую руку к голове, а правой обхвативший грудь. Моделью для этих последних зарисовок послужила восковая статуэтка, опубликованная Бринкманном во втором томе «Barockbozzetti» (стр. 164)³. Бринкманн приписывает ее школе Микельанджело, и нет повода усомниться в правильности этой атрибуции.

Случайность ли это, что на одном листе встречаются зарисовка с бюстто круга Микельанджело и с нашей статуэтки? Мы уже обратили внимание на рисунки Тинторетто, связанные со скульптурами Микельанджело. Поэтому нет ничего удивительного в близости нашей статуэтки с рядом скульптур, связанных с именем Микельанджело.

¹ См. О. Ф. Вальдгауэр. Пифагор Регийский. Пг., 1915, стр. 75, 77, 79.

² Такие эрудиты, как чета Тица, ошиблись, утверждая в своем труде, что на лицевой стороне и на обороте рисунки с одной и той же скульптуры (Указ. соч., № 1665).

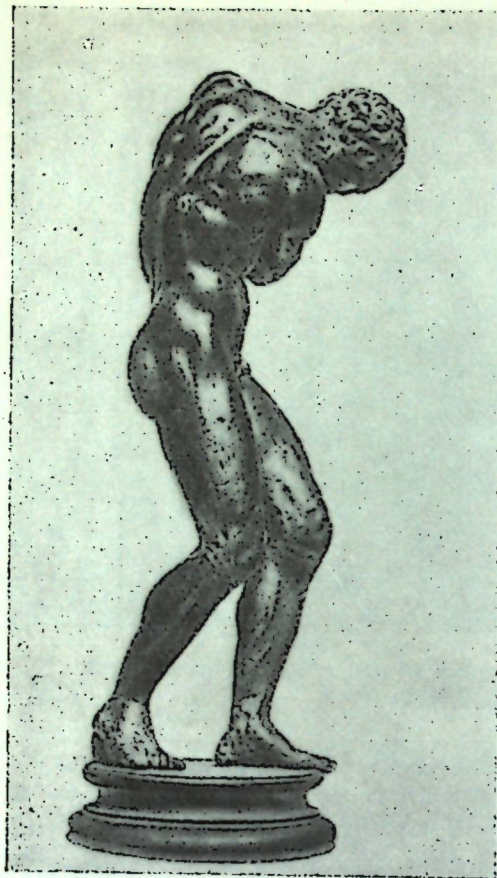
³ А. Е. Brinkmann. Barockbozzetti. Frankfurt, 1923—1925, т. II, табл. 1—2. Высота около 0,25 м.



Тинторетто. Рисунок со скульптурной модели в четырех положениях.
Собрание Кёнигс. Гаарлем



Тинторетто. Рисунок со скульптурной модели в четырех положениях.
Оборот рисунка из собрания Кёнигс. Гаарлем



Школа Микельанджело. Скульптурная модель. Воск.
Местонахождение неизвестно

как это утверждалось рядом исследователей. Автором этой и, видимо, других его моделей были профессиональные скульптуры. Наша статуэтка сделана венецианским скульптором, во всяком случае, не позднее 1549 г. Несомненно, рисунки с этой статуэтки Тинторетто стал делать уже в ранний период, хотя бы для того, чтобы подготовиться к работе над картиной «Святой Рох среди зачумленных». Таким образом, в числе сохранившихся зарисовок статуэтки старика вполне могут быть ранние рисунки художника. До сих пор считалось, что дошедшие до нас рисунки Тинторетто относятся к периоду не ранее 1562 г.²

И. Медер считал, что рисунки Тинторетто, повторяющие статуэтку старика, были сделаны с маленьких восковых моделей, размеры которых не превышали 0,10 м. Высота нашей статуэтки опровергает это мнение. Она представляет собой настоящую штудийную модель, с тонко дифференцированной мускулатурой и сложным движением.

Таким образом, статуэтка старика из Гос. музея изобразительных искусств вносит ясность в решение некоторых важных вопросов, связанных с творчеством Тинторетто.

¹ А. Е. Brinckmann, Указ. соч., т. I, табл. 6—8. По первым публикациям, этот бюст хранился в собрании Л. фон Бюркель (Флоренция), позднее в собрании Гольдшмидт (Берлин), в настоящее время местонахождение неизвестно.

² Н. Tietze and E. Tietze-Conrat. Указ. соч., стр. 270—275.

Так, например, в собрании Гольдшмидта, в Берлине, был восковой бюст¹, очень близкий к статуэтке Музея изобразительных искусств. Бринкманн приписывает его «последователю Микельанджело». Сходство торса из собрания Гольдшмидта с нашей статуэткой и с рисунками Тинторетто с ней — очевидно.

Преклонение Тинторетто перед гением Микельанджело — факт неоспоримый. Достаточно вспомнить легендарный девиз живописца: «Рисунок Микельанджело, колорит Тициана». Тинторетто, в свою очередь, сыграл большую роль в формировании венецианского искусства второй половины XVI в. Поэтому создается впечатление, что работы живописцев и скульпторов этого времени сделаны в стиле Тинторетто. В статуэтке старика слились античная тема, мотив Микельанджело и дух Тинторетто.

Хотя многое из сказанного здесь гипотетично, остается ряд важных выводов. Статуэтка старика свидетельствует о том, что сам Тинторетто не был создателем своих штудийных моделей,

О. И. Лаврова

ЭСКИЗ ТЬЕПОЛО «СМЕРТЬ ДИДОНЫ» И ФРЕСКИ ВИЛЛЫ ВАЛЬМАРАНА

В экспозиции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина находится небольшой эскиз Джованни Баттиста Тьеполо «Смерть Дидоны» (стр. 167)¹.

Эскиз поступил в собрание Музея в 1928 г. из Эрмитажа, в свою очередь получившего его из коллекции Юсуповых после ее национализации. По-видимому, эскиз был приобретен кн. Н. Б. Юсуповым в бытность его в Италии в 1783—1789 гг.²

«Смерть Дидоны» давно уже привлекала внимание исследователей, высоко ценивших превосходную живопись эскиза, его изобразительную силу, глубокую и страстную трактовку сюжета³.

¹ Холст, масло; 0,4×0,63 м.

² Николай Борисович Юсупов (1751—1831) бывал в Италии неоднократно с 1772 по 1782 г., а с начала 1783 по 1789 г. жил там будучи на дипломатической службе (см. О. Э р и с т. Юсуповская галерея. Французская школа. Л., 1924). Эскиз мог быть приобретен Юсуповым или в 1782 г., во время пребывания в Венеции, или в 1783—1784 гг., во время пребывания его в Турине. Так как в это время еще жив был сын художника — Доменико Тьеполо, то не исключена возможность, что Юсупов купил эскиз непосредственно у него.

³ Первое воспроизведение эскиза «Смерть Дидоны» см. в Каталоге Юсуповского собрания, составленном в 1821 г. и находящемся в музее-усадьбе «Архангельское» (рисунок тушью с эскиза не подписан, а качество его дает основание предполагать в нем работу опытного художника); эскиз упоминается также в каталоге «Musée du prince Jousoupoff, contenant: les tableaux, marbres, ivoires et porcelaines, qui se trouvaient dans l'hôtel de son excellence à Saint-Petersbourg». Saint-Petersbourg, Imp. Pluchart, 1839; впервые эскиз опубликован (без сопроводительного текста) в статье А. Бенуа «Юсуповская галерея» («Мир искусства», 1900, № 13—24, стр. 149); см. также: Gustav Frizzoni, Illustrazione di alcune opere di Gian. Battista Tiepolo. — «Emporium», 1902, ottobre, vol. XVI, № 94, p. 271—278 (репродукция на стр. 277); Pompeo Molmenti, G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere. Milano, [1909], p. 283—284, 301; Eduard Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo, ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts von Eduard Sack. Zwei Teile in einem Bande. Hambourg, 1910, S. 133 u. 207; Irene Kunze, Tod der Dido. — «Berliner Museen», Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1930, Heft 3, S. 61—64; Л. Е. Фейнберг, Лессировка и техника классической живописи. М.—Л., 1937; Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Каталог картинной галереи. М., 1948; В. Н. Лазарев, Тьеполо. Большая советская энциклопедия. Изд. 2, т. 43.

Тьеполо запечатлел в нём последние минуты Дидоны. Трагический образ умирающей царицы кажется вдохновенным стихами Вергилия:

«Трижды вставая, она опершись, подымалась на ложе,
Трижды падала вновь на ложе, блуждающим взором
Света на небе высоком ища, и стонала, увидев»¹.

Исключительно тонко и тактично художник избегает натуралистических подробностей: нет льющейся крови, но смертельная бледность уже покрыла лицо Дидоны. Костер не пылает, только зловещие голубоватые, прозрачные дымки ползут из-под его подножья и проносятся мимо колонн.

Огромное напряжение неистовых страстей воплощено в сильном движении, бурных жестах, встревоженных складках одежд, клубящейся композиции группы Дидоны и в самой фактуре эскиза — в беспокойных, широких и смелых мазках.

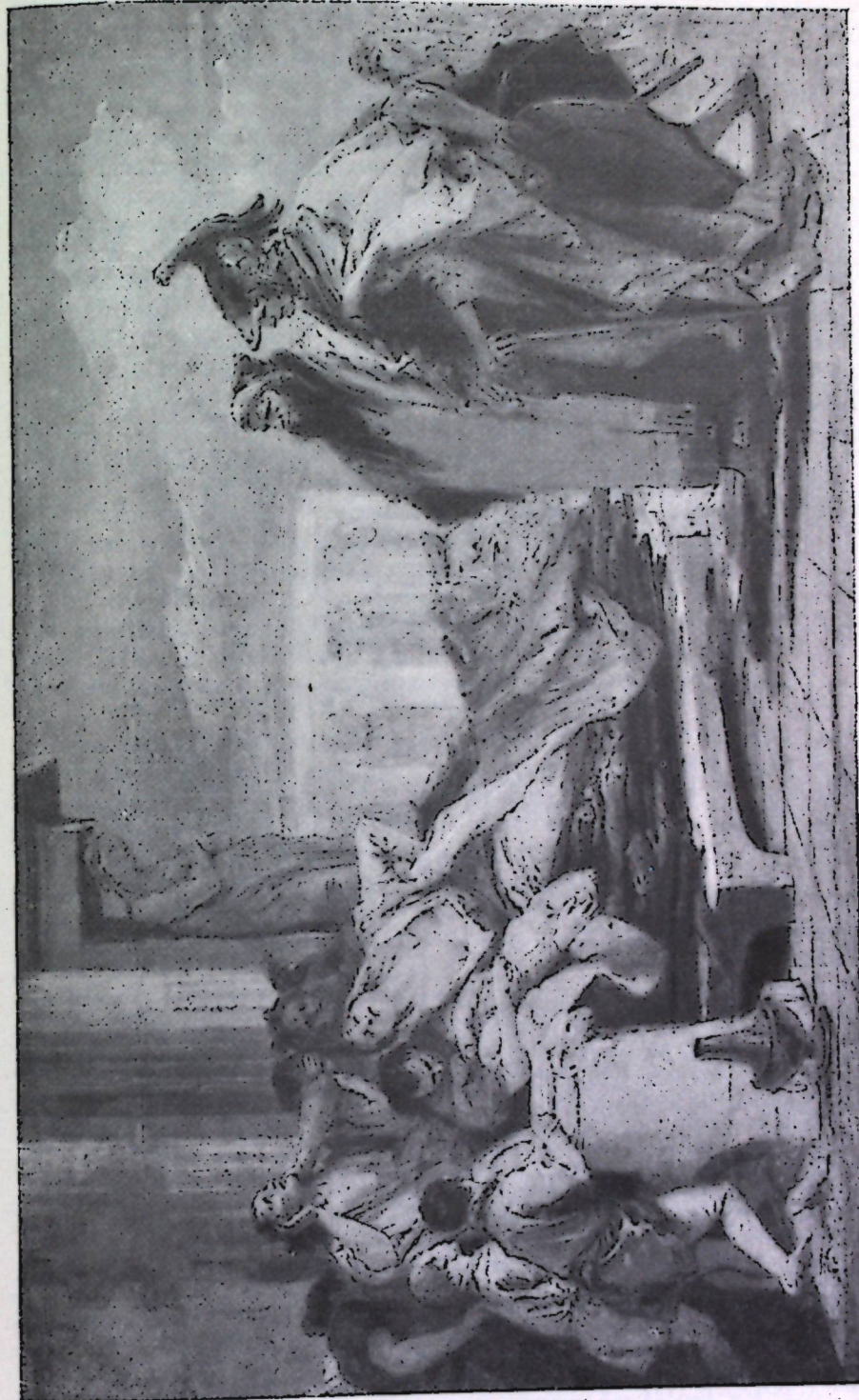
В композиции картины явно противопоставлены правая и левая ее части. В левую сторону сдвинута наиболее динамическая и сложная группа с умирающей на костре Дидоной; тяжелая дорическая архитектура препятствует взору проникнуть в глубь изображения. Справа — легкий воздушный фон, и на нем две одинокие фигуры: Эней (?) и Ярб (?) — ливийский царь, отвергнутый жених Дидоны. Взрыву страстей в группе Дидоны противостоит сдержанная скорбь Энея и жестокое равнодушие Ярба. Их прямо стоящие фигуры в статичных позах противопоставлены клубящейся массе тел в левой группе и сильному движению умирающей царицы. С большим композиционным тактом Тьеполо связывает обе части картины: построению правой группы отвечает архитектурный мотив двух дорических колонн в левой части изображения; скорбное созерцание Энея как бы повторено в ином, отвлеченном и приподнятом аспекте — в образе карнатиды.

Эскиз написан в широкой манере; точно моделирующие форму мазки как бы внедряются в прозрачный слой подготовок; местами поверх этих жидких прозрачных подготовок золотисто-коричневым тоном положены тонкие нервные штрихи, углубляющие тени, усиливающие контуры, наносящие узор на одежды. Они как бы вдавлены в текучий, прозрачный подготовительный слой.

В колорите, сильном и нежном, противопоставление двух основных цветов — насыщенно-розового (плащ Энея) и золотисто-желтого (одежды Дидоны) — разрешается в массе неуловимых оттенков — сиреневых, розовых, розовато-коричневых, коричнево-желтых тонов. Голубой (небо, прозрачный мазок на рукаве юноши), клочок светло-розового, глубокий темно-красный (бархат шапочки Ярба), зеленовато-голубой (дымок у подножья костра) вкраплены в перетекающую фактуру переливающейся цветной поверхности. Оливковые и зеленоватые оттенки связывают холодные и теплые тона. Как обычно у Тьеполо, на переднем плане — наиболее интенсивные краски; по мере удаления от первого плана они облегчаются, становятся нежней, прозрачней.

Весь эскиз исполнен как бы в едином вдохновенном порыве. Однако внимательный взор разглядит ювелирную лепку набегающих друг на друга, переливающихся различными оттенками и рефлектирующих мазков. В шлеме Энея эта живописная лепка доведена до совершенства: на его основной серовато-стальной тон падают отсветы зеленых перьев и красного плаща, и пробелы то розовеют, то отливают зеленым и голубым.

¹ Вергилий. Энеида. Перевод В. Брюсова и В. Соловьева. М.—Л., Изд-во «Academia», 1933, стр. 131—132.



Дж. Б. Тьеполо. Смерть Дидоны. Эскиз. Масло. 1757 (?) г.
Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

Несмотря на многочисленные публикации, «Смерть Дидоны» до сих пор остается загадкой. Эскизный характер ее живописи не вызывает сомнений, но до настоящего времени не обнаружена картина или фреска Тьеполо, к которой этот эскиз мог бы служить подготовительной работой. Неизвестно, когда и для какой цели написал Тьеполо этот эскиз, неизвестен круг художественных идей и переживаний, вызвавший к жизни это, по словам Мольменти, «поистине чудесное изображение скорби»¹.

Дважды в историографии эскиза встречается попытка отвести этому произведению определенное место в творчестве Тьеполо, связав его по стилю, технике и образному строю с другими датированными работами художника. Первый опыт подобного рода был сделан Э. Заком, положившим начало подлинно научному изучению эскиза. С большой вероятностью он отнес его к кругу произведений, созданных Тьеполо в конце 50-х годов². В основу своих заключений Зак положил анализ «Святой Анны» Дрезденской галереи — алтарного образа из монастыря св. Клары в Ахвиле, подписанного и датированного 1759 годом.

В широкой, текучей живописи этой картины, в трактовке вздутых и мягких складок, переданных не столько оттенками цвета, сколько темными, нервными штрихами, как бы внедренными кистью в локальный цвет подготовок, Зак видит черты, характерные для целой группы произведений 50-х годов. В эту группу он включает и московский эскиз. Все указанные Заком приемы, по его мнению, взяты Тьеполо из техники его фресок; в «Смерти Дидоны» Зак видит эскиз к какому-то другому, более значительному произведению. Эта характеристика юсуповской картины могла бы служить отправной точкой для дальнейших исследований. К сожалению, предположение Зака не получило развития в специальной литературе.

Второй попыткой подобного рода была статья Ирены Кунце, опубликовавшей эскиз «Смерть Дидоны» Музея кайзера Фридриха в Берлине, представляющий собой почти точную копию московского³. В слабом живописи берлинском эскизе следует видеть скорее всего именно копию, исполненную, в лучшем случае, одним из учеников или сотрудников Тьеполо⁴. Поэтому в части анализа и оценки живописных достоинств берлинского эскиза публикация И. Кунце не имеет значения. Однако некоторые заключения автора, касающиеся образного строя и композиции эскиза, представляют определенный интерес.

Опираясь на датировку Зака, Ирена Кунце обратилась к наиболее значительному произведению Тьеполо — циклу фресок Виллы Вальмарана. Правильно отметив сходство образов, мотивов, композиционного решения «Смерти Дидоны» и «Жертвоприношения Ифигении» (стр. 169) — главной фрески вестибюля (atrio) Виллы Вальмарана⁵, она указала

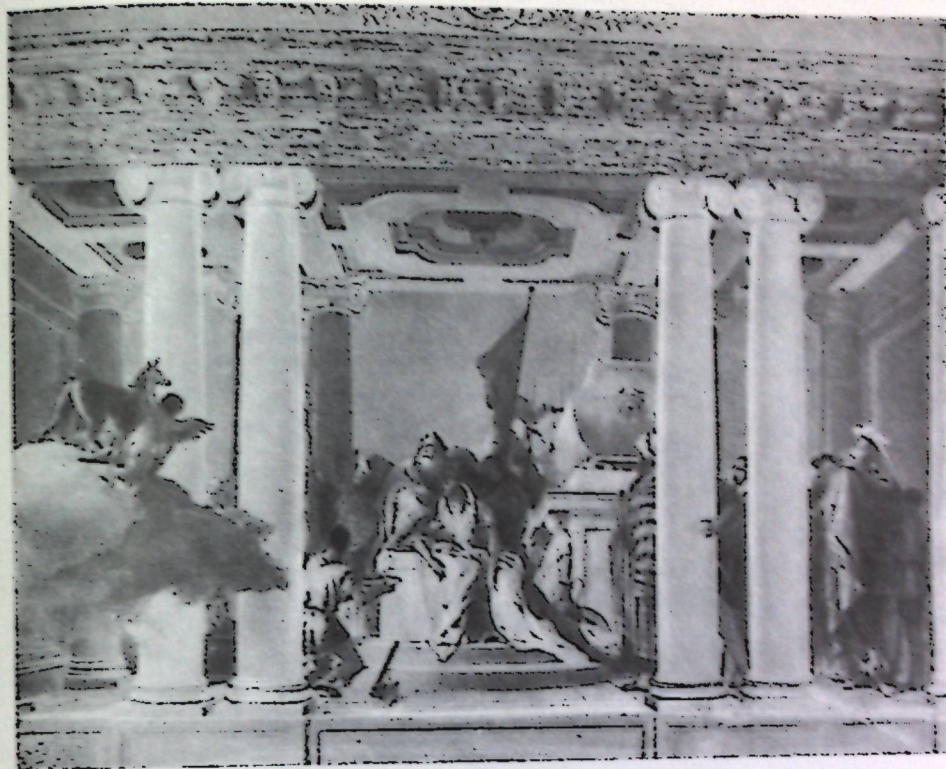
¹ Рокоро Molmenti. Указ. соч., стр. 301.

² К этому же кругу произведений Тьеполо и по технике и по образному строю Зак относит «Sent conversatione» Будапештского музея (E. Sack. Указ. соч., Abb. 199), «Жертвоприношение Ифигении» Веймарского музея (E. Sack. Указ. соч., Abb. 194), эскиз «Александр и Буцефал» собрания Дютюи в Париже (P. Molmenti. Указ. соч., Pl. 195).

³ См. Irene Kunze. Указ. соч.

⁴ В невысоком качестве эскиза никогда не сомневался В. Н. Лазарев; Макс Геринг оценил атрибуцию Ирены Кунце как ошибочную («Wohlfalsch»), см. библиографию при его статье «Tiepolo, Giovanni Battista». — Словарь Тиме-Беккера — «Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. U. Thieme und F. Becker», т. XXXIII, 1939.

⁵ И там и здесь диагональное положение умирающей перед группой людей, над которой возвышается фигура Калхаса в «Жертвоприношении» или Барки в «Смерти:



Дж. Б. Тьеполо. Жертвоприношение Ифигении. Фреска. 1757 г.

Вестибюль Виллы Вальмарана

и на то важное обстоятельство, что во фресках Виллы Вальмарана, так же как и в «Смерти Дидоны», Тьеполо обращается к одному и тому же источнику — «Энеиде» Вергилия.

Казалось, решение было уже в руках автора. Но, следуя за Заком в датировке эскиза 50-ми годами XVIII в. и в то же время дезориентированная общепринятой тогда — в 1930 г. — датировкой фресок Виллы Вальмарана 1737 годом, Ирена Кунце остановилась на полпути.

Она не заметила связи эскиза с фресками одной из четырех комнат Виллы, именно с фресками так называемой комнаты Вергилия, — связи еще более тесной и убедительной, нежели отмеченное ею сходство эскиза с главной фреской вестибюля. Это привело И. Кунце к неверному заключению, что в «Смерти Дидоны» Тьеполо вспомнил свою двадцать лет назад выполненную работу и повторил композицию «Жертвоприношения» в несколько измененной форме.

Специально посвященные Вилле Вальмарана работы Антонио Морасси и Родольфо Палуккини превосходными публикациями и новой датировкой фресок Виллы внесли ясность в их изучение¹, что позволяет и более точно определить происхождение эскиза «Смерть Дидоны».

Дидоны; и там и здесь композиция облегчена справа, где обозначены фигуры заднего плана; и там и здесь впереди и слева у жертвенника — склонившийся мальчик; и там и здесь из-за фигуры умирающей протягивается рука жреца. К этим замечаниям Ирены Кунце можно добавить и другие частности: дымки, пронсящиеся мимо колонн, карнатиды, сходство в фигурах Энея и Агамемнона и т. д.

¹ A. Morassi. Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana. — «Le Arti», 1941, Aprile — Maggio, p. 251—262; A. Morassi. Tiepolo. Bergamo. Milano. Roma.



Дж. Б. Тьеполо. Венера оставляет Энея. Фреска. 1757 г.
Комната Вергилия. Вилла Вальмарана



Дж. Б. Тьеполо. Эней представляет Дидоне Амура в образе Аскания. Фреска. 1757 г.

Комната Вергилия. Вилла Вальмарана

Принятая теперь датировка росписей Виллы (1757) окончательно разрушает гипотезу Ирены Кунце. Но в то же время сравнение эскиза с фресками Виллы Вальмарана подтверждает наличие между ними тесной временной связи. С этими новыми данными и надлежит приступить к решению проблемы происхождения эскиза Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.

Основной методической ошибкой Ирены Кунце была недооценка близости сюжетного содержания эскиза и фресок комнаты Вергилия для решения вопроса об их взаимосвязи. В своем рассказе Тьеполо (или его

Istituto Italiano d'Arti Graphiche, [1943]; A. Morassi. Tiepolo. La Villa Valmarana. Il serie Grandi cieli di affreschi. Collezione Silvana. Milano [1945]; Rodolfo Pallucchini. Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza. Bergamo [1945].

заказчик) точно следовал «Энеиде». Эней, после гибели Трои, терпит крушение у берегов Африки. Венера — божественная мать Энея — тайно руководит его судьбой. Незаметно для него она подменяет его сына Аскания своим сыном Амуром (фреска 1 комнаты Вергилия; стр. 170). Эней вступает в Карфаген, где правит царица Дидона. Он представляет ей Амура как своего сына. Стрелы Амура поражают Энея и Дидону; мгновенно вспыхивает их роковая страсть (фреска 2 комнаты Вергилия; стр. 171). Дидона отвергает сватовство ливийского царя Ярба. Эней остается в Карфагене. Однажды, во сне, ему явился Меркурий и возвестил волю богов: Эней должен оставить Карфаген и плыть к Итальяским берегам, чтобы там основать новое славное государство — будущий Рим (фреска 3 комнаты Вергилия; стр. 173).

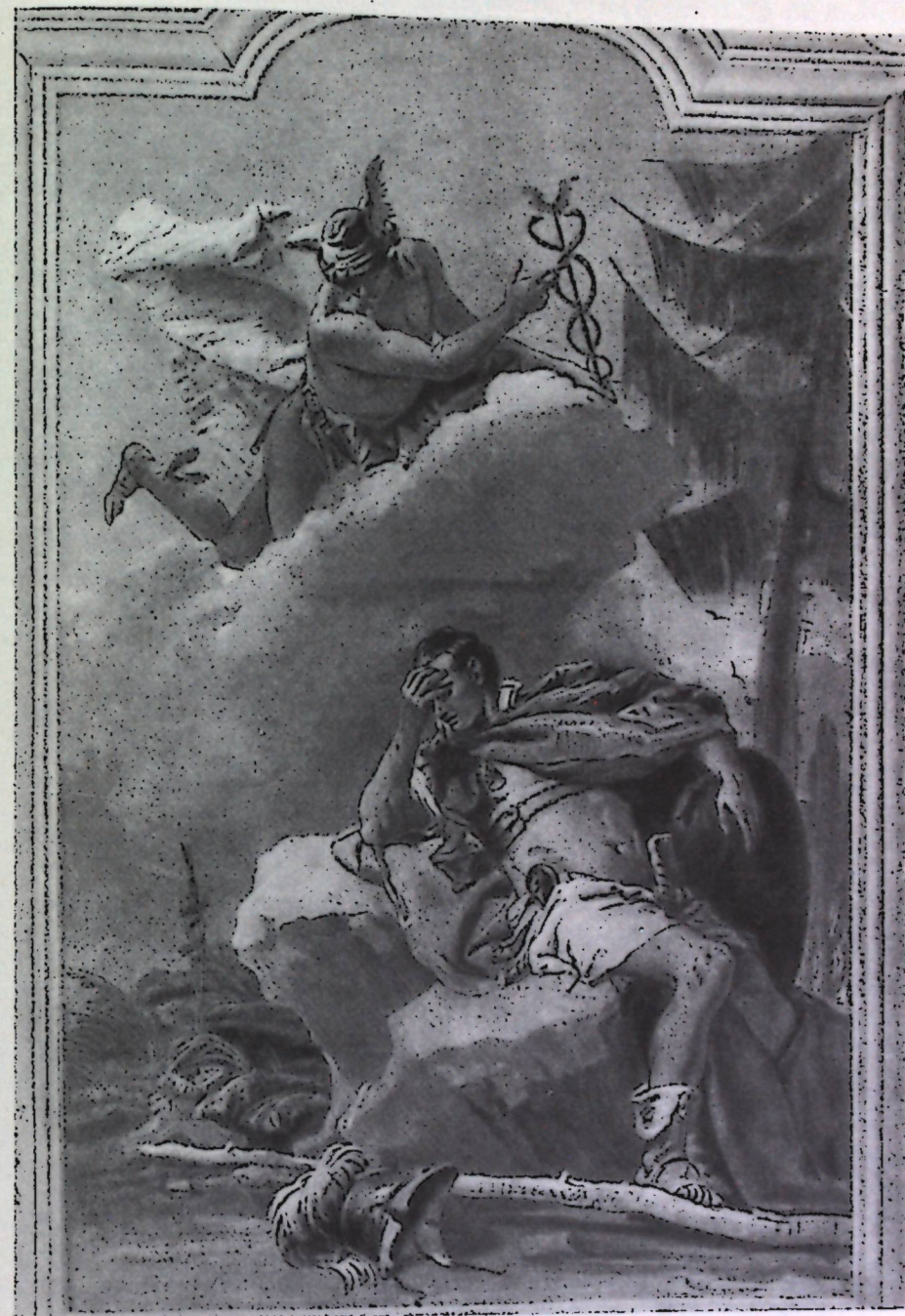
Чувство сурового государственного долга побеждает личную страсть. Эней покидает Карфаген. Покинутая Дидона в отчаянии кончает с собой. Приказав сложить костер как будто бы для того, чтобы принести жертву в память умершего мужа, она пронзает себя мечом и бросается в костер. Вергилий подробно рассказывает, как долго мучилась она, умирая, как плакали женщины, рыдала ее сестра, обезумевшая от горя... Этой развязки истории Дидоны и не хватает в Вилле Вальмарана. Вместо нее на четвертой стене комнаты Вергилия возникла фреска «Венера приходит к Вулкану за оружием для Энея».

История Энея и Дидоны внезапно оборвалась. Действие неожиданно и необоснованно перенесено из четвертой в восьмую книгу «Энеиды», где рассказан эпизод явления Венеры в кузницу Вулкана. Этот эпизод открывает уже новый цикл приключений и подвигов Энея. Возникает мысль, что «Смерть Дидоны» является эскизом для фрески четвертой стены, задуманной, но почему-то не выполненной и замененной другим сюжетом.

Сопоставление фрески «заместительницы» с остальными фресками комнаты Вергилия подтверждает это предположение. Три первых фрески прорывают стены, открывая синее небо, далекий горизонт пейзажа, прекрасную архитектуру со свободно стоящими колоннами и ажурной баллюстрадой. Потоки сверкающего света льются из этих окон, распахнувшихся в мир поэтических сказаний. Во фресках сияют тонкие и нежные краски; тона облегчаются, высветляются по мере продвижения в глубь изображения.

Четвертая фреска — «Венера приходит к Вулкану за оружием для Энея» (стр. 175) — всеми средствами своего решения подчеркивает плоскость стены. Так же, как орнаментальные мотивы и медальоны над главными фресками, она исполнена зеленоватой гризайлью с преобладанием графически-плоскостных приемов изображения. Необходимо отметить неловкую угловатую позу Венеры, неясность некоторых пространственных отношений (плохо ощутимо расстояние между шлемом, колчаном и стеной), неубедительность трактовки свободного пространства под облаком Венеры. Каменная стена кузницы преграждает путь взору. Ее старательная графическая разделка, напоминающая приемы Доменико Тьеполо, еще более усиливает плоскостность изображения. Темный нейтральный фон диссонирует с сияющими горизонтами остальных фресок. Эта четвертая фреска выпадает из основного решения комнаты Вергилия и по сюжету и по живописной трактовке¹.

¹ По-видимому, фреска «Венера в кузнице Вулкана» действительно принадлежит Доменико Тьеполо. По какой причине и при каких обстоятельствах фреска Доменико Тьеполо была помещена вместо фрески его отца — вопрос, требующий специального исследования.



Дж. Б. Тьеполо. Сон Энея. Фреска. 1757 г.
Комната Вергилия. Вилла Вальмарана

Попробуем теперь вместо «Кузницы» мысленно расположить на стене «Смерть Дидоны». И вот, вновь на фоне голубого неба сияют жемчужные тона архитектуры, открывается пространство, насыщенное воздухом и светом, и действие, достигшее высочайшего напряжения, получает свою развязку.

Серьезным возражением против выдвинутой здесь гипотезы могло бы служить бросающееся в глаза различие форматов фрески-«заместительницы» и эскиза, иными словами — эскиза и предуготованной для фрески стены. Однако известно, что Тьеполо имел обыкновение при переходе от эскиза к монументальному решению как бы сжимать композицию, переводя ее из широкого горизонтального формата в более узкий и высокий. Макс Геринг указывал на подобное соотношение «Поклонения волхвов» Мюнхенской пинакотеки и эскиза к нему, принадлежащего Нью-Йоркскому музею Метрополитен¹. Этот же прием известен и в истории создания росписи Виллы Вальмарана, в соотношении фрески «Ринальдо и Армида в очарованном саду» с эскизом Музея кайзера Фридриха в Берлине и картиной Вюрцбургского дворца на тот же сюжет. Небезынтересно также сопоставить более ранний вариант «Пира Клеопатры» и «Встречи Клеопатры с Антонием» в музее «Архангельское» с более поздним вариантом этого сюжета в фресках палатцо Лабиа.

Детальное сравнение композиционных особенностей и колорита эскиза «Смерть Дидоны» с фресками Виллы Вальмарана лишь сильнее подтверждает высказанную здесь гипотезу: «Смерть Дидоны» свободно и естественно входит в общий строй фресок, составляя с ними единое художественное целое как в композиционном, так и в колористическом отношении.

* * *

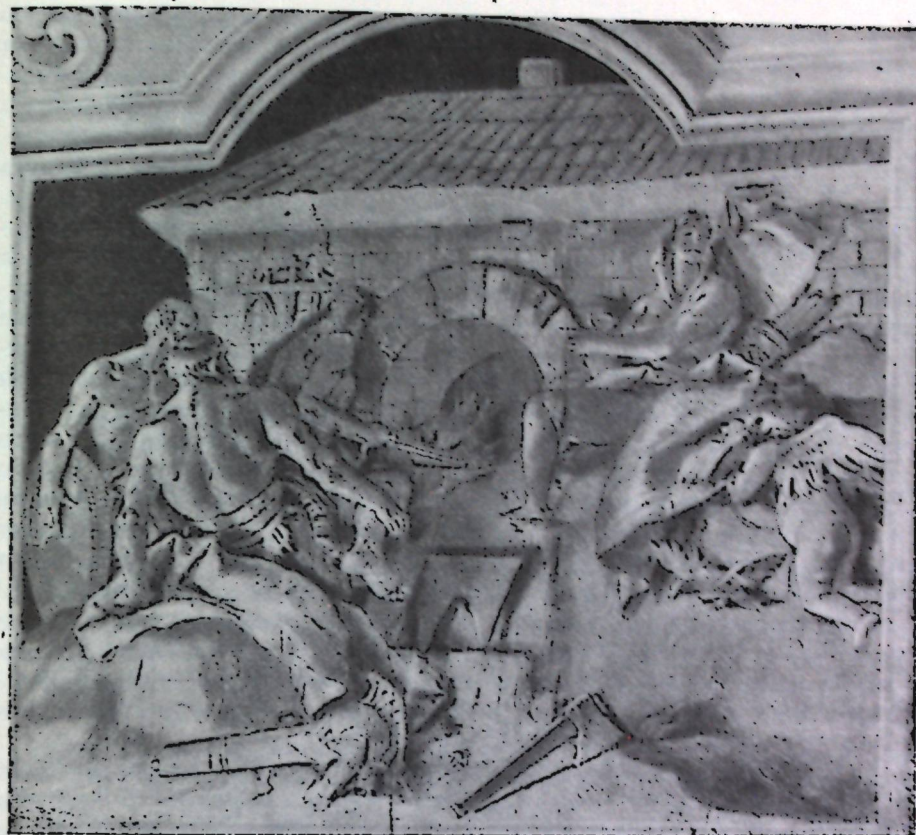
Вилла Вальмарана — загородная вилла около Виченцы — состоит из двух домов: главного дома (La palazzina) и дома для гостей (La foresteria), комнаты которых около 1757 г. были расписаны фресками Джованни Баттиста и Доменико Тьеполо.

Сложный, но цельный в своем художественном выражении, комплекс фресок Виллы Вальмарана типичен для художественного мышления XVIII в. В то время как фрески форестерии сменяют друг друга непрерывной чередой, в палаттине каждая комната, каждый эпизод может рассматриваться самостоятельно и в то же время представляет собой часть целого, художественная стройность которого достигается закономерными соотношениями в их образном строе, единством композиционных приемов и общей для всех эпизодов гармонией колорита.

Росписи четырех комнат главного дома Виллы посвящены четырем великим поэтам: Гомеру, Вергилию, Ариосто и Тассо. И в каждой части сюиты звучит тема страсти и долга, столь свойственная искусству XVIII в. Мощным трагическим вступлением к ним служит фреска вестибюля «Жертвоприношение Ифигении». Подобного рода большие и сложные решения были особенно свойственны творчеству Тьеполо. В них его живописный темперамент достигал наибольшего напряжения.

В этих композициях много ума и страсти, больших взволнованных переживаний и строгой логики соединения частей, подчиненных одной ведущей теме.

¹ Max Goering. Wenig bekannte und neu gefundene Werke von Giov. Batt. Tiepolo. — «Pantheon», 1944, 5/6 Heft, Okt.—Dez., S. 102.



Доменико (?) Тьеполо. Венера приходит к Вулкану за оружием для Энея. Фреска. 1757 г.

Комната Вергилия. Вилла Вальмарана

Действующие лица, их характеристика, их взаимоотношения не оставляют сомнений в том, что Тьеполо превосходно знал «Энеиду», что именно «Энеида» послужила ему главным источником. Однако в предложенном Тьеполо финале истории Дидоны есть особенность, требующая своего объяснения.

Сюжетное решение эскиза глубоко отличается от последней трагической сцены четвертой книги поэмы: у Вергилия Эней уплывает к Итальянским берегам; покинутая Дидона, пронзив себя мечом, умирает на костре. У Тьеполо в эскизе встречаются все протагонисты: Дидона, Барка, Эней, Ахат и Ярб, отвергнутый жених Дидоны; Тьеполо заставляет Энея присутствовать при гибели его возлюбленной, доведя этим психологический конфликт до высшей степени напряжения. Художник здесь вполне оригинален. Подобного решения не удалось найти ни в иконографии сюжета, ни в литературных, ни в театральных его обработках¹.

¹ Оно не восходит ни к «Энеиде», ни к Публию Теренцию Варрону, ни к Овидию, ни к кому-либо из других античных писателей, трактовавших этот сюжет. Все оперные либретто XVII—XVIII вв. (Персель, Карро, Хассе, Йомелли, Траетта, Пиччини), в основе которых обычно лежит либретто Метастазия, строятся точно по Вергилию, ему же следует драматическая литература (Lefranc de Pompignan, Княжини). То же и в изобразительном искусстве: росписи сассон, произведения Рафаэля, в гравюрах Раймонди, Досси, Досси, Альбани, картоны Романелли, работы Рубенса, Куапеля тоже точно следуют сюжетам Вергилия.

Какие основания мог иметь Тьеполо для внесения в свою композицию столь необычного мотива? Не служит ли это доказательством в пользу предложенной нами гипотезы? Три фрески комнаты Вергилия рассказывают не столько историю Дидоны, сколько историю Энея. Именно образ Энея объединяет финальную сцену с тремя предыдущими, и в самом выступлении всех действующих лиц эпизода в единой сцене не следует ли видеть традиционный прием композиции финала¹?

Еще большие доказательства дает анализ композиционных и колористических приемов, свойственных всему решению фресок палатчины в целом. Вряд ли можно согласиться с Антонио Морасси, что Тьеполо в росписях виллы Вальмарана «почти совершенно оставляет композиционные схемы по перспективным диагоналям, столь дорогие для него в ранний период», и располагает свои фигуры в планах, параллельных стене, образующей собой зрительную поверхность². В некоторых фресках Виллы, действительно, встречаются такие приемы (группа Ифигении и Калхаса, фигура покинутой Армиды, «Ссора Ахилла с Агамемноном»). Но тем не менее диагональное построение композиции характерно для большинства фресок Виллы. В одних оно выражено совершенно отчетливо («Венера оставляет Энея»), в других лишь подразумевается как мысленная ось, связующая действующих лиц мизансцены («Агамемнон и Бризеида», «Ахилл и Фетида», «Эней представляет Дидоне Амура в образе Аскания» и другие). Иными словами, диагональное построение преобладает в композициях росписей Виллы. Вот почему наш эскиз, обладающий диагонально решенной композицией, так просто и свободно входит в комплекс росписей Виллы и прежде всего в комплекс фресок комнаты Вергилия.

Если по своему вертикальному формату фрески «Венера оставляет Энея» и «Сон Энея» составляют пару, то другой парой несомненно должны были быть фреска «Эней представляет Дидоне Амура в образе Аскания» и эскиз «Смерть Дидоны». Оси композиции в обеих парах при совмещении пересекаются: это свидетельствует об едином композиционном замысле оформления всей комнаты в целом. Интересно отметить сходство даже отдельных мотивов и композиционных приемов в эскизе и во фреске комнаты Вергилия. В эскизе, так же как во фреске, колоннада портика занимает левый край картины, представляя собой фон в одном случае для восседающей на троне, в другом — для умирающей героини; и там и здесь Дидоне, сидящей или полужающейся на ложе, противостоит мужская группа, композиция которой решена вертикально. Уровень головы Дидоны в отношении фигуры Энея в обоих изображениях почти одинаков. Так же поставлена ваза слева у нижнего края, но на фреске маскарон помещен на этой вазе, а в эскизе — на жертвеннике.

Объединяясь с фресками комнаты Вергилия в одно композиционное целое, эскиз «Смерть Дидоны» в то же время имеет тесные композиционные связи с фреской «Жертвоприношение Ифигении», открывающей весь комплекс росписей виллы. По-видимому, Тьеполо придавал какое-то особое

¹ Основанием, позволяющим принять воина в эскизе за Энея, кроме только что приведенных доводов, т. е. того значения, которое образ Энея имеет для всего цикла комнаты Вергилия в целом, служат следующие соображения: воин в эскизе занимает центральное место, равноценное месту Дидоны; его колористическое решение и внешние черты совпадают с решением образа Энея в остальных фресках. Косвенным доказательством может служить и то, что все остальные персонажи Вергилия — Барка, Ярб, Ахат — легко узнаются в персонажах эскиза. Поскольку Тьеполо нарушил традиционное сюжетное решение, опустив в своем эскизе изображение уходящих кораблей Энея, есть все основания предположить, что он ввел образ Энея в свою композицию.

² Morassi. Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana, p. 261.

значение цикла фресок комнаты Вергилия, если сделал финальную композицию этого цикла во всем подобной решению главной фрески¹.

Проверка колорита — последнее испытание высказанной здесь гипотезы. Резкое различие в цветовом решении эскиза и росписей Виллы неизбежно опровергло бы наше предположение, несмотря на композиционное сходство этих двух произведений. Однако сравнение колорита эскиза с колоритом фресок Виллы обнаруживает также общие основы решения. Они определяются сочетанием насыщенно-розового и золотисто-желтого и их различными оттенками.

Особенно близок эскиз по колориту фрескам комнаты Вергилия. Совпадают не только отдельные оттенки, но и их сочетания: землянично-розовому цвету плаща Энея и желтовато-розоватому тону одежды Ярба в «Смерти Дидоны» — соответствуют цвета фрески «Сон Энея», взятые в тех же валерах в плаще Энея и камне, к которому он прислонился во сне; золотистые, коричневатые, лиловатые тона фигуры Меркурия (та же фреска) даны в более глубоком звучании в левой группе Дидоны (эскиз); зеленовато-оливковый тон дров на жертвеннике и шарфа пажа отвечает тем же оттенкам в пейзаже «Сна Энея».

Но самым сильным свидетельством в пользу предложенной гипотезы происхождения эскиза является то, чего не учтешь ни в каких схемах, не взвесишь ни на каких весах, — большое дыхание, трагическая сила эскиза, нашедшая себе выражение в широком живописном решении, а главное — в глубоких и сильных образах, естественно входящих в цикл фресок Виллы.

¹ Важнее всего здесь не близость отдельных иконографических мотивов, не сходство в построении отдельных групп, отмеченные Иреной Кунце, но общие закономерности, лежащие в основе того и другого решения.

Две вертикали замыкают справа и слева композицию средней части фрески: справа — более высокая — человека в восточной одежде, слева — более низкая — мальчика с блюдом. Этот основной структурный компонент имеет место и в эскизе с той только разницей, что в эскизе и правая и левая вертикали как бы удвоены: два мальчика слева, Эней и Ярб справа.

Центральная часть фрески «Жертвоприношение» загружена предельно, в то время как в московском эскизе самым воздушным, освобожденным от фигур местом картины является ее геометрический центр. Однако это кажущееся противоречие легко снимается: следует только вспомнить уже указанное обыкновение Тьеполо сдвигать и раздвигать композицию при переходе от эскиза к фреске.

В. Н. Гращенков

НЕИЗВЕСТНЫЙ РИСУНОК АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО

Андреа дель Сарто (1486—1530) принадлежит к числу выдающихся рисовальщиков итальянского Возрождения. В то время как его живописные произведения давно уже утратили свою былую славу, многочисленные рисунки художника и поныне представляют большой интерес. Правда, рисунки Андреа дель Сарто лишены того богатого тематического и стилистического разнообразия, которым отличалось графическое наследие его великих современников — Леонардо и Рафаэля. В подавляющем большинстве это — подготовительные этюды единичных фигур и деталей для картин или фресок. Однако в этих сугубо рабочих набросках, обычно выполненных одной только сангиной, Андреа предстает перед нами как замечательный мастер реалистического рисунка с натуры. Именно в этой области нашли свое яркое художественное выражение все наиболее сильные и самобытные стороны его графического искусства.

В 1521 г. Андреа дель Сарто приступил к росписи одной из стен парадного зала виллы Медичи в Поджо-а-Кайано. Эта фреска — «Дары Цезарю» — не была им окончена, и лишь в 1582 г. ее завершил Алессандро Аллори. Среди немногих сохранившихся подготовительных рисунков к этой работе привлекает внимание лист (Лувр, № 1687, стр. 179), с двух сторон которого выполнены очень живые натурные зарисовки собачонки, сбегаящей вниз по крутым ступеням лестницы¹.

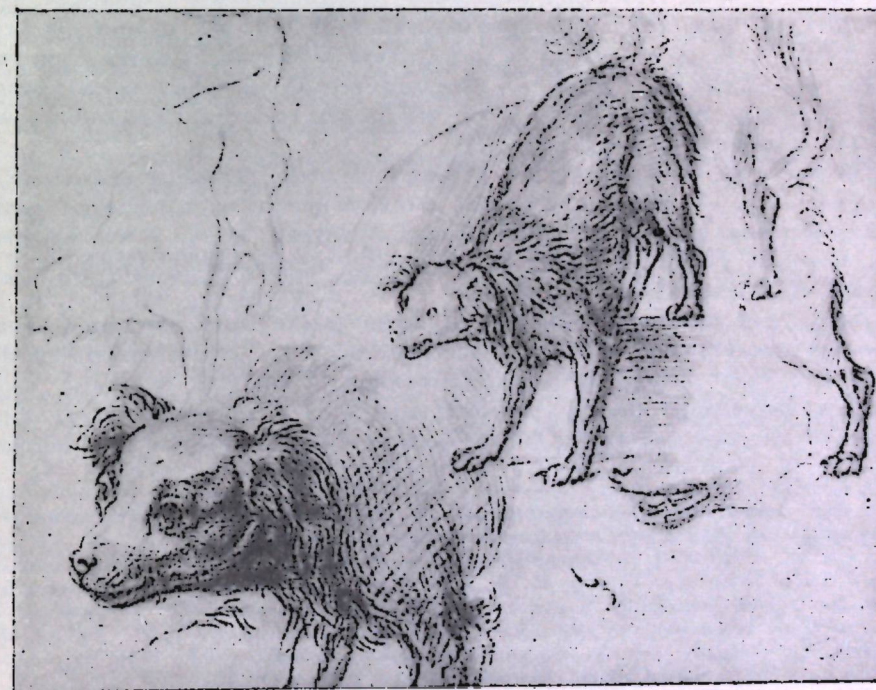
Изображая столь беспокойный объект, Андреа первоначально выполнил сангиной две вольных зарисовки прыгающей собаки. Затем, основываясь на сделанных набросках и своих наблюдениях, он на обороте листа рисует животное в желаемом положении, тут же отработывая детали: морду, лапы и хвост. Этот каскад торопливых штудий двигающейся собачонки живостью исполнения невольно вызывает в памяти анималистические зарисовки Леонардо.

До сих пор считалось, что уцелел только описанный лист из числа этюдов к фигурам различных животных, изображенных во фреске в соответствии с ее сюжетом (приношение Цезарю даров всех стран света).

¹ В. Berenson. The Drawings of the Florentine Painters, I—III, Chicago, 1938, стр. 282, № 150 A, фиг. 868; I. Fraenckel. Andrea del Sarto. Gemälde und Zeichnungen. Strassburg, 1935, стр. 182, табл. XXI; A. M. Cetto. Animal Drawings of Eight Centuries. New York, 1950, стр. 15, табл. 13.



Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина.
Париж. Лувр (№ 1687)



Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина.
Париж. Лувр (№ 1687, оборот)



Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина.
Дармштадт. Городской музей

Нам удалось обнаружить другой лист аналогичных штудий для фрески в Поджо-а-Кайано. Этот лист зарисовок, находившийся в Городском музее Дармштадта (стр. 180), был опубликован в 1929 г. как работа Агостино Карраччи¹. Однако по стилю он решительно выпадает из круга известных рисунков Агостино Карраччи², и такая его весьма произвольная атрибуция была, очевидно, вызвана только тем, что на нем есть старая надпись с именем этого мастера («aug. Carracci»).

На листе из дармштадтского Музея исполнено сангиной несколько зарисовок: слева — собака, сбегающая вниз, в центре — стоящая на задних лапах обезьяна, справа, крупным планом, — другая, одетая в куртку обезьяна, которая сидит на каком-то парапете, привязанная веревкой (или цепью), прикрепленной к ее поясу³.

Точность и естественность в передаче поз и движений животных неоспоримо свидетельствуют о том, что все зарисовки сделаны с натуры, причем в одном случае художник имел возможность лишь в основных чертах зафиксировать свою модель (обезьяна в центре), в другом — детально проработать рисунок (обезьяна справа). Наброски отличаются особой свобо-

дой и уверенностью, что указывает на руку опытного рисовальщика, который с равным мастерством умеет и схватить «налету» нужный ему мотив и внимательно воспроизвести отдельные особенности и повадки зверей.

Достаточно самого беглого сопоставления дармштадтского листа с луврским, и станет очевидным, что они принадлежат руке одного мастера. Оба листа, почти совпадающие по размерам (первый — 18×26 см, второй — 19×25 см) и выполненные в одной и той же технике — сангиной, обнаруживают явное стилистическое единство: тождественные приемы энергичного усиления основных контуров, сочетание легкой тушевки с размашистыми параллельными штрихами, подчеркивание пространственного расположения фигур частичной отштриховкой фона¹. Дармштадтские зарисовки были сделаны лишь более мягкой сангиной и отличаются от луврских еще большей непринужденностью исполнения.

Оба листа не только стилистически, но и тематически неразрывно связаны между собой. Собака, представленная на дармштадтском рисунке, является почти точным повторением той, что изображена в луврской серии зарисовок. Это все та же собачонка, сбегающая по ступеням. Но точно повторяя здесь позу и движение животного, окончательно установленные и уточненные на обороте луврского листа, мастер возвращается к мотиву лающей собаки, намеченному им в наброске на лицевой стороне листа из Лувра. Для этого он на дармштадтском листе отдельно набрасывает, в большем масштабе, раскрытую пасть собаки. Что касается этюда обезьяны в куртке, то он был также непосредственно использован художником для фрески в Поджо-а-Кайано. Там, в живописной композиции, он помещил комично разодетого зверька на ступеньках лестницы, между карликом и мальчиком с индюком. Набросок стоящей обезьяны был, по-видимому, предназначен для той, которая сидит на плече мужчины, поднимающегося слева по лестнице.

Поскольку фреска заканчивалась Аллори, важно отметить, что зарисовки собаки и обезьяны использовались для той ее части, которая была написана Андре дель Сарто². Предположение об авторстве Аллори в отношении этих рисунков полностью неприемлемо еще и потому, что их стиль весьма отличен от графической манеры данного мастера³.

Все сказанное выше не оставляет никаких сомнений в том, что зарисовки из Дармштадта — подготовительные этюды Андреа дель Сарто для его фрески в Поджо-а-Кайано.

¹ По манере исполнения зарисовки дармштадтского листа очень близки и к некоторым другим рисункам Андреа дель Сарто тех лет (ср., например, Вегенсон. Указ. соч., № 141А, 160, фиг. 851, 889).

² Аллори дописал всю правую часть фрески. Благодаря значительной одновременности выполнения обеих частей росписи, на ее поверхности ясно виден шов, образованный стыком между новой и старой, уже сильно затвердевшей, штукатуркой. Этот шов, разграничивающий работы двух мастеров, огибают слева фигуру мальчика с индюком и идет затем вертикально до самого верха (G. Sinibaldi. Le opere di Andrea del Sarto che si conservano a Firenze. — «L'Arte», XXVIII, 1925, стр. 22).

³ См. подготовительные рисунки Аллори для других его фресковых работ в Поджо-а-Кайано (A. Popham and J. Wilde. The Italian Drawings of the XVth and XVIth Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. London, 1949, № 59, табл. 40; O. Giglioli. Disegni inediti di Alessandro Allori... nella R. Galleria degli Uffizi. — «Bollettino d'arte», II, 1922/1923, стр. 498—501).

¹ «Stift und Feder», herausgegeben von R. Schrey, 1929, табл. 86 (Darmstadt 182). В дармштадтский Музей лист попал из коллекции Дальберга.

² См. Н. Bodmer. Drawings by the Carracci. An Aesthetic Analysis. — «Old Master Drawings», VIII, 1934, стр. 51—66; R. Wittkower. The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle London, 1952; W. Ames. Two Agostino Carracci Drawings. — «Art Quarterly», XVI, 1953, стр. 345; M. Jaffé. Some Drawings by Annibale, and by Agostino Carracci. — «Paragone», 83, 1956, стр. 12—16; D. Mahon. Mostra dei Carracci. Disegni. Catalogo. Bologna, 1956.

³ К сожалению, мы не знаем, есть ли на обороте листа какие-нибудь другие наброски, что вполне возможно.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К статье Р. С. Кауфмана «Портрет в советской живописи 1934—1941 годов»

М. Нестеров. Портрет скульптора И. Д. Шадра. 1934 г. Гос. Третьяковская галерея	8
М. Нестеров. Портрет академика А. Н. Северцова 1934 г. Гос. Третьяковская галерея	9
М. Нестеров. Портрет хирурга С. С. Юдина. 1935 г. Гос. Третьяковская галерея	10
М. Нестеров. Портрет академика И. П. Павлова. 1935 г. Гос. Третьяковская галерея	11
М. Нестеров. Портрет скульптора В. И. Мухомовой. 1940 г. Гос. Третьяковская галерея	12
П. Корин. Портрет художника М. В. Нестерова. 1939 г. Гос. Третьяковская галерея	13
П. Корин. Портрет академика Н. Ф. Гамалея. 1941 г. Гос. Третьяковская галерея	15
И. Грабарь. Портрет академика С. А. Чапыгина. 1935 г. Гос. Третьяковская галерея	17
Н. Ульянов. А. С. Пушкин и Н. Н. Пушкина на придворном балу. 1937 г. Постоянная Пушкинская выставка. Гос. Эрмитаж. Ленинград	19
Н. Ульянов. М. Ю. Лермонтов. 1941 г. Гос. Литературный музей	21
А. Герасимов. Портрет С. А. Зотова. 1935 г. Гос. Третьяковская галерея	22
А. Герасимов. Портрет балерины О. В. Лепешинской. 1939 г. Гос. Третьяковская галерея	23
В. Ефанов. На новой родине. 1937 г. Гос. Третьяковская галерея	25
В. Ефанов. Портрет Серго Орджоникидзе. Сангина. 1936 г. Местонахождение неизвестно	26
И. Бродский. Портрет А. М. Горького. 1937 г. Гос. Третьяковская галерея	27

К статье М. Л. Неймана «Портретная живопись П. П. Кончаловского»

П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. 1910 г. Гос. Третьяковская галерея	30
П. Кончаловский. Скрипач. 1918 г. Гос. Третьяковская галерея	31
П. Кончаловский. Автопортрет с женой. 1923 г. Гос. Третьяковская галерея	32

П. Кончаловский. Портрет О. В. Кончаловской (с ожерельем). 1925 г. Гос. Третьяковская галерея	33
П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской (в розовом). 1925 г. Гос. Третьяковская галерея	34
П. Кончаловский. Ночной сторож. 1923 г. Собств. семьи художника	35
П. Кончаловский. «Миша, пойди за пивом!». 1926 г. Собств. семьи художника	37
П. Кончаловский. Японский актер Тодзюро Каварасаки. 1928 г. Собств. семьи художника	38
П. Кончаловский. Портрет испанского художника Юлиана Кастедо. 1941 г. Собств. семьи художника	39
П. Кончаловский. Портрет пианиста Карло Цекки. 1930 г. Собств. семьи художника	40
П. Кончаловский. Портрет режиссера Вс. Мейерхольда. 1938 г. Собств. семьи художника	41
П. Кончаловский. Портрет писателя А. Н. Толстого. 1941 г. Собств. семьи художника	42
П. Кончаловский. Портрет писателя А. А. Фадеева. 1940 г. Гос. Литературный музей	43
П. Кончаловский. Портрет студента-негра. 1940 г. Собств. семьи художника	45
П. Кончаловский. Пушкин. 1932—1941 гг. Постоянная Пушкинская выставка. Гос. Эрмитаж. Ленинград	47
П. Кончаловский. Автопортрет с бритвой. 1926 г. Гос. Третьяковская галерея	50
П. Кончаловский. Автопортрет. 1943 г. Гос. Третьяковская галерея	51
П. Кончаловский. Портрет А. Ф. Жуковой. 1954 г. Гос. Дирекция художественных выставок и панорам	53
П. Кончаловский. Портрет С. Н. Тройницкого. 1943 г. Собств. семьи художника	54
П. Кончаловский. Портрет Н. П. Кончаловской. 1953 г. Собств. семьи художника	55
П. Кончаловский. Портрет композитора А. И. Хачатуряна. 1953 г. Собств. семьи художника	56

К статье Н. А. Никифорова «Горький и иллюстраторы»

М. Добужинский. Иллюстрация к повести М. Горького «Трое». Рисунок. 1916 г. — «Альманах для юношества». Пг., 1916 г., стр. 220.	59
Б. Кустодиев. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Челкаш». Тушь, перо. 1926 г. Музей А. М. Горького	61
Н. Купреянов. Иллюстрация к рассказу М. Горького «Городок Окуров». Карандаш, черная акварель. 1930 г. Музей А. М. Горького	63
Д. Шмаринов. Савелий. Иллюстрация к повести «Жизнь Матвея Кожемякина». Уголь. 1933 г. Музей А. М. Горького	69
С. Герасимов. Петр и Наталья. Иллюстрация к роману «Дело Артамоновых». Черная акварель. 1938 г. Музей А. М. Горького	71
Б. Дехтерев. Ссора в доме Кашириных. Иллюстрация к повести «Детство». Гравюра на дереве Ф. Быкова. 1946 г.	73
Б. Дехтерев. Ссора в доме Кашириных. Иллюстрация к повести «Детство». Уголь. 1937 г. Музей А. М. Горького	75
Д. Шмаринов. Петр Артамонов и кочегар Волюков. Иллюстрация к роману «Дело Артамоновых». Уголь, темпера. 1951 г. Гос. Третьяковская галерея	76
Кукрыни-Василенко. Павел на суде. Иллюстрация к роману «Мать». Черная акварель. 1950 г. Гос. Третьяковская галерея	77

К статье В. Н. Москвинова
«Новые материалы о И. Е. Репине»

И. Репин. Этюд. 1875 г. Гос. музей латышского и русского искусства. Рига	90
И. Репин. Парижское кафе. 1874—1875 гг. Частное собрание. Стокгольм	91
И. Репин. Казнь декабристов. Тушь, сепия. 1898 г. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	93
И. Репин. Прокатный цех Брянского завода. Рисунок. 1896 г. Гос. Третьяковская галерея	96
И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г. Гос. Третьяковская галерея	97
И. Репин. Рабочие у доменной печи в цеху на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г. Гос. Третьяковская галерея	97
И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г. Гос. Третьяковская галерея	99
И. Репин. Рабочие у доменной печи на Брянском заводе. Рисунок. 1896 г. Гос. Третьяковская галерея	99
В. Серов. Портрет И. В. Юркевича. Рисунок. 1879 г. Музей «Абрамцево»	100
И. Репин. Портрет И. В. Юркевича. 1879 г. Частное собрание. Москва	101

К статье Э. Н. Ацаркиной «Портрет
работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века»

И. Вишняков (?) Портрет мальчика Василия Дарагана. 1745 г. Областной исторический музей. Чернигов	105
И. Вишняков. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743 г. Гос. Третьяковская галерея	107
И. Вишняков (?) Портрет Сарры Фермор. 1745 г. Гос. Русский музей	109
И. Вишняков (?). Портрет мальчика Федора Голицына. 1760 г. Гос. Третьяковская галерея	111

К статье А. Л. Вейнберг
«Две ранние работы Ивана Аргунова»

Ярлык на обороте портрета Марии Каау-Бюргав	115
Ярлык на обороте портрета Германа Каау-Бюргав	115
И. Аргунов. Портрет Германа Каау-Бюргав. 1748—1749 гг. Гос. Исторический музей	116
И. Аргунов. Портрет Марии Каау-Бюргав. 1748—1749 гг. Гос. Исторический музей	117

К статье Н. В. Журавлева и Л. И. Кац
«Материалы о крепостном художнике Е. Д. Камеженкове»

Е. Камеженков. Портрет И. Ф. Гроота. 1788 г. Гос. Русский музей	129
Е. Камеженков. Портрет неизвестного в лиловом халате. 1790 г. Гос. Третьяковская галерея	130
Е. Камеженков. Портрет неизвестной в белом платье. 1790 (?) г. Гос. Третьяковская галерея	131
Е. Камеженков. Портрет архитектора И. Е. Старова. Около 1794 г. Гос. Русский музей	133

Е. Камеженков. Вид города Кашина. 1798 г. Гос. Русский музей	135
Е. Камеженков. Автопортрет с дочерью. Конец 1790-х или начало 1800-х годов. Гос. Русский музей	136
Е. Камеженков. Портрет дочери художника с няней. 1808 г. Калининская областная картинная галерея	137

К статье А. М. Амшинской и А. В. Помарнацкого
«Неизвестные изображения А. В. Суворова
работы художника Я. Норблина»

Я. Норблин. Базар. 1801 г. Акварель. Винницкий Краеведческий музей	140
Я. Норблин. В корчме. 1780 г. Акварель, перо. Винницкий Краеведческий музей	141
Я. Норблин. Т. Костюшко. 1794 г. Рисунок. Винницкий Краеведческий музей	142
Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г. Винницкий Краеведческий музей	143
Я. Норблин. Лист альбома с портретом А. В. Суворова. 1795 г. Краковский Национальный музей	144
Дж. Мональди. А. В. Суворов. Мрамор. 1795 г. Гос. Эрмитаж	145
К. Леберехт. Медаль с портретом А. В. Суворова. Бронза. 1791 г.	146
Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г. Краковский Национальный музей	147
Я. Норблин. Смотр войск А. В. Суворовым в Варшаве 2 февраля 1795 г. Рисунок. 1795 г. Винницкий Краеведческий музей	149
Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок с натуры. 1795 г. Винницкий Краеведческий музей	150
Я. Норблин. А. В. Суворов. Рисунок. 1795 г. Винницкий Краеведческий музей	151
А. Орловский. Суворов в походе. Акварель. Местонахождение неизвестно	152

К статье М. Я. Либмана «Статуэтка «атланта»
в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина»

Статуэтка «атланта». Бронза. Вид спереди. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	155
Тинторетто. Рисунок со статуэтки «атланта». Собрание Кёнигс. Гаарлем	156
Статуэтка «атланта». Бронза. Вид сбоку. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	156
Тинторетто. Рисунок, изображающий «атланта», лежащим на груди тел. Уффици. Флоренция	157
Тинторетто. Рисунок со статуэтки «атланта». Национальная галерея. Рим	158
Тинторетто. Рисунок со статуэтки «атланта» в двух поворотах. Музей изобразительных искусств. Будапешт	159
Тинторетто. Деталь картины «Мучение св. Марка». Около 1562 г. Королевская галерея. Брюссель	160
Тинторетто. Деталь картины «Святой Рох среди зачумленных». 1549 г. Церковь св. Роха. Венеция	161
Резной камень с изображением раненого Филоктета. Лувр. Париж.	162
Тинторетто. Рисунок со скульптурной модели в четырех положениях. Собрание Кёнигс. Гаарлем	163

Тинторетто. Рисунок со скульптурной модели в четырех положениях. Оборот рисунка из собрания Кёнигс. Гаарлем	163
Школа Микельанджело. Скульптурная модель. Воск. Местонахождение неизвестно	164

К статье О. И. Лавровой «Эскиз Тьеполо
«Смерть Дидоны» и фрески Виллы Вальмарана»

Дж. Б. Тьеполо. Смерть Дидоны. Эскиз. Масло. 1757 (?) г. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	167
Дж. Б. Тьеполо. Жертвоприношение Ифигении. Фреска. 1757 г. Ве- стибюль Виллы Вальмарана	169
Дж. Б. Тьеполо. Венера оставляет Энея. Фреска. 1757 г. Комната Вергилия. Вилла Вальмарана	170
Дж. Б. Тьеполо. Эней представляет Дидону Амура в образе Аскания. Фреска. 1757 г. Комната Вергилия. Вилла Вальмарана	171
Дж. Б. Тьеполо. Сон Энея. Фреска. 1757 г. Комната Вергилия. Вилла Вальмарана	173
Доменико (?) Тьеполо. Венера приходит к Вулкану за оружием для Энея. Фреска. 1757 г. Комната Вергилия. Вилла Вальмарана	175

К статье В. Н. Гращенкова «Неизвестный рисунок
Андреа дель Сарто»

Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина. Париж. Лувр (№ 1687)	179
Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина. Париж. Лувр (№ 1687, оборот)	179
Андреа дель Сарто. Наброски к фреске «Дары Цезарю». Сангина. Дармштадт. Городской музей	180

СОДЕРЖАНИЕ

Борис Робертович Виппер	3
Р. С. Кауфман. Портрет в советской живописи 1934—1941 годов	6
М. Л. Нейман. Портретная живопись П. П. Кончаловского	28
Н. А. Никифораки. Горький и иллюстраторы	58
Н. А. Червова. Роль Лу Синя в развитии современной китайской гравюры на дереве	80
В. Н. Москвинов. Новые материалы о И. Е. Репине	89
Э. Н. Ацаркина. Портрет работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века. .	104
А. Л. Вейнберг. Две ранние работы Ивана Аргунова	114
[Н. В. Журавлев], Л. И. Кац. Материалы о крепостисм художнике Е. Д. Камен- женкове	120
А. М. Амшинская, А. В. Помарнацкий. Неизвестные изображения А. В. Суворова работы художника Я. Норблина	139
М. Я. Либман. Статуэтка «атланта» в Гос. музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина	154
О. И. Лаврова. Эскиз Тьеполо «Смерть Дидоны» и фрески Виллы Вальмарана .	165
В. Н. Гращенков. Неизвестный рисунок Андреа дель Сарто	178
Список иллюстраций	182

**Сообщения института Истории искусств,
в. 13—14**

*Утверждено к печати
Институтом истории искусств
Академии наук СССР.*

Редактор Издательства *А. Х. Грансберг*
Технический редактор *Ю. В. Рылина*

РИСО АН СССР № 166—82 В. Сдано в набор 13—III 1959 г.
Подписано к печати 8/I-1960 г. Формат 70×108^{1/16}.
Печ. л. 11,75. Усл. 16,09. Уч.-изд. л. 14,7
Тираж 1500 экз. Т-00210
Изд. № 3479. Тип. зак. 1758
Цена 13 руб. 20 коп.

Издательство Академии наук СССР.
Москва, Б-62, Подсосенский пер., 21
2-я типография Издательства АН СССР
Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
110	26 св.	предложение	предположение
148	3 сп.	144	143

Сообщения, № 13—14