

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Кипренский

15



Шедевр «Читатели газет в Неаполе» (1831) — в деталях

В юности Орест Кипренский мечтал о военной службе

Его жизнь полна таинственных загадок и «белых пятен»

Современники путали его картины с полотнами Рубенса

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №15, 2010

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакис
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

☎ 8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).
Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Саксаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

☎ 8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостині»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибьютор в РБ:
ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,
тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпусков.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 390 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2010

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 15.12.2010

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха 3

Знаменитые работы 6

ПОРТРЕТ Е. В. ДАВЫДОВА (1809)

ПОРТРЕТ В. А. ЖУКОВСКОГО (1816)

ПОРТРЕТ А. С. ПУШКИНА (1827)

БЕДНАЯ ЛИЗА (1827)

Шедевр 14

ЧИТАТЕЛИ ГАЗЕТ В НЕАПОЛЕ (1831)

Стиль и техника 20

Картинная галерея 26

ПОРТРЕТ ГРАФА Ф. В. РОСТОПЧИНА (1809)

ПОРТРЕТ С. С. УВАРОВА (1813)

ПОРТРЕТ КНЯЗЯ А. М. ГОЛИЦЫНА (ОК. 1819)

ПОРТРЕТ Е. С. АВДУЛИНОЙ (ОК. 1823)

Музеи мира 30

Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) О. Кипренский. Читатели газет в Неаполе. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) О. Кипренский. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) О. Кипренский. Автопортрет с кистями за ухом. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) © Ф. Асеев; 4: (верх) © О. Кипренский. Портрет А. К. Швальбе. 1804. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010, (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 5: (верх) О. Кипренский. Девочка в венке из маков с гвоздикой в руке. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) С. Щедрин. Лунная ночь в Неаполе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: © О. Кипренский. Портрет Е. В. Давыдова. 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 8/9: О. Кипренский. Портрет В. А. Жуковского. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11 О. Кипренский. Портрет А. С. Пушкина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13 О. Кипренский. Бедная Лиза. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (центр) Архив изображений ДеА, (низ) Bridgeman/Fotobank.ru; 15: (верх) © О. Кипренский. Ворожея со свечой. 1830. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010, (низ) © О. Кипренский. Портрет В. Перовского в испанском костюме XVII века. 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 16/17 и 19: О. Кипренский. Читатели газет в Неаполе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: © О. Кипренский. Натюршник на фоне красной драпировки. 1802. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 21: (верх) © О. Кипренский. Портрет сестры (Анна Швальбе). Ок. 1807. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010, (центр) © О. Кипренский. Портрет актрисы Е. С. Семеновы. Ок. 1815. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 22: © О. Кипренский. Богоматерь с Младенцем. Между 1806 и 1809. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 23: (верх) © О. Кипренский. Портрет М. П. Ланского. 1813. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010, (центр) © О. Кипренский. Портрет А. Р. Томилова в форме военного ополченца. 1813. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 24: (верх) © О. Кипренский. Молодой садовник. 1817. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010, (центр) О. Кипренский. Е. А. Телешева в роли Зелии. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 25: (верх) Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург, (низ) О. Кипренский. Портрет А. А. Олениной. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 26: О. Кипренский. Портрет графа Ф. В. Ростопчина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: О. Кипренский. Портрет С. С. Уварова. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28: О. Кипренский. Портрет князя А. М. Голицына. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: © О. Кипренский. Портрет Е. С. Авдулиной. Ок. 1823. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2010; 30/31: (все) Таганрогский художественный музей.

«Любимец моды легкокрылой»

Жизнь Кипренского напоминает перевернутую параболу: сначала — быстрый взлет, громкий успех, признание, потом — охлаждение публики, слухи о его непристойном поведении, безденежье и, как последний грустный аккорд, смерть на чужбине.

Биография Ореста Кипренского полна белых пятен. Одно из них открывает жизнь художника. 13 марта (24 марта по новому стилю) 1782 года его родила дворовая девушка отставного бригадира Алексея Степановича Дьяконова. Случилось это на принадлежавшей бригадире мызе Нежинской, близ Копорья Санкт-Петербургской губернии. По рождении ребенка ему и его матери была дарована вольная, но отца, между тем, маленький Орест (необычное имя для крестьянского отпрыска, не правда ли?) обрел лишь год спустя — им стал дворовой человек Адам Карлович Швальбе.

Впрочем, документально «законнорожденность» Ореста подтвердили лишь спустя 6 лет, когда Дьяконов повез мальчика в Воспитательное училище при Петербургской Академии художеств. При этом помещик сочинил заявление, подписанное А. Швальбе, который удостоверял, что Орест является его родным сыном. К заявлению приложили свидетельство копорского священника, где была указана фиктивная дата рождения Ореста — 13 марта 1783 года. В этих документах впервые появилась и фамилия «Кипрейский» (позже модернизированная в «Кипренский»), будто бы выбранная крохой по собственному желанию. Почти нет сомнений, что истинным отцом Кипренского был бригадир Дьяконов, — вполне обыкновенная история по тем временам.

Об учебе Кипренского в Академии — за исключением нескольких последних лет — практически ничего неизвестно. В 1797 году, когда настала пора «специализации», юношу определили в живописцы, в класс исторической



Герой этого романтического «Автопортрета с кистями за ухом» (ок. 1808), всегда считавшегося принадлежавшим кисти Кипренского, в последнее время вызывает споры. Некоторые ученые утверждают, что автор этой работы — не Кипренский.

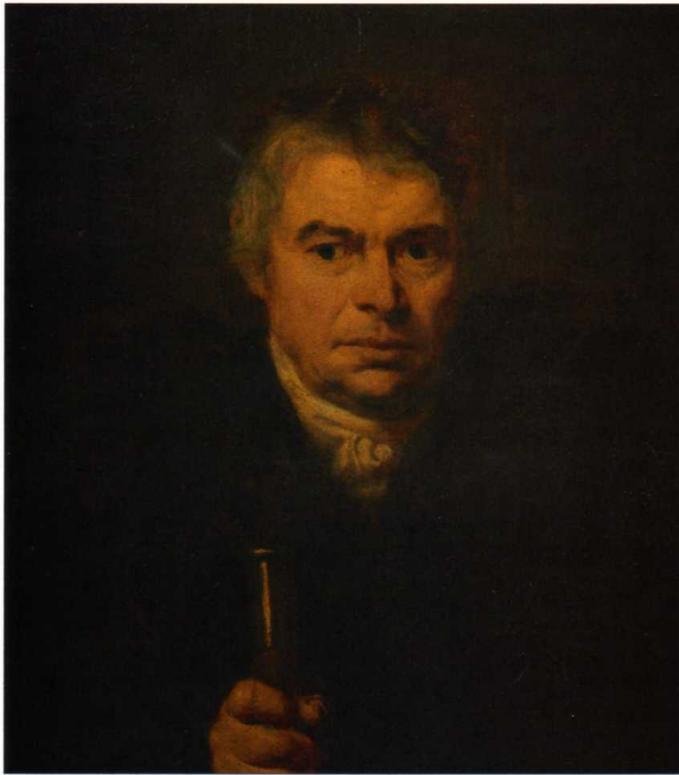
живописи. Туда шли лучшие. Первое его сохранившееся произведение датируется 1799 годом — это рисунок «Поклонение пастухов», выполненный итальянским карандашом, пером и маслом в типичной академической стилистике. К 1799 году относится и полуанекдотический эпизод, зафиксированный мемуаристами. В марте, на вахтпараде, Кипренский бросился на колени перед императором Павлом с просьбой отпустить его в армию. Дело кончилось кратковременным арестом и академическим выговором. Предполагают, что на этот поступок Ореста толкнула или несчастная любовь, или очарованность примером Наполеона. Как бы то ни было, сам поступок открывает нам две вещи: во-первых, душевную неуспокоенность юноши (недаром в Академии его называли «безрассудным Орестом»), а во-вторых, то, что

ощущения неотменимости творческой судьбы у него тогда еще не возникло.

Тем не менее, в 1803 году Кипренский выполнил программу на Большую золотую медаль, обеспечивавшую заграничное пенсионерство, — и потерпел неудачу. Его, как особо одаренного художника, оставили еще на три года при Академии, и в 1805 году вожденная Большая золотая медаль была получена — за картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле», написанную в духе правоверного классицизма. Заграничная командировка по неизвестным причинам была

Фасад Петербургской Академии художеств. Таким он был уже во времена учебы Кипренского в Академии, хотя остальная часть здания тогда не была даже оштукатурена.





Знаменитый «Портрет А. К. Швальбе» (1804) кисти Кипренского. Иностранные ценители искусства в числе возможных авторов этого портрета называли Рембрандта и Рубенса.

отсрочена — самого же Кипренского еще на три года оставили при Академии. Теперь у него была своя мастерская, появились первые заказы и деньги. Художник увлекся жанром портрета — сначала писал безвозмездно друзей и знакомых, потом — тех, кто был готов заплатить за работу.

В России шли Александровские реформы, у руля власти встали новые люди, в воздухе пахло свободой. Кипренский стал своим человеком в доме президента Академии А. С. Строганова, которого называли «Периклом Древней Греции для русского искусства». В его творчестве отчетливо зазвучали романтические ноты — едва ли не раньше, чем у европейских «отцов» живописного романтизма — того же Теодора Жерико. Впрочем, сами идеи давно носились в воздухе, искусство явно устало от засушенного академизма.

Известность художника росла. В 1809 году его на месяц командировали вместе со скульптором И. Мартосом в Москву — для работы над памятником Минину и Пожарскому. Месяц растянулся на три года, проведенные в Москве и Твери (в Твери он выполнял заказы обитавшего там «малого двора» великой княгини Екатерины Павловны). Благодаря протекции знаменитого Ф. Ростопчина, Кипренскому и здесь удалось устроиться весьма комфортно в смысле заказов и материального благополучия. Именно в Москве он свел близкое знакомство со многими ведущими литераторами — Карамзиным, Батюшковым, Вяземским, Жуковским, — принявшими художника за «своего». Гнедич на-

Созданный Т. Жерико «Плот "Медузы"» (1818–19) считается первым манифестом европейского живописного романтизма.

зывал его «русским Рубенсом», Батюшков — «ван-диковым (то есть Ван Дейковым) учеником и любимым живописцем нашей публики». Пушкинская, более поздняя, поэтическая версия — «любимец моды легкокрылой».

1 сентября 1812 года, в разгар войны с Наполеоном, Кипренского избрали академиком живописи. Военные годы ознаменовались серией великолепных портретных рисунков, изображающих отправившихся на войну знакомых художника.

Наконец, звездный час настал — в 1816 году Кипренский отправился в Италию. Уже в 1819 году ему первому среди русских живописцев галерея Уффици заказала его автопортрет — это было зримым признанием заслуг мастера. Работал он без устали — в основном в портретном жанре. Много помогал младшим соотечественникам, пенсионерам Академии. Тогда, в частности, возникла его дружба с прибывшим в 1818 году в Италию пейзажистом Сильвестром Щедриным (1791—1830). Биограф Кипренского писал: «С карманами, набитыми кренделями и сухарями, которыми он имел обыкновение кормить голодных римских собак, Кипренский являлся на чердак какого-нибудь неизвестного художника и, заметив в нем признаки таланта, помогал и словом и делом».

Императрица благоволила нашему герою, дважды позволив продлить командировку. В 1819 году началась романтическая история, протянувшаяся до самой смерти Кипренского. Моделью для молоденькой вакханки в новой картине художника «Анакреонова гробница» стала восьмилетняя девочка Мариучча Фалькуччи. Кипренский в ней души не чаял, а узнав, что ее мать ведет непристойную жизнь, приютил у себя — выплачивая ежемесячное пособие матери,





На портрете «Девочка в венке из маков с гвоздикой в руке (Мариучча)» (1819) Кипренский изобразил ту самую Мариуччу Фалькуччи, что спустя семнадцать лет стала его женой.

аппетиты которой, между тем, все росли. Когда в 1820 году ему было предписано возвратиться в Россию (через Францию), он не сразу выполнил это предписание, пытаясь устроить Мариуччу в закрытое заведение, местоположение которого было бы неизвестно ее матери. В конце концов,

после нескольких ходатайств, папские власти выполнили просьбу Кипренского, но местонахождение монастырского приюта, куда поместили девочку, скрыли и от художника.

В России Кипренского приняли холодно — и за опоздание, и вследствие слухов, докатившихся до Петербурга о его порочной связи с девочкой и о натурщице, будто бы убитой художником (на самом деле это убийство совершил его слуга). Кипренский был в отчаянии — дополнительные страдания ему приносил провал его лучших картин в парижском Салоне, где он показал их, задержавшись во французской столице на 16 месяцев по пути домой.

Впрочем, постепенно, после нескольких выставок, восторженно принятых критикой, ситуация выправилась — он снова писал многочисленные портреты, получив заказ и на большой портрет императрицы; двери великосветских домов вновь распахнулись перед ним. Но художнику не да-

«Лунная ночь в Неаполе» (1828) Сильвестра Щедрина, с которым дружил и которому помогал Кипренский. В год создания этой картины оба художника жили в Неаполе.

вала покоя мысль о возвращении в Италию, о поисках Мариуччи. В 1828 году он оставил пределы России. В начале 1829 года Кипренский все-таки отыскал следы Мариуччи и, встретившись с нею в приюте, договорился о браке. Следующие годы мастер посвятил тому, чтобы выправить свое финансовое положение. Он переезжал из одного итальянского города в другой, писал портреты, сочинял прошения в Петербург, безуспешно прося у царя в долг деньги — под залог своих лучших картин.

В июне 1836 года художник принял католичество, а в июле женился на Мариучче. Спустя три месяца, 12 октября (24 октября по новому стилю) 1836 года Кипренский умер от воспаления легких, оставив беременную жену вдовой. Художника похоронили в римской церкви Сант'Андреа делле Фратте. Позже Мариучча родила его дочь Клотильду, а через несколько лет вновь вышла замуж — далее следы вдовы и дочери художника теряются.



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | | | |
|------|--|---------|---|
| 1782 | Родился 13 марта (24 марта по новому стилю) в Санкт-Петербургской губернии. Мать — крепостная крестьянка, отец — неизвестен. | 1822 | Уезжает во Францию. Показывает в Салоне несколько работ, прохладно принятых местной критикой. |
| 1788 | Поступает под фамилией «Кипрейский» в Воспитательное училище при Петербургской Академии художеств. | 1823 | По дороге домой в Германию посещает Гете. Прибывает в Петербург, встречая холодный прием прежде покровительствовавшей ему императорской семьи. |
| 1803 | Оканчивает Академию. Молодого художника оставляют при Академии для выполнения программы на получение Большой золотой медали. | 1828 | Вновь уезжает в Италию. |
| 1805 | Картина «Дмитрий Донской на Куликовом поле» удостоена Большой золотой медали Академии. | 1829 | Встречается в монастырском приюте с Мариуччей и предлагает ей руку и сердце. Девушка отвечает согласием. |
| 1809 | Едет со скульптором И. Мартосом в Москву для работы над памятником Минину и Пожарскому. Следующие три года проводит в Москве и Твери. Пишет множество портретов. | 1830—36 | Участствует в художественных выставках в Неаполе, Риме, Петербурге. |
| 1812 | Возвращается в Петербург, удостоивается звания академика. Создает великолепную серию карандашных портретов участников Отечественной войны. | 1831 | Избирается членом-корреспондентом неаполитанской Академии художеств. Получает звание профессора Петербургской Академии художеств. Безуспешно хлопочет перед царем о денежном займе под залог своих лучших картин. |
| 1816 | Уезжает в Италию. По пути туда посещает Германию и Швейцарию. | 1833—34 | Николай I приобретает несколько картин художника. |
| 1819 | Знакомится с восьмилетней Мариуччей Фалькуччи. Принимает участие в судьбе девочки. Галерея Уффици заказывает Кипренскому его автопортрет. | 1836 | Принимает католичество. Тайно венчается с Мариуччей по католическому обряду. 12 октября (24 октября по новому стилю) умирает от воспаления легких. Похоронен в римской церкви Сант'Андреа делле Фратте. |

Портрет Е. В. Давыдова

(1809)

162 x 116 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Долгое время считалось, что на полотне изображен приятель Пушкина, знаменитый поэт и герой войны 1812 года Денис Давыдов. Это была ошибка, которая исправляется благодаря собственноручному письму Кипренского, адресованному в 1831 году Николаю I, — с предложением купить у него несколько картин. В сопроводительном реестре читаем: «Портрет Ев. В. Давыдова, в лейб-гусарском костюме...» Впрочем, это указание не до конца проясняет, кто же все-таки перед нами. Дело в том, что у Василия Денисовича Давыдова, с семейством которого Кипренский близко сошелся в Москве, был сын Евдоким (брат Дениса Давыдова) и племянник Евграф, — оба они покрыли себя немеркнущей славой на полях сражений с

французами. Особенно отличился Евдоким, получивший при Аустерлице семь ран и чудом выживший. При этом известно, что он был кавалергардом, то есть гусарскую форму вроде бы носить не должен был. А вот Евграф Давыдов, в 1809 году имевший чин полковника, служил как раз в лейб-гусарах. Таким образом, получается, что на этой картине изображен двоюродный брат Дениса Давыдова Евграф. Ради справедливости отметим, что некоторые исследователи спорят с этим выводом — с большей или меньшей степенью доказательности. Как бы там ни было, создавая этот портрет, Кипренский с успехом выполнил свою задачу — дать собирательный образ русского воина.

Защитник Отечества



Художник, считавший «формальные» подробности не столь важными в этой картине, не вполне точен в изображении гусарской формы: так, например, на ментике мы насчитаем лишь 11 рядов шнурков вместо 15-ти положенных.

Гусар стоит, подбоченясь, — в характерной позе, выявляющей одну из важных черт его характера: перед нами отчаянный рубака, немного позер, немного игрок.



Левая рука гусара сжимает эфес сабли — жест вполне говорящий в эпоху, когда вся Европа оказалась в огне войны.



Задумчивое лицо открывает зрителю существенную черту характера героя полотна — наверняка он не чужд умственных интересов, и ему не понаслышке знакомы острейшие проблемы современной жизни.





Портрет В. А. Жуковского

(1816)

64,8 x 58,1 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Это самый известный портрет Василия Андреевича Жуковского. Встреча Кипренского и Жуковского была неизбежна. Их роднило отчетливо романтическое мироощущение — только Жуковский реализовывал его в поэзии, а Кипренский в живописи (впрочем, по мысли героя этого полотна, поэзия и живопись являются «родными сестрами»). Но и помимо этого, двух мастеров, слова и кисти, многое сближало — вплоть до тайны их происхождения. Жуковский, подобно Кипренскому, был незаконнорожденным сыном богатого барина А. И. Бунина, усыновленным мелкопоместным дворянином А. Г. Жуковским. Поэт и художник познакомились еще в московские годы

Кипренского, а в 1815 году, когда Жуковский после долгих странствий возвратился в Петербург, встретились вновь. Встреча ознаменовалась работой над этой картиной. Это были годы, когда разгорелась нешуточная борьба между литературными староверами, собравшимися в шишковской «Беседе любителей русского слова», и революционерами от литературы, организовавшими веселое общество «Арзамас». Знаменем «арзамасцев» стала романтическая поэзия Жуковского, выдвинувшегося в 1810-е годы на роль первого русского поэта. Дух новой идеологии и попытался выразить в этом портрете художник.

Поэтическое озарение



Взгляд Жуковского — это взгляд творца-одиночки, пребывающего в мирах своей фантазии. Кажется, что поэтические строчки рождаются на наших глазах.



Вся поза поэта, задумчиво глядящего вдаль, подчеркивает ту напряженную творческую работу, что происходит в его душе.



Легкий беспорядок прически — значащая деталь. У Кипренского она еще отличается новизной, но вскоре станет неперменным атрибутом стереотипного образа поэта-романтика (вспомним пушкинского Ленского: «и кудри черные до плеч...»).



Фон, на котором изображен Жуковский, является эхом его романтических поэм — тут все детали говорят сами за себя: и несомые порывистым ветром облака, и клонящиеся деревья, и силуэт старинного замка.





Портрет А. С. Пушкина

(1827)

63 x 54 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот портрет великого русского поэта знаком каждому со школьных лет — равно как и другой, тропининский, написанный в этом же 1827 году несколькими месяцами раньше и выступающий своеобразной антитезой работе Кипренского. У Тропинина — Пушкин «в халате» помещен в домашнюю обстановку, у Кипренского же — при всей «похожести», поражающей и восхищавшей современников, — представлен именно Пушкин-поэт, носитель и выразитель вполне определенной поэтической идеи. Нам не известно, когда познакомились Пушкин и Кипренский, хотя свидетельств того, что они знали друг о друге на протяжении многих лет, существует несколько — среди них эпистолярный отклик Пушкина на опубликованный в газете «Сын Отечества» «Дневник заграничного путешествия» (1817) Кипренского и его же стихотворение «К портрету Жуковского» (1818). Представленный портрет заказал художнику А. Дельвиг. Законченный портрет, гравированный Н. Уткиным, вышел в виде приложения к альманаху «Северные цветы» (а позже — и в виде приложения к отдельному изданию «Руслана и Людмилы») и стал широко известен. После неожиданной смерти Дельвига, случившейся в 1831 году, Пушкин приобрел эту работу и постоянно держал перед глазами — в собственном кабинете. По завершении работы над картиной поэт написал знаменитое послание Кипренскому («Любимец моды легкокрылой...»).

ликованный в газете «Сын Отечества» «Дневник заграничного путешествия» (1817) Кипренского и его же стихотворение «К портрету Жуковского» (1818). Представленный портрет заказал художнику А. Дельвиг. Законченный портрет, гравированный Н. Уткиным, вышел в виде приложения к альманаху «Северные цветы» (а позже — и в виде приложения к отдельному изданию «Руслана и Людмилы») и стал широко известен. После неожиданной смерти Дельвига, случившейся в 1831 году, Пушкин приобрел эту работу и постоянно держал перед глазами — в собственном кабинете. По завершении работы над картиной поэт написал знаменитое послание Кипренскому («Любимец моды легкокрылой...»).

Романтический герой



«Вот поэт Пушкин, — писал современник об этой картине. — Видев его хоть раз живого, вы тотчас признаете его проницательные глаза и рот, которому недостает только беспрестанного вздрагивания».



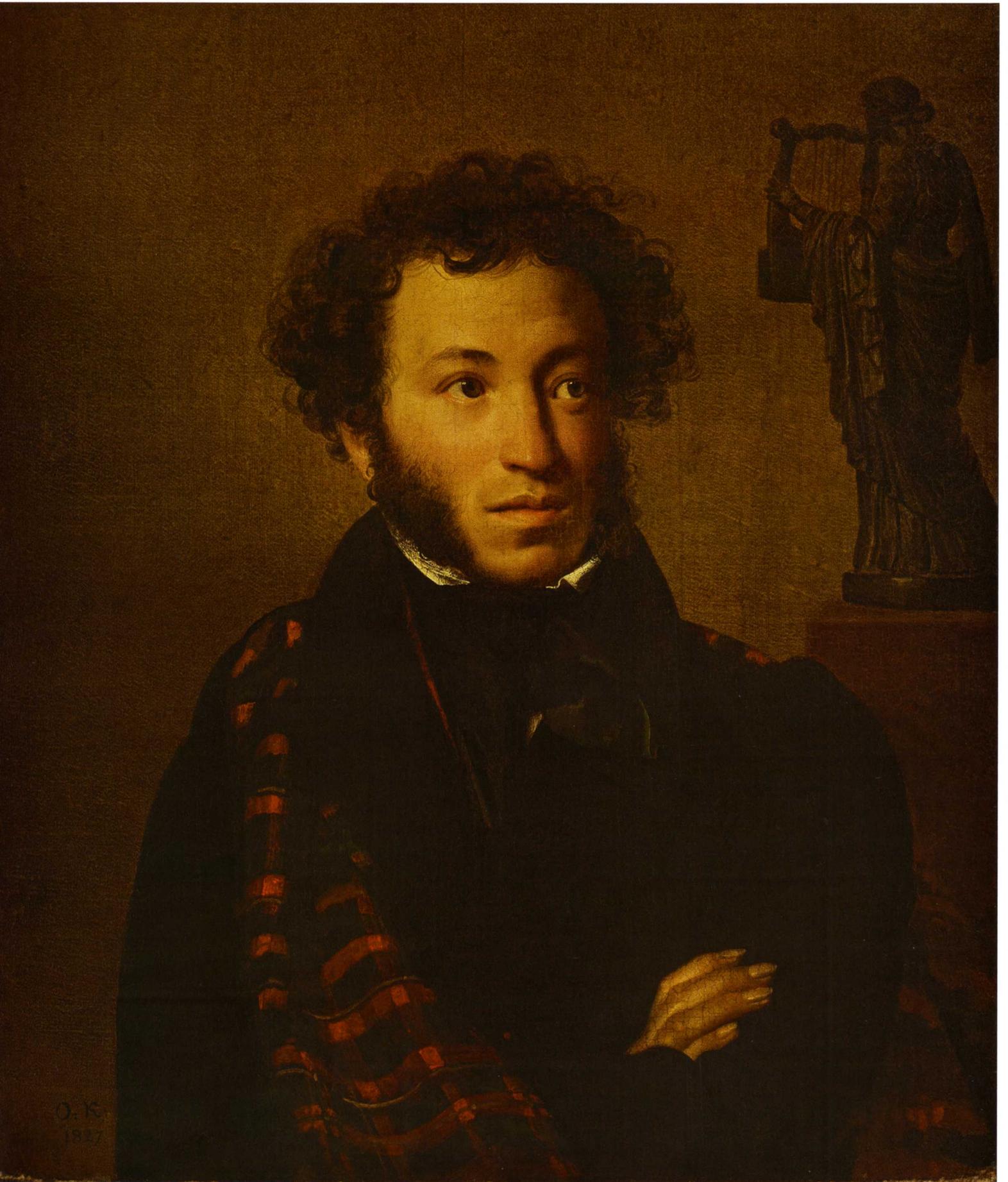
Плащ, наброшенный на плечи с характерной небрежностью, — признак романтического героя, которому чужды условности общества.



Символический фон недвусмысленно указывает на «то святое ремесло», которым занят герой полотна. Всякая деталь тщательно продумана художником и «работает» на создание целостного образа.



Скрещенные на груди руки — еще один типично романтический жест, подчеркивающий самоуглубленность творца и его полную отъединенность в момент высокого творчества от мира обычных людей.



Бедная Лиза

(1827)

45 x 39 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Эта популярная жанровая работа — очевидный живописный парафраз повести «Бедная Лиза» (1792) Н. М. Карамзина, наделавшей в свое время много шума в русской литературе и неузнаваемо изменившей ее ландшафт. «Бедная Лиза» провозгласила неотменимой правду человеческого чувства и ознаменовала приход сентиментализма на русскую литературную сцену. Идеи, заложенные в этой повести, находили живой отклик в душе молодого Кипренского. Во время обучения в Академии художеств он начал вести своеобразный альбом-дневник, в котором зарисовки чередовались с записями собственных мыслей. Одна из них звучит так: «Кто сказал, что чувства нас обманывают?» — и явным образом перекликается с повестью Карамзина. В 1809 году, когда Кипренский приехал в Моск-

ву, в одном из литературно-светских салонов (быть может, у Ф. Ростопчина) состоялось личное знакомство писателя и художника. Именно Карамзин, по всей видимости, познакомил Кипренского с талантливыми молодыми поэтами Жуковским, Батюшковым и Вяземским. В пору создания этой картины сентиментализм остался в прошлом, в литературу ворвались романтики, но отношение к Карамзину в обществе было очень уважительным — как к человеку, познакомившему русских образованных людей с историей собственной страны. Сам Карамзин, не выдержав непосильных трудов, умер в 1826 году, так и не окончив своего гигантского исторического труда. Эту картину можно считать данью памяти выдающегося писателя.

Идеализация образа



На фоне более ранних портретов эта работа может показаться шагом назад — к сентиментализму, стремящемуся к идеализации образа и в этом уходящему от реального лица человека.

Героиня полотна менее всего похожа на тех крестьянских девушек, которых мы видим, например, на полотнах А. Венецианова, современника Кипренского, — не говоря уже о будущих передвижниках.



Цветок в руке «бедной Лизы» — символ немеркнущей любви. Весь пафос карамзинской повести, послужившей источником для этой работы, заключен в одной фразе: «И крестьянки любить умеют!».



Чуть ли не единственный атрибут одежды простых женщин — крестьянская рубашка — смотрится на «бедной Лизе» почти как античное одеяние. Художник последовательно «строит» образ, отвечающий литературному «первоисточнику».





Читатели газет в Неаполе

(1831)

64 x 78 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Этот шедевр, стоящий особняком в творчестве Кипренского, до конца не разгадан до сих пор. Мы видим название французской газеты, которую читают «читатели», и тему сильно взволновавшего их сообщения — «Pologne» («Польша»). То есть речь идет о событиях в Польше, где в ноябре 1830 года вспыхнуло освободительное восстание, закончившееся его жестоким подавлением царскими войсками и отменой Конституции 1815 года, дарованной Александром I польскому народу. Европейские газеты тогда много шумели по поводу «татарских жестокостей» самодержавного режима; русское же общество в оценках происходящего раскололось. Пушкин, например, написав стихотворение «Клеветникам России», полностью встал на сторону царя. Самый главный вопрос, возникающий по поводу картины, — кто изображен на ней? Ответив на него, мы поймем ее пафос. Сам автор в одном из писем говорил о «русских путешественниках». Но, возможно, тем самым он сознательно вводил в заблуждение зрителей, облеченных властью на его родине. Во всяком случае, существует мнение, что перед нами польские революционеры.



Политическая живопись

Расцвет политической живописи приходится на XIX век, хотя и до этого отдельные художники время от времени обращались к «политическим» сюжетам.

Политические потрясения, всколыхнувшие Европу в конце XVIII века, не утихали на протяжении всего следующего столетия, сменяясь лишь кратковременными периодами затишья. Естественно, что чуткое искусство не могло не откликнуться на «гремящие» события — они породили расцвет политической живописи. Впрочем, «политическая» — определение довольно расплывчатое, без четких границ. Можно ли, например, отнести к разряду политической живописи картину Ф. Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», посвященную борьбе испанцев с французскими оккупантами, или это все-таки историческая живопись?



«Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» (1814) Гойя написал по заказу испанского короля.

При этом есть произведения, не вызывающие сомнений, — да, это «политика». К ним, безусловно, относится шедевр Э. Делакруа «Свобода, ведущая народ», написанный годом раньше картины Кипренского. Хотя и здесь не стоит искать документального отчета о событиях Июльской революции 1830 года в Париже. Скорее, это романтическая аллегория — и в этой точке она опять же сближается с «Читателями газет в Неаполе», полными аллегорических деталей.

«Если я и не сражался за свободу отечества, то, по крайней мере, должен написать для него», — комментировал Делакруа свою картину «Свобода, ведущая народ» (1830).

Воссоздаем работу Кипренского

Написать групповой портрет наш герой, скорее всего, задумал не без задней мысли посоревноваться с Брюлловым, поднявшаяся звезда которого затмила былую европейскую славу Кипренского. Это последнему стало ясно сразу же по возвращении в Италию в 1829 году. Соревнование вышло небезынтересным, хотя в процессе реализации замысла автор «Читателей газет» «побежал» совсем не по той «беговой дорожке», на которой ставил свои рекорды его соперник. Групповой портрет Кипренского — помимо того, что как бы самостоятельно, никого об этом не спрашивая, перерос в жанр, — оказался совершенно новаторским в формальном смысле: в нем автор выстроил целое исключительно на психологической взаимосвязи персонажей, объединенных едиными мыслями, заботами и волнением. Вот это-то волнение и сосредоточенное внимание и стали камнем преткновения для современников, не слишком верившим в то, что польские события могут столь сильно заинтересовать праздных русских путешественников. Заговорили о «лицах польской национальности». Даже о том, что одним из персонажей картины является Адам Мицкевич,



Вверху: «Ворожея со свечой» (1830) относится ко «второму» итальянскому периоду Кипренскому. В этой картине автор мастерски изображает, как прихотливо отражаются внутренние переживания на лице героини. Что-то похожее мы встречаем и в «Читателях газет в Неаполе».

о чьей нелюбви к России было известно каждому. Император Николай I не поддержал подобных трактовок (иначе Кипренскому было бы несдобровать). Президент Академии художеств А. Оленин, сообщая художнику в Италию о публичном показе его картин (в том числе и «Читателей газет») на состоявшейся осенью 1833 года академической выставке, писал: «Картины ваши, и в особенности Путешественники, восхищали зрителей, стечение которых было необыкновенно. Государь император весьма любовался вашими произведениями, спрашивал, кому они принадлежат...»

Наш художник, попытавшись воспроизвести то групповое внимание, что легло в основу этого шедевра, остановился на двух персонажах, изображенных слева.

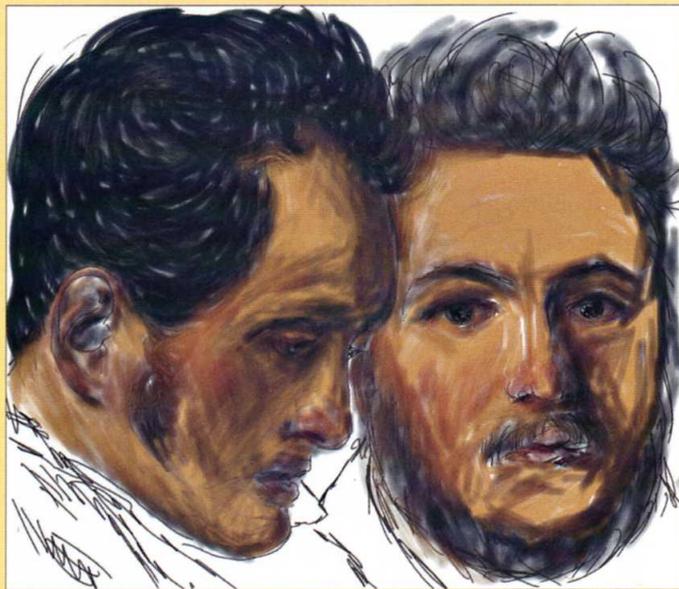
В разряд жанровой живописи можно записать многие работы Кипренского — в том числе этот «Портрет В. А. Перовского в испанском костюме XVII века» (1809).





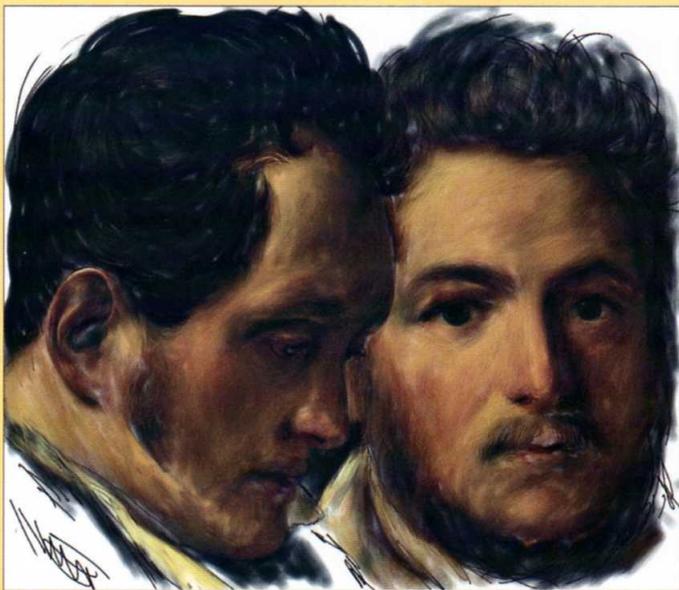
1. ШТРИХОВОЙ РИСУНОК

Первым делом наш художник выполнил контурный рисунок, стараясь при этом точно определить ракурсы, разграничить лица на пластические области и предварительно обозначить основные анатомические элементы группового портрета. На этом этапе было задано направление кудрей у изображенных на фрагменте персонажей — с тем, чтобы в дальнейшем, повторяя эти линии, наносить цвет с параллельным воспроизведением фактуры и блеска волос.



2. ПОДМАЛЕВОК И ТЕНЬ

Подмалевок лиц наш художник сделал, используя смесь желтой охры, среднего желтого кадмия, натуральной тердисеены и белил. Копируя Кипренского, он накладывал смесь практически ровным слоем, без какой-либо пастозности. В непросохший подмалевок были добавлены красный кадмий с белилами (румянец). Подождав, пока слой краски высохнет, легкими мазками жженой умбры и синего кобальта художник обозначил основные тени и волосы на лицах.



3. БЛИКИ И ПОЛУТОНА

На этой стадии работы наш художник смесью желтой охры, натуральной тердисеены и светлого желтого кадмия добавил полутона на границы областей света и тени. Далее он выполнил первичное сглаживание путем растирания краски полусухой кистью в местах тонового перехода. В просветы между волосами в виде точек добавлялась смесь желтого кадмия и белил и сразу же растиралась по направлению завитка — таким способом формировались блики.



4. ЗАВЕРШЕНИЕ РАБОТЫ

На этом этапе мягкой кистью меньшего размера полутона сглаживались более тщательно. Покончив с этим, наш художник смесью жженой умбры и белил подробно выписал мелкие детали лиц: брови, ресницы, усы и бакенбарды. Жесткой тонкой кистью он уточнил волосы. Задний план, мех воротника и полосы на воротничке левого персонажа были написаны смесью жженой умбры и синего кобальта, а воротнички сорочек — смесью белил и желтого кадмия.

Психологическое единство

Чтение

Чуть ли не комкая в волнении газету, этот персонаж, облаченный — подобно своим товарищам — в домашнее платье, читает сообщение о событиях в Польше. Он на этом полотне представляется наиболее активным, все движение заключено в нем, его слушатели рядом с ним кажутся совершенно статичными.



Воплощенное внимание

Этот персонаж являет собой воплощенное внимание, почти его абсолютную идею. Он полностью абстрагировался от реальности, находясь «в том», о чем читает его товарищ. «Внимание его совершенно изображено художником», — отметил А. И. Иванов в письме к своему сыну Александру, знаменитому автору «Явления Христа народу».



Реплика из прошлого

Искусствоведы неизменно отмечают, что собачку, которую читающий газету герой держит в правой руке, можно рассматривать как «тициановскую» или «леонардовскую» реплику. К живописи эпохи Возрождения, как известно, Кипренский относился с большим пиететом.

Символический пейзаж

Итальянский пейзаж, открывающийся за окном, является типичной аллегорической деталью. Современники без труда понимали, какие события символизирует Везувий, вершина которого окутана облаками.

Газета

Мы видим лишь начало названия французской газеты — «La Gasette de...». Полностью его автор расшифровал в письме к председателю Общества поощрения художников В. В. Мусину-Пушкину-Брюсу — «La Gasette de France».



Кисть мастера

Один из посетителей петербургской академической выставки 1833 года отметил: «Знаете ли, что говорят об этой картине глубокие знатоки и художники? Они говорят, что голова в соломенной ермолке окончательности выполнения и выражением достойна ученой кисти Леонарда да Винчи!»

Первый романтик

Кипренский на фоне современной ему русской живописи смотрится несомненным новатором. Романтическое мироощущение, характерное для его творчества, заставляло художника искать новые приемы самовыражения.

Конец XVIII века, когда студент Петербургской Академии художеств Орест Кипренский пытался найти собственную дорогу в искусстве, отличался большим смятением умов. Молодые писатели, художники, музыканты сводили счеты с «проклятым прошлым», протестуя против закостеневшей системы классицизма, которая, на их взгляд, совершенно не отвечала задачам современной культуры. Этим и было продиктовано тогдашнее техническое экспериментаторство. Ведь художественная техника никогда не бывает самодостаточной, она — «ведома» и призвана обслуживать новые идеи, требующие новых форм выражения. Мастера, понимающие это, обыкновенно добиваются немалых успехов, не понимающие — создают заведомо мертворожденные вещи.

Вряд ли молодой Кипренский мог уяснить это в точных формулировках, но это и не нужно крупным художникам, их ведет судьба, художественный гений. Хотя в пытливом уме ему не откажешь, уже в юном возрасте он был неутомимым книголюбом и любознательным. Чего стоит его альбом-дневник, в котором быстрые зарисовки перемежаются с размышлениями и выписками — порой весьма нетривиальными.

Академические годы Кипренского — это период накопления энергии для рывка, совершенного им в первое десятилетие нового века. Зачисленный в класс исторической живописи, он волей-неволей должен был заниматься историческими сюжетами — причем реализовывать их именно в академической стилистике, для которой правильное построение композиции и изображение идей в виде довольно абстрактных персонажей было важнее правды человеческого лица или непосредственного порыва души в горные выси. Но и заключенный в «тюрьму» незыблемых правил, молодой живописец явным образом пытался «раскачать» их, даровать себе хоть какую-то степень свободы и независимости — дошедшие до нас его работы академического пе-

Необычный академизм

Академические работы Кипренского, отвечающие канонам классицизма, в основном, относятся к времени его обучения в Академии. Уже в первых дошедших до нас набросках чувствуется легкое раздражение молодого живописца, вынужденного творить по предложенным «прописям». С одной стороны, он как бы не отходит от них, а с другой, при всяком удобном случае добавляет в стереотип какой-то необычный обертона, заставляющий неожиданно звучать привычную композицию. Прежде всего, это связано с отсутствием абсолютно плавной линии, с ее легкой «рваностью», запутанностью, с насыщенным цветом, вносящим в классическую композицию странную эмоциональность, с едва уловимой тревогой, «сдвигающей» провозглашенную торжественность академического произведения. В качестве примера подобных набросков приводим работу «Натуричик на фоне красной драпировки», 1802 (справа). Заметим, что указанные «искажения» можно при желании обнаружить даже в самой правоверной академической картине Кипренского «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805), удостоенной Большой золотой медали.



Рисунки

В Академии Кипренского характеризовали как «одного из лучших рисовальщиков натурного класса». «Звание» превосходного рисовальщика художник пронес через всю свою жизнь — за пять лет до смерти, в 1831 году, его избрали членом-корреспондентом неаполитанской Академии художеств именно по классу рисунка. Рисовал Кипренский с самого детства — скорее всего, его детские графические опыты и навели бригадира Дьяконова на мысль отдать мальчика в Петербургскую Академию. Рисовал городские и сельские пейзажи, людей, аллегории, наброски к картинам. О том, как Кипренский относился к рисунку, говорит тот факт, что он не однажды представлял в Академию рисунки в качестве



ве отчетов о проделанной работе — до него такое не было заведено среди художников. Кипренский утверждал равную ценность живописного и рисованного портретов, убедив современников в великой ценности последнего и серьезно развил саму его технику. Рисованные портреты художника — такие, как «Портрет актрисы Е. С. Семеновской», ок. 1815 (слева) и «Портрет сестры (Анна Швальбе)», 1807 (вверху), — приобрели большую известность. Рисованный портрет для Кипренского стал своеобразной формой общения. Так, посетив в 1823 году в Мариенбаде великого Гете, Кипренский оставил нам не запись беседы с ним, а два карандашных портрета поэта. Гете, кстати, заметил в одном из писем об этом эпизоде: «Я позировал несколько часов русскому живописцу, хорошо мыслящему и искусно работающему...»

риода убеждают в этом. Что-то в них не так — нет ясно-гармоничного восприятия жизни, превратившегося в классицизме в избитый стереотип, нет очищения через трагедию. Неудовлетворенность художника прорывается в каком-то странном искажении торжественности, беспокойстве, повышенной эмоциональности, вихрящемся движении.

Вопрос: почему исторический живописец Кипренский, едва оказавшись на свободе, вне пристрастия академических учителей, тут же оставил превозносимую седыми академиками и внимающей им почтенной публикой историческую живопись, предпочтя ей низкий жанр портрета? Естествен-

ный ответ: захотел материального благополучия, погнался за большими деньгами. Этот ответ будет неправильным. Потому что среди первого десятка портретов, созданных Кипренским к 1807 году, не было ни одного написанного на заказ, — их он писал с родственников и добрых знакомых. В действительности жанр портрета предоставлял художнику возможность по-новому взглянуть на человека, выразить новые идеи, витавшие в воздухе. В этом смысле «железобетонный» жанр исторической картины был малоперспективен.

Говоря об этом, мы вновь должны вспомнить то время, когда Кипренский обратился к жанру портрета. Это было



«дней Александровых прекрасное начало» — с его наивными надеждами, «томленьем упования», растущим патриотизмом, любовью к наукам и искусствам, культом дружбы. Эпоха екатерининских «орлов» с ее жесткой иерархией государственных, социальных и личных ценностей ушла в прошлое; на русскую сцену вышел новый человек — воспитанный на новейшей французской и русской литературе, эмоционально тонкий, мечтающий о свободе и устройении жизни на разумных началах, не чуждый внутреннего «пылания» и романтической позы, влюбленный в собственную страну, богатейшая история которой только-только стала ему открываться. И его лицу требовалось найти адекватное

Религиозные сюжеты

Во времена Кипренского предполагалось, что живописцы, получившие серьезное академическое образование, должны испытывать влечение к религиозной живописи. Тому вроде бы способствовало и равнение на старых мастеров, во многом реализовавших свой гений именно в области религиозного искусства. От «равнения» на старых мастеров Кипренский никогда не отказывался, занимаясь копированием их произведений, — об этом свидетельствует представленная слева «Богоматерь с Младенцем» (между 1806 и 1809), напоминающая нам о Корреджо. Но вот собственно религиозных сюжетов он в своем творчестве чурался — художнику было гораздо интереснее писать живых людей. Когда президент Академии художеств А. С. Строганов, всегда помогавший молодому Кипренскому, в 1806 году привлек числившегося при Академии художника к росписи Казанского собора, тот отнесся к ответственному и выгодному поручению без энтузиазма. Из заказанных ему семи картин — «Иисус Христос среди апостолов по воскресении», «Моление о чаше», «Уверение Фомы», «Мироносицы, идущие ко гробу», «Воскресение Христово», «Иисус в вертограде с Марией Магдалиной», «Апостол Марк» — он написал лишь две последние.

выражение в искусстве. Не его «идеи», не тому, каким он должен быть по разумению все за него придумавших мудрецов, а именно реальному лицу. Вот истоки того расцвета, который пережил жанр портрета в русском искусстве начала XVIII века. И главным деятелем тут выступал Орест Кипренский.

Согласимся — такое «социальное» объяснение приверженности художника к этому жанру отдает недолюбиваемым нами по известным причинам «истматом», однако все дело в том, что исторический марксизм, воспринятый спокойно и серьезно, оказывается во многом правым. Хотя в случае Кипренского, разумеется, абсолютно всего не объяснит. Но вполне прозрачно объяснит особенности его тогдашней техники — насыщенную цветовую гамму, эффекты светотени, говорящий романтический фон картин, попытки в характерной мимике и наборе поз выразить живую душу человека.

Кипренскому было у кого учиться в прошлом. Известно, что он копировал Ван Дейка; известно, что увлекался Рембрандтом и Рубенсом. Знаменитый «Портрет А. К. Швальбе» (1804) с головой выдает эти влияния. Этот портрет автор особенно любил на протяжении всей жизни и постоянно выставлял его. С итальянскими его показами 1830-х годов связана полуанекдотическая история. Так, предста-

Герои 1812 года

Гроза 1812 года всколыхнула патриотические чувства русских людей. Кипренский, подобно всем, в военные годы переживал душевный подъем, близко к сердцу принимая перипетии военных действий. 31 марта 1814 года в его альбоме для набросков появляется торжествующий возглас: «Париж взят!». В этот период художник практически не прикасался к кисти, его основным художественным инструментом стал карандаш. Его знакомые, друзья, приятели, облачившись в военную форму, один за другим уходили на войну. Среди них



были Константин Батюшков, Василий Жуковский, ближайший товарищ А. Томилов, многие другие. Кипренский создал потрясающую серию рисованных портретов защитников Отечества — на них молодые люди, еще вчера предававшиеся беззаботным забавам, смотрятся в мгновение ока повзрослевшими людьми, готовыми без раздумий отдать свои жизни за свободу родной страны. Серьезные взгляды, достойные позы, строгая форма — все это работает на создание торжественного образа. В качестве примера подобных рисунков приводим «Портрет А. Р. Томилова в форме военного ополченца», 1813 (слева) и «Портрет М. П. Ланского», 1813 (вверху).

вив эту картину на неаполитанской выставке 1830 года, Кипренский с удивлением услышал от местных «знатоков», что он выдает за свое произведение работу Рубенса. История повторилась через два года в Риме — правда, в качестве автора картины теперь назывался Рембрандт. Кипренскому стоило немалых трудов убедить устроителей выставок в том, что писал этот портрет именно он:

Попав в Италию, Кипренский увлекся творчеством Рафаэля и мастеров круга Леонардо да Винчи, что заметно по не-

которым деталям его новых работ. В этом смысле ему были близки дерзания Братства назарейцев, с ведущим художником которого Ф. Овербеком он немало общался. Известна фраза Кипренского: «При виде творений гениев рождается смелость, которая в одно мгновение заменяет несколько лет опытности».

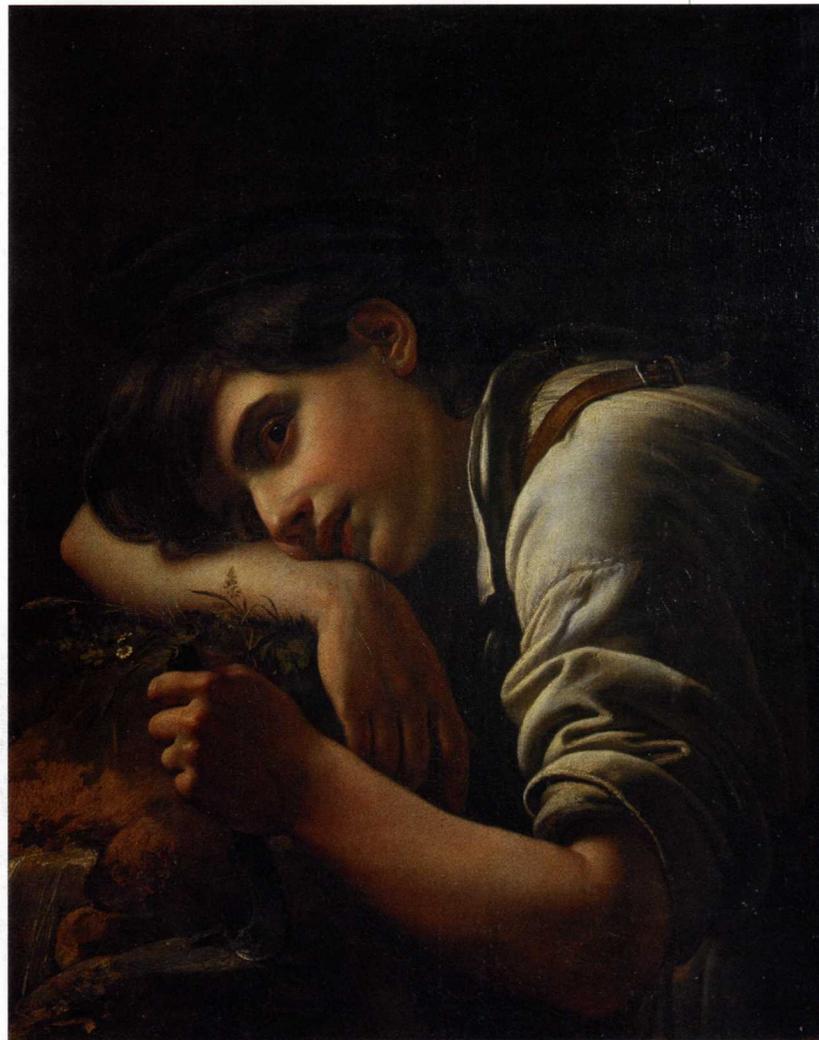
На исходе 1820-х годов его манера стала меняться, мастером завладела новая генеральная идея. Кипренский «хотел, — сообщает современник, — в наивозможно

Портрет и жанр

Романтический характер Кипренского отличался великой широтой, «безрассудный Орест» не желал заключать себя в какие бы то ни было жесткие рамки — и в жизни, и в творчестве. Поэтому иногда ему страшно не нравилось то, что окружающие считают его лишь портретистом — пусть и выдающимся, и он начинал тяготиться собственным «портретизмом», пытаясь совершить побеги за границы этого жанра. Например, в жанровую картину, предполагающую живой сюжет, историю, театральную сцену. Тогда появлялись вещи, подобные картине «Е. А. Телешова в роли Зелии», 1828 (внизу), созданной где-то на стыке традиционного портрета и жанровой «вещицы». Такая «межеумочность» позволяла более свободно обращаться с приемами портретного письма, варьируя психологические мотивировки. К тому же ряду относится и работа «Молодой садовник», 1817 (справа), о которой неизвестный П. Свингин писал в своей книге «Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей»: «Рисунок правильный, краски



тщательной отделке найти новое средство для полного выражения жизни в своих произведениях. Кажется, он предполагал, что эту отделку можно довести до того совершенства, которое совершенно скроет следы движения кисти, сольет краски в неуловимые переходы оттенков цветов и произведет в картине тот же самый нерукотворный вид,



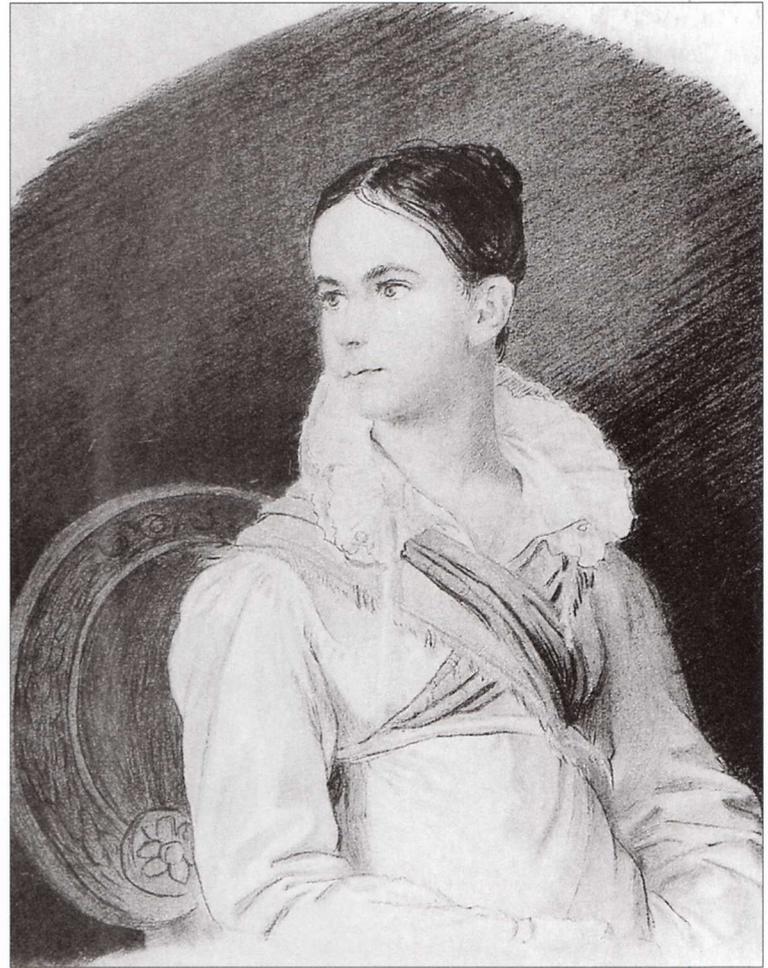
свежи, прозрачны. Это образец успехов, приобретенных молодым русским художником Кипренским в Италии, откуда прислана им недавно сия картина».

какие имеют предметы в природе». Надо сказать, что пути исполнения этой задачи не всегда приводили к успеху — в картинах Кипренского появилась определенная «зализанность» и именно та «искусственность», от которой он стремился избавиться.

Художник не устал экспериментировать. Так, для «Анакреоновой гробницы» краски и грунт он готовил самостоятельно. И, кажется, ошибся, потому что картина очень скоро погибла — красочный слой стал отваливаться от холста. А жаль — судя по описанию этой картины, Кипренский в ней выступал чуть ли не предтечей Врубеля.

Женские образы

Кипренский написал множество женских портретов — и на заказ, и просто из душевного порыва; все они образуют совершенно особую область его творчества. Поразительны их лирическая проникновенность, мягкость, глубокое понимание характера моделей. Женские образы Ореста Кипренского часто сравнивают с поэтическими образами Пушкина, как бы превосхищенными художником. В этом есть свой резон — действительно, глядя на его женские портреты, невольно вспоминаешь пушкинских героинь. Но и более того, на некоторых наиболее удавшихся женских портретах, созданных Кипренским, изображены женщины, сыгравшие немалую роль в жизни Пушкина. На этой странице мы представляем две такие работы. Героиня «Портрета Н. В. Кочубей», 1813 (справа), дочь графа В. П. Кочубея, как полагают некоторые исследователи, под именем «Наталья I» открывает известный «Дон-Жуанский список» поэта, набросанный им зимой 1829—30 годов в альбоме Е. Н. Ушаковой. Другими словами, она, возможно, была первой, еще почти детской любовью Пушкина-лицеиста — самой романтической, самой трепетной любовью, какую и бывает всякая первая любовь. А на замечательном рисованном «Портрете А. А. Олениной», 1828 (внизу) Кипренский запечатлел дочь директора Публичной библиотеки и президента Академии художеств А. Н. Оленина, к кото-



рой, согласно ряду свидетельств, поэт сватался в 1827 году. Свадьба расстроилась по неизвестным причинам. «Ходит маленькая ножка, вьется локон золотой...» — это о ней, об Олениной, писал Пушкин.



Если брать творчество Кипренского в целом, то нельзя не отметить некоей «непоследовательности» художника. Она сказалась хотя бы в том, что он, гениальный портретист, так всю жизнь и считал себя историческим живописцем, одну за другой замысливая исторические картины и практически ничего не исполняя. Особенно обострились эти поиски в конце жизни, который вообще отличается у него какой-то растерянностью. Быть может, Кипренскому не давала покоя слава К. Брюллова, прогремевшего по всей Европе своей «Помпеей». Во всяком случае, последнюю историческую аллегория, связанную с Петром и, конечно же, не написанную, он задумал уже в 1830-е годы.

«Я тружусь для славы России...»

Свою принадлежность к родной стране Кипренский всегда ощущал необыкновенно остро — это, впрочем, характерно для многих русских образованных людей начала XIX века. Показывая свои картины на зарубежных выставках, художник выступал послом не просто изобразительного искусства, а именно русского изобразительного искусства, которое, по его мнению, давно было достойно занять подобающее ему место среди других национальных живописных школ. Само достаточно критическое отношение к тому, что происходит в России, — особенно это ка-

сается 1830-х годов, — ничуть не умаляло его патриотизма; он и в Италии, столь им любимой, оставался русским художником. Однако он не любил кричать на каждом углу об этом: за него должна была говорить та слава русской живописи, преумножению которой Кипренский и посвятил свою жизнь. Лишь однажды с его языка сорвалось признание, вынесенное в заголовок этого раздела, — когда император Николай I не пожелал помочь впадшему в нужду художнику. Это был упрек. Больше себе такого Кипренский не позволял, хотя закат его жизни был очень печален.



ПОРТРЕТ ГРАФА Ф. В. РОСТОПЧИНА (1809). Героя этого полотна мы больше знаем по карикатурному образу из «Войны и мира» Льва Толстого. В действительности граф не был столь одномерен — тому свидетельство этот портрет. Художник был вхож в знаменитый салон Ростопчиных, собиравший весь цвет тогдашней Москвы, и не однажды получал от графа бескорыстную поддержку и помощь.



ПОРТРЕТ С. С. УВАРОВА (1813). Будущий николаевский министр народного просвещения, изобретший любопытную формулу национального единства — «Православие, самодержавие, народность», — в молодости был весьма либерален и активно участвовал в деятельности литературного общества «Арзамас», поддерживая приятельские отношения с его членами — тем же Жуковским. Этот портрет, чем-то композиционно напоминающий «Портрет Е. В. Давыдова», показывает всю сложность и неоднозначность характера его героя.



ПОРТРЕТ КНЯЗЯ А. М. ГОЛИЦЫНА (ОК. 1819). Этот «римский» портрет, пронизанный легкой грустью, писан с бывшего гофмейстера «малого двора» великой княгини Екатерины Павловны, с которым Кипренский познакомился еще в Твери. Он разительно отличается от других исполненных художником портретов царских сановников своей теплотой и «интимностью». Князь Голицын спустя два года, в 1821 году, умрет от чахотки.



ПОРТРЕТ Е. С. АВДУЛИНОЙ (ОК. 1823). Один из лучших женских портретов художника. Картина полна иносказаний — это и опадающий цветок, стоящий на подоконнике, и грозный пейзаж за окном, и детали одежды героини. Кипренский, покидающий Италию по требованию петербургского начальства, словно благодарит ее за все то, что она ему дала, — благодарит цитатами из Леонардо да Винчи (сложенные руки генеральши Авдулиной повторяют руки Джоконды) и Тициана (особенности композиции).

Таганрогский художественный музей

Этот музей, при своей сравнительной молодости, считается лучшим на юге России и не без оснований гордится своей великолепной коллекцией русской живописи. Есть в его собрании и работы Кипренского.

Бывая в Таганроге, нельзя не удивиться тому, что здесь на сравнительно небольшой площади (в городе и сейчас живет менее трехсот тысяч человек) сосредоточено огромное количество архитектурных памятников. Построенный по указу Петра Первого, стремившегося овладеть выходами к южным морям, Таганрог сохранил многие свои первоначальные черты. Бродя по улицам, носящим названия, напоминающие об истории города (Итальянская, Греческая, Крепостные и Артиллерийские переулки), начинаешь понимать, почему Таганрог, наравне с Одессой, называют «жемчужиной у моря». Только не у Черного, а у Азовского.

Собственным музеем Таганрог обзавелся в год своего двухсотлетия — в 1898 году. Непосредственное участие в его организации приняли Антон Павлович Чехов, самый знаменитый уроженец Таганрога, и Павел Федорович Иорданов, видный общественный деятель. Вскоре в музей начали поступать первые экспонаты. Так, благодаря стараниям А. П. Чехова и И. Е. Репина, Академия художеств передала в дар Таганрогу несколько полотен русских мастеров XIX века. «Академические дары» поступали в музей и впоследствии. Но, несмотря на многочисленные хлопоты опекунов музея, в 1910-х годах его



В этом замечательном старинном особняке обосновался Таганрогский художественный музей.

собрание живописи не могло похвастаться обширностью — в нем насчитывалось всего около семидесяти картин.

Активно пополняться художественный отдел Таганрогского музея стал в 1920-е годы. На юг России «переехали» многие произведения искусства из запасников Государственного музейного фонда и Государственного Русского музея. К середине XX века художественный отдел так разросся, что назрел вопрос о его «суверенизации», и в 1968 году на его основе образовалась Таганрогская картинная галерея. Ей пришлось-таки еще несколько лет мириться с бездомным положением, но в 1975 году галерея была назна-

граждена за все перенесенные лишения: она получила в безраздельное пользование прекрасный особняк середины XIX века. После реставрации, продолжавшейся два года, галерея открыла свои двери для посетителей.

В 2003 году Таганрогская художественная галерея была преобразована в Таганрогский художественный



Один из залов музея.



«Мужской портрет» (1826) кисти О. Кипренского поступил в музей в 1970 году из частного собрания.

музей. Сегодня он считается лучшим музеем изобразительных искусств на всем юге России. Здесь хранится почти две тысячи живописных произведений, около трех тысяч графических работ и более ста пятидесяти скульптур.

Особенный интерес вызывает экспозиция музея, посвященная русской живописи конца XVII — начала XX веков. Живопись XVIII столетия представлена, в основном, жанром портрета: в Таганрогском музее имеются работы таких мастеров, как Боровиковский, Рокотов и Антропов. Кроме то-

го, посетители могут увидеть здесь натюрморт П. Каменева «Лисица с уткой». Это — один из первых образчиков жанра охотничьего натюрморта в русской живописи. Развитие русского искусства первой половины XIX века проиллюстрировано картинами С. Щедрина, Мокрицкого, Ковригина, Лучанинова и многих других художников. Одной из жемчужин собрания живописи начала XIX века является «Мужской портрет» (1826) Ореста Кипренского.

Весьма обширна музейная коллекция живописи второй половины XIX столетия, включающая в себя полотна Маковских, Ге, Крамского, Верещагина, Поленова, Левитана, Репина. Гордость Таганрогского музея — два несомненных шедевра: этюд Сурикова «Царевна» и поэтический «Закат» Саврасова, основоположника жанра лирического пейзажа.

Удивительно по объему и разнообразию собрание русской живописи XX века. В нем присутствуют картины Коровина («Терраса»), Серова («Портрет Е. С. Карзинкиной»), Серебряковой («Портрет Г. И. Чулкова»), работы Кончаловского, Лентулова и Добужинского, графические листы Билибина, Бакста и Сомова. Особое очарование музею придает экспозиция работ художников-таганрожцев, современников А. П. Чехова, — Синоди-Попова, Леонтовского, Блонской (последняя, кстати, была одним из инициаторов создания первой в Таганроге художественной школы).

В середине 1990-х годов музей переживал тяжелые времена. Долгое время галерея была закрыта на реставрацию, картины пылились в хранилище. Эпоха безвременья закончилась в 2004 году. Залы музея вновь открылись, и теперь жители и гости Таганрога, как и прежде, могут наслаждаться многочисленными шедеврами русской живописи.



В этом таганрогском доме родился великий русский писатель А. П. Чехов.

Таганрог Чехова

Посетив Таганрог летом 1887 года, Чехов писал Лейкину, редактору петербургского еженедельного журнала «Осколки»: «Совсем Азия! Такая кругом Азия, что я просто глазам не верю. 60000 жителей занимаются только тем, что едят, пьют, плодятся, а других интересов — никаких... Местоположение города прекрасное во всех отношениях, климат великолепный, плодов земных тьма, но жители инертны до чертиков...» Чувства писателя к родному городу были всегда двойственны. С одной стороны, он нежно любил его и вспоминал, как ловил с товарищами рыбу со свай в недостроенном порту, тайком пробирался в Таганрогский театр (гимназистам было запрещено бывать на спектаклях, кроме как на самых целомудренных и скучных). С другой — с Таганрогом были связаны самые тягостные впечатления детства, о которых Антон Павлович не в силах был забыть до конца жизни. И в его прозе отозвались, главным образом, именно тягостные впечатления. Особенно характерен в этом смысле «Ионыч», где в образе глухого провинциального городка, утопающего в пыли и пошлости, выведен именно Таганрог. Вместе с тем писатель признавался: «После Москвы я более всего люблю Таганрог».

Музей гордится многими полотнами корифеев отечественной живописи. Одно из них — «Закат» (1870-е) А. Саврасова.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Васильев

16



Шедевр «Мокрый луг» (1872) — в деталях

Лишь двадцать три года судьба отпустила Васильеву

Он отличался веселым нравом и был любим друзьями

Говорили, что художник «открыл живое небо»

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00015

DeAGOSTINI