



КИПРЕНСКИЙ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

65



Орест Адамович
Кипренский
1782–1836

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагмян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *А. Майкапар*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 65 «Орест Адамович Кипренский»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Орест Адамович Кипренский.**
«Портрет лейб-гусарского полковника
Е. В. Давыдова»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23



Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленного электронного оригинал-макета
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

Подписано в печать 14. 12. 2010
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
Тираж 102 500 экз.
Заказ № 1015970.

2010 год

Рождение. Детство. Академия художеств

Орест Адамович Кипренский родился 13 марта 1782 на мызе Нежинской, около города Копорье, Ораниенбаумского уезда Санкт-Петербургской губернии (ныне – Ломоносовский район Ленинградской области). Его родителями были Адам Карлович и Анна Гавриловна Швальбе – крепостные люди бригадира Алексея Степановича Дьяконова. При рождении Орест получил вольную (его родители становились свободными только после смерти помещика). Много домыслов связано с незаконнорожденностью художника и даже с годом его рождения. Приведенная выше дата дается по записи в метрической книге соборной церкви Преображения Господня в городе Копорье. В ней младенец именуется незаконнорожденным, из чего раньше делали вывод, что его родным отцом был сам Дьяконов, якобы отдавший ребенка приемному (А. К. Швальбе). Но в действительности дело обстояло гораздо проще: родители Ореста обвенчались пятнадцатью месяцами позже его рождения, то есть мальчик появился на свет вне законного брака. Сей факт, однако, никак не ставит под сомнение отцовство Адама Карловича. Более того, сам Кипренский впоследствии, написав его портрет, всегда называл картину «Портретом отца».

Что касается другого года рождения художника, встречающегося в литературе, – 1783, то это результат подтасовки, совершенной Швальбе. В 1788 он определял сына в Воспитательное училище при Академии художеств, тогда там действовало строгое правило: принимать мальчиков только от пяти до шести лет. Орест уже находился в «критическом» возрасте, и было решено сбавить ему год. Даже священник Васильев, крестивший ребенка, пошел на этот обман. На сегодняшний день опубликованы документы, касающиеся обстоятельств рождения Кипренского, поэтому нет никаких оснований возвращаться к старым отвергнутым гипотезам.

Несколько неожиданным кажется, что сын Швальбе стал Кипренским. Возможно, сначала его прозвали Копорским в соответствии с местом рождения. В Академии художеств он числился уже под фамилией Кипрейский (она звучала более артистично, вызывая в памяти образ Киприды – античной богини любви и красоты). А отсюда уже один шаг до Кипренского.

Начались долгие семнадцать лет учебы. Начальство поддерживало подающего надежды ученика. В 1802 за картину «Филемон и Бавкида» (Латвийский национальный художественный музей, Рига) юноше присудили малую золотую медаль. Это давало ему надежду на пенсионерскую поездку в Европу. Однако в последний момент удача отвернулась от молодого мастера – его конкурсная работа награды не получила. Тогда живописцу помог глава Академии



Стоящий натуралик (на фоне красной драпировки). 1802

художеств граф А. С. Строганов, принимавший большое участие в судьбе своего питомца: он продлил пребывание Ореста в Академии еще на три года, что давало тому возможность подготовить новую работу для конкурса на большую золотую медаль.

Программная картина для академического конкурса

Вторая попытка оказалась более удачной – Совет Академии художеств признал картину «Дмитрий Донской на Куликовом поле» (1805, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) достойной самой высокой оценки. Полное название работы – «Великий К[нязь] Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем, находящийся в роще князьями и воинами, при последнем почти издыхании». Тему полотна предложил Совет. 28 января 1805 выпускникам исторического живописного и скульптурного классов, каковым являлся Кипренский, было объявлено задание: «Представить Великого Князя Дмитрия Донского, когда по одержании совершенной победы над Мамаем оставшиеся Князья русские и прочие воины, сошедшие на место сражения, не знали, где находится их Великий Князь; знали только, что под ним были выбиты три лошади и сам он тяжело был ранен. Они находят его в роще при последнем почти издыхании; кровь струилась еще из ран его. Но радостная весть о

совершенном поражении татар оживляет умирающего Великого Князя»¹.

В основе задания лежал рассказ из «Истории российской» В. Н. Татищева: «Два ж некие от простых воя уклонившись на десную страну к дубраве <...> наехаша великого князя бита вельми, едва точию дышуща, под новосеченным древом под ветми лежаще, аки мертв; и спадше с коней своих, и поклонишася ему. И один скоро возвратись ко князю Володимеру Адреевичю, поведа ему великого князя жива. <...> Глагола к нему Володимер Андреевич: «Аз есмь, брат твой князь Володимер. Возвестую ти, яко бог яви над тобою милость, а врази наши побеждены суть». Он же возрадовался духом, хотяше возстати, но не можаше, и едва возставиша его»².

Конкурс проходил анонимно: картины были помечены буквами. Конверт с именами медалистов вскрыли на открытии выставки, приуроченной к Годичному собранию Академии художеств 1 сентября 1806. В числе семи лучших оказался и Кипренский³. Победители получали возможность поехать на стажировку в Италию за счет Академии, но по уставу их могло быть только шестеро. Однако в тот год президент Академии А. С. Строганов вложил свои личные средства, чтобы пенсионерскую поездку совершили все семь медалистов (кого из них осчастливил граф,

Дмитрий Донской на Куликовом поле. 1805





Портрет А. К. Швальбе (Портрет отца). 1804

предусмотрительно – из этических соображений, – скрыли). К сожалению, из-за сложившейся политической ситуации (военные действия против Наполеона) поездку в тот год отложили.

В том же 1806 была опубликована гравюра, воспроизводившая картину Кипренского, – работа А. И. Петрова. Благодаря гравюре полотно получило широкую известность. Тогда же появился и первый печатный отзыв о нем: «Рисунок под № 1 изображает картину, за которую Г-н Кипренский удостоен большой золотой медали. Сочинение найдено вообще довольно приятным; группы расположены весьма выгодным образом для произведения действия, костюм в одеяниях и в воинских доспехах соблюден точно того времени. Голова Великого Князя исполнена выражения, и радость об одержанной победе, его одушевляющая, купно с благодарностью ко Всевышнему, живо изображены в томных взорах его, устремленных к небесам. Сие произведение есть первый опыт трудов сего молодого Художника, подающего о себе большую надежду»⁴.

Годом ранее по поручению президента Академии юноша написал копию с «Мужского портрета» Ван Дейка. Воспроизведя это изображение «с похвальным успехом», Кипренский по решению Совета получил триста рублей.

Картина, принеся художнику золотую медаль, осталась его единственным большим произведением

на историческую тему, хотя именно этот жанр живописи он считал для себя самым важным. Следует признать, что Орест Адамович не обладал даром драматурга, необходимым для успешной работы в историческом жанре, даром, столь ярко проявившимся у другого великого художника, современника Кипренского, – Карла Павловича Брюллова («Последний день Помпеи»). Кипренскому же был уготован иной путь – карьера несравненного мастера портрета.

«Лиц сходство улавлять он многим образец»

Как портретист Кипренский начинал с изображений близких ему людей. Среди них – великолепный «Портрет А. К. Швальбе» («Портрет отца», 1804, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). На картине представлен в фас уже старый, но довольно крепкий мужчина в широкой меховой шубе. Портрет погрудный, как бы обрезан, но все же видна рука, держащая трость со сверкающим позолоченным набалдашником. Старик, несмотря на свой социальный статус (он – бывший крепостной), производит впечатление сильной волевой натуры. Трость, этот аристократический аксессуар, говорит о заслуженном им уважении. Лицо выделено ярким светом, а белоснежный шейный платок обрамляет его снизу. Строгий пронизательный взгляд умных темных глаз обращен прямо на зрителя. Седые взлохмаченные волосы, широкие черные брови, твердо сжатый рот – все указывает на то, что перед нами личность энергичная, деятельная и решительная. Талант позволил молодому художнику создать очень богатый в психологическом плане образ. От внимательного зрителя не ускользнут и некоторые нюансы: тревога, настороженность и грусть в широко раскрытых глазах Швальбе. Отцу Кипренского во время написания портрета было немногим более шестидесяти лет, лишь за четыре года до этого он получил вольную. Сознание человека, родившегося и прожившего всю жизнь бесправным, нелегко изменить – отсюда такой взгляд. К тому же освобождение от крепостного гнета отнюдь не избавляло от жизненных проблем и забот, а порой делало их решение даже еще более сложным. Такие беспокойные мысли и чувства модели с необычайной художественной силой переданы в картине.

В русской живописи того времени отчетливо намечалась тенденция выявлять в портретируемом не столько его социальный статус (что характерно для портретов конца XVIII века), сколько раскрывать психологическую глубину персонажа. «Портрет отца» привлекает ясно видимым желанием автора точно, с огромным уважением и любовью запечатлеть характерно-индивидуальные черты личности, показав, прежде всего, ценность внутреннего мира человека.

Картина обладает исключительными художественными качествами. Общий темно-золотистый колорит



Мать с ребенком (Портрет госпожи Прейс?). 1809

не заглушает великолепного горения красок. Желтоватый цвет лица и руки под легким покровом прозрачных красноватых, коричневатых и зеленоватых лессировок как бы светится в окружении темных тонов одежды и фона. Эмоциональная, темпераментная манера письма с решительным и изящным мазком отличается прекрасным колоритом.

Многими своими чертами «Портрет А. К. Швальбе» напоминает творения кисти великих мастеров XVII века, в частности Рембрандта. Удивительно, но позже, когда живописец жил в Италии, неаполитанские академики отказывались верить, что это полотно — работа их современника, и приписывали его то Рубенсу, то Ван Дейку, то Рембрандту. Такие заблуждения, конечно же, были весьма лестны для молодого русского художника. Тем не менее схожесть с картинами



Автопортрет (?) с кистями за ухом. 1809

старых мастеров вызвала у итальянцев подозрение в мошенничестве и осложнила жизнь Кипренскому. Сохранилось его письмо к А. Ф Щедрину (от 31 декабря 1830), ярко иллюстрирующее сложившуюся ситуацию: «Когда принес в студию портрет моего отца и портрет девочки одной, писанной мною в Риме, то здешняя Академия, рассматривая сии картины, со мною сыграла следующую штуку: Г-н Президент Академии, кавалер Николини объявляет мне от имени Академии замечание, опытностью и знанием профессоров исследованное, якобы сии две картины не суть работы художника нынешнего века. Будто бы я выдал сии картины за свои, но в самом деле одна писана Рубенсом (портрет отца), а девочка совсем другим манером и другим автором древним писана; что картины сии бесподобные, особенно отца портрет они почли шедевром Рубенса, иные думали Вандика, а некто Альберти в Рембрандты пожаловал, и что в Неаполе не позволят они себя столь наглым образом обманывать иностранцу. Итак, прошу Вас покорно выпросить от Академии нашей свидетельство, что сии картины писаны мною и что они были у нас в Академии выставлены, и что в пандан портрета отца моего, я начал писать портрет деда Вашего, Семена Федоровича»⁵.

«Портрет А. К. Швальбе» был приобретен уже после смерти его автора по повелению императора Николая I и передан в Императорский Эрмитаж; в музее



Портрет В. А. Давыдова. 1809

Академии художеств осталось его повторение, о котором в «Указателе произведений, хранящихся в Академии художеств» (1841) написано: «Одно из лучших произведений не только Кипренского, но и Русской живописи, отличающееся мастерскою кистью, естественностью освещения и рельефом»⁶.

Но это признание посмертное, а в 1809 молодой Кипренский отправился в Москву...

В старой столице

В Москве, куда Кипренский поехал, будучи прикомандированным к адъюнкт-ректору Мартосу, он достиг подлинной славы. Обаятельный молодой живописец быстро втянулся в московскую светскую жизнь и стал частым посетителем литературных салонов и званых вечеров. Здесь он познакомился с Карамзиным, Вяземским, Жуковским, близко сошелся с семьями Ростопчиных, Давыдовых. Портреты, созданные в этот период, принадлежат к числу лучших творений Ореста Адамовича.

В 1809 он написал «Автопортрет (?) с кистями за ухом» (1809, Государственная Третьяковская галерея, Москва). На картине (считается, что это именно автопортрет) изображен молодой художник. И действительно, юноша кажется близким по темпераменту самому Кипренскому, каким мы можем представить его себе по дошедшим до нас документам. Это полотно заставляет



Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова. 1809

вспомнить световые эффекты, введенные в живопись великим Караваджо: луч света направлен резко сбоку, почти из-за спины персонажа. Такой прием позволил автору предельно резко подчеркнуть основные характерные черты лица живописца. К тому же необычная для русского искусства того времени пастозность и сочность письма наделяют особую энергией моделировку объемов. Все это позволяет считать «Автопортрет (?) с кистями за ухом» новым словом в русской живописи начала XIX века.

Одна из самых известных работ Кипренского – «Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова» (1809, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Он знаменует важный момент в биографии художника (его талант признали, а самого юношу начали сравнивать с мастерами прошлого) и является центральным произведением московской поры: в нем Кипренский впервые обратился к форме парадного портрета. Это полотно принесло ему славу «русского Ван Дайка» (то есть Ван Дейка).

Примечательна как судьба картины, так и полемика по поводу представленного на ней человека, относительно личности которого долгое время существовало ошибочное мнение.

На портрете изображен офицер русской армии начала XIX века в форме лейб-гвардии Гусарского полка, облокотившийся на каменную плиту. Он стоит на фоне грозового – весьма романтического – пейзажа. Молодой человек выглядит одухотворенным и вместе с тем полным энергии, внутреннего достоинства и чувства воинского долга.

Примечательно, что после Отечественной войны 1812 «Портрет Давыдова» стал считаться изображением Дениса Давыдова. В действительности же на полотне запечатлен другой Давыдов – Евграф Владимирович. Как могла произойти такая ошибка в идентификации персонажа? (До сих пор едва ли не каждое издание, посвященное знаменитому партизану, иллюстрируется именно этим портретом!)

Дело в том, что при жизни Кипренского работа хранилась у него. В 1831 художник устроил в Италии выставку и увез картину туда. В преддверии экспозиции он составил «Реестр» собственных произведений. В нем портрет значился под № 2: «Портрет Ев. В. Давыдова в лейб-гусарском мундире, почти в целой рост, картина писана в 1809 году, в Москве».

«Реестр» долгое время был неизвестен в России, и, когда произведение в 1836, уже после смерти своего автора, вернулось на родину с указанием только фамилии модели, все посчитали само собой разумеющимся, что на нем представлен легендарный герой Отечественной войны 1812 Денис Давыдов.

В каталоге Музея Академии художеств, изданном в 1842, картину уже без всяких сомнений записали как изображение Дениса Давыдова. К мнимому портрету героя даже сочинили стихи:

А на челе его, знакомом
С победой, славой и мечом,
Слита отвага, бранным громом,
С глубокой сердца чистотой;
Взор этот мог, в пылу сраженья,
Сиять, как бранная заря,
Мгновенным взором вдохновенья!..
(Елизавета Шахова. «К портрету Д. В. Давыдова»)

Но, даже когда «Реестр» стал известен, не сразу удалось правильно расшифровать инициалы «Ев. В.»: еще долгое время считалось, что под ними скрывается Евдоким Васильевич Давыдов, младший брат Дениса Давыдова, а это тоже неправильно. И только в 1962 (!) портрет был признан в научных кругах изображением лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова.

Еще одно обстоятельство: множество раз в письменных свидетельствах о Денисе Давыдове (как его самого о себе, так и близко знавших его) упоминаются его «закрученные усы» (Д. Давыдов, «Гусарский пир», 1804). Например: «<...> завитки своих усов» (А. С. Пушкин, «Денису Давыдову»), «Столбом усы, виски горою» (он же, «***[Недавно я в часы свободы]»), «Не завиваешь ты уса» (А. Ф. Воейков, «Давыдову»), «И, закрутив гусарский ус» (Ф. Н. Глинка,

Портрет А. А. Челищева. Около 1809





Портрет графини Е. П. Ростопчиной. 1809



Портрет графа Ф. В. Ростопчина. 1809



Портрет В. А. Перовского в испанском костюме XVII века. 1809–1811



Автопортрет в розовом шейном платке. 1809

«Партизан Давыдов») и другие. Все свидетельствует о закрученных вверх усах. И таким Денис Давыдов предстает на других известных портретах. Здесь же форма усов совсем другая. Эти и еще некоторые детали со всей очевидностью указывают не на Дениса, а на Евграфа Давыдова.

Кто же такой Евграф Владимирович Давыдов? Он, как и Денис Давыдов, участвовал в войнах с Наполеоном. На портрете мужчина изображен таким, каким был в период после сражения 1805 под Аустерлицем: еще здоровым, полным романтических устремлений. Потом были другие бои, награды, но «Битва народов» под Лейпцигом в августе 1813 превратила бравого офицера в калеку: молодой человек лишился левой ноги и правой руки ниже локтя. Кипренский запечатлел героя в его счастливую пору, но сколь превратна судьба!

Есть, однако, нечто символичное в том, что этот портрет стал считаться изображением именно Дениса Давыдова: легендарный герой в представлении последующих поколений стал собирательным образом русского офицерства. И в таком смысле картина Ореста Адамовича явилась хрестоматийным образом русского воина-победителя в Отечественной войне 1812.

В Москве Кипренский познакомился с графом Ф. В. Ростопчиным, который с 1801 жил то в городе, то в подмосковном имении Вороново. Ростопчин, бывший когда-то фаворитом и наперсником императора Павла, активно занимался литературой и искусством, вел обширную переписку, коллекционировал живописные

произведения и древности. Он также являлся почетным «любителем» Академии художеств, был в курсе академической жизни, поддерживал молодых живописцев и делал заказы «новым славящимся нашим художникам». Конечно, граф не мог не знать о таком таланте, воспитанном в Академии, как Кипренский. Теперь же, когда последний оказался в Москве и они познакомились лично, Орест Адамович получил приглашение работать в доме Ростопчина. Тот заказывал ему собственные портреты и портреты своей семьи. Так появились «Портрет графа Ф. В. Ростопчина» и «Портрет графини Е. П. Ростопчиной» (оба – 1809, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Полотна всегда находились в доме графов, никогда не выставлялись и не были известны широкой публике.

Портреты задуманы как парные (хотя и различаются по размеру и масштабу), начинать их рассматривать нужно от женского к мужскому. Это важно для лучшего восприятия воображаемого диалога супругов: в таком сочетании кажутся более значительными чувства и слова графини, которые тонко воспринимает граф (такова логика, усвоенная в силу привычки чтения текста слева направо). Подобным психологическим приемом художник пользовался и при создании других парных портретов, особенно семейных (например, четы Хвостовых, о них – чуть ниже). В тех же случаях, когда портрет одиночный, герои, значительные своим интеллектом и особенно литературным трудом, как правило, изображены в таком ракурсе, что их взгляд обращен слева направо, то есть их воображаемая речь «читается».

«Портрет В. Перовского» («Портрет В. А. Перовского в испанском костюме XVII века», 1809–1811, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – яркое свидетельство желания живописца использовать лучшие достижения старых мастеров. По манере письма он напоминает работы Ван Дейка, которого Кипренский копировал в молодости; в Академии хранится его «весьма хорошая копия с Ван Дейка» – «Портрет антверпенского бургомистра Николаса Рококса». Интересно, что искусствоведы отмечают также в стиле художника черты английского искусства того времени, в первую очередь английского портрета.

Изображенный на картине Василий Алексеевич Перовский – граф, побочный сын графа А. К. Разумовского, – воспитывался в пансионе в Москве, учился в Московском университете, участвовал в войне 1812, являлся почетным членом (1843) и почетным «любителем» (1845) Академии художеств. Однако нельзя не отметить, что в настоящее время дискуссию вызывает не только идентификация личности модели, но и авторство Кипренского⁷.

Творчество мастера начала XIX века свидетельствует о его стремлении овладеть всеми тонкостями искусства портрета. Именно этот жанр живописи впоследствии стал для Кипренского главным и принес ему всемирное признание.

Тверь. Живописец малого Двора

В 1811 Орест Адамович намеревался отправиться в Париж и там показать свои произведения. По разным причинам поездка не состоялась (вероятно, Ростопчин, убежденный противник французских влияний, уговорил юного друга отказаться от нее). Вместо этого Кипренский поехал в Тверь (опять-таки по настоянию Ростопчина), куда еще в августе 1809 прибыла великая княгиня Екатерина Павловна с супругом – принцем Георгом Ольденбургским. С их переездом старинный город стал на какое-то время блестящим столичным центром – малым Двором. Позже художник вспоминал о пребывании в Твери как о счастливом времени своей жизни. Здесь он написал «Портрет принца Г. П. Ольденбургского» (1811, Екатерининский дворец, Царское Село), «Портрет князя И. А. Гагарина» (1811, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), изобразил многих людей из придворного окружения. В этих работах появился некий оттенок мягкой светской обходительности.

Портрету Георгия Петровича Ольденбургского чужда официальность; он выполнен на маленькой деревянной дощечке – как своего рода портретная миниатюра. Облаченный в мундир генерал-губернатора принц предстает мечтателем и энтузиастом, натурой экзальтированной, которой ведомы вспышки и борец чувств. Он, по его собственному признанию, познал, что есть «одно средство, чтобы идти в жизни по верному пути – это отделаться от двух могущественных двигателей, которые в большинстве случаев управляют судьбами несчастного человечества: от честолюбия и самолюбия»⁸.

«Портрет князя И. А. Гагарина» уже современниками причислялся к лучшим творениям молодого художника. В этом живописном произведении (позже мастер создал еще одно изображение князя – графическое) фигура приобретает большую четкость контура за счет того, что фон – это впервые у Кипренского – высветляется; колорит выдержан в сравнительно холодной гамме. Автор отходит от прежней густой плотной манеры письма и ищет большей живописной выразительности. Virtuозно переданы мягкая пушистость меха, фактура и переливы зеленого бархата. В портрете нет ничего, что диктуется светской условностью или модой, но и того, что ей противоречило бы. Эта работа являлась одной из тех, за которые Кипренского впоследствии удостоили звания академика, что было для него очень важно.

В 1810 Орест Адамович тесно общался с лучшими представителями русской дворянской интеллигенции. Среди его близких друзей были поэты К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, художник Ф. П. Толстой, члены будущего общества «Арзамас».

В Твери живописец оставался вплоть до событий, ознаменовавших начало Отечественной войны.



Портрет принца Г. П. Ольденбургского. 1811

Портрет князя И. А. Гагарина. 1811





Портрет П. А. Оленина. 1813

После трехлетнего отсутствия в столице он вернулся в Петербург.

Молодой академик

В Петербурге мастер представил Совету Академии несколько портретов: лейб-гусарского полковника Евграфа Давыдова, принца Ольденбургского, князя Гагарина и советника коммерции Кусова. Совет отметил, что «художник в продолжительную свою отлучку <...> не только не ослабел в признанном от всех отличном его таланте в живописи, но и приобрел еще большие успехи»⁹. Кипренский был избран академиком.

В 1813 Орест Адамович запечатлел своего друга Алексея Романовича Томилова в графическом произведении «Портрет А. Р. Томилова (в форме ополченца)» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). В работах, выполненных в такой технике, он еще непосредственнее, чем в портретах маслом, передал индивидуальные особенности модели. Отказываясь в рисунках от «запланированных» романтических трактовок, мастер тем не менее сохранил поэтичность и одухотворенность облика своих персонажей.

В этом же году живописец был тепло принят в доме князей Олениных. Он выполнил замечательные графические портреты самого хозяина, его жены и их



Портрет А. Р. Томилова (в форме ополченца). 1813

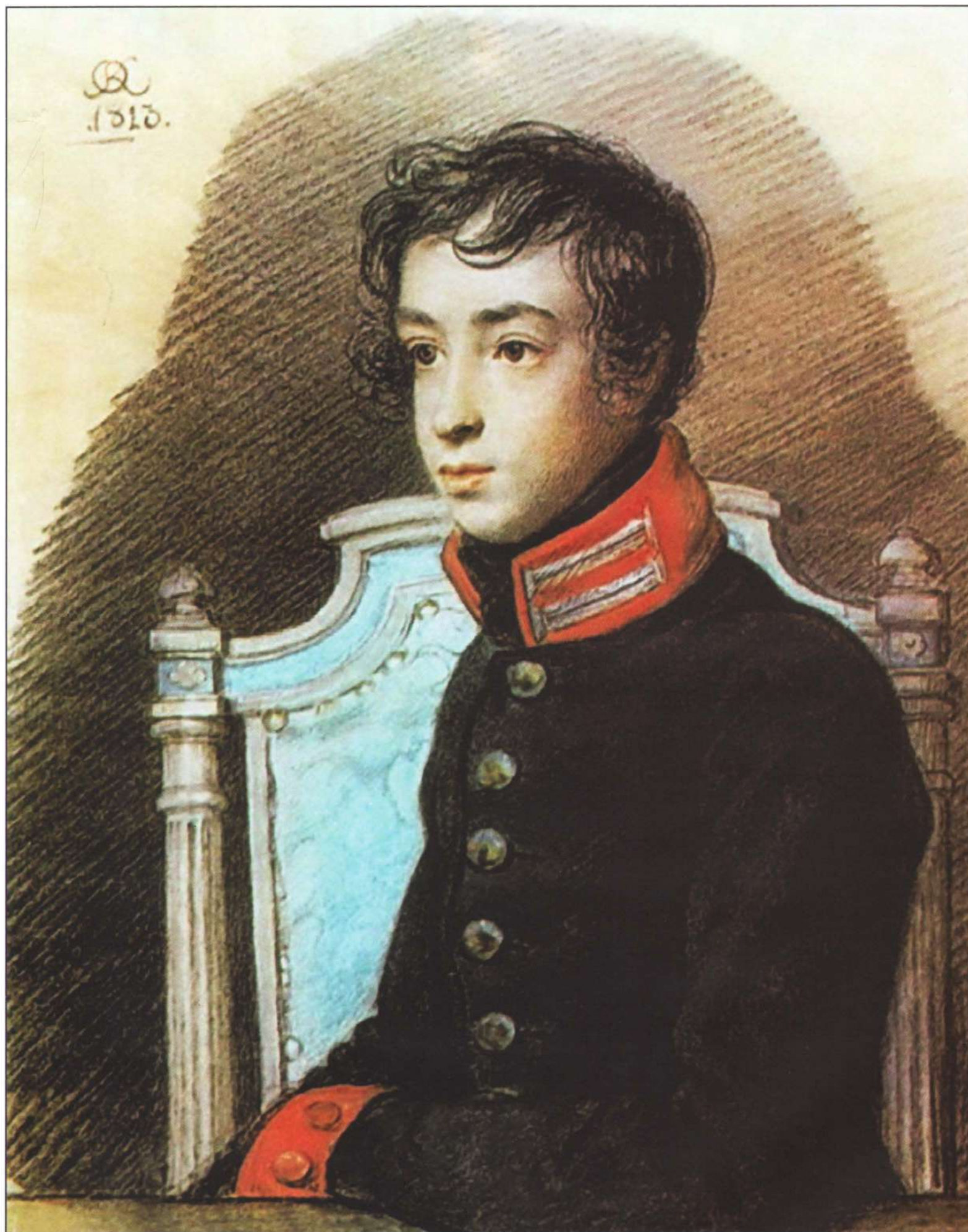
старшего сына Петра. Петр Алексеевич являлся участником Отечественной войны 1812, получил тяжелое ранение при Бородине, а впоследствии дослужился до звания генерал-майора; был художником-любителем.

На «Портрете П. А. Оленина» (1813, Государственная Третьяковская галерея, Москва) представлен двадцатилетний молодой человек в военной форме. Автор изобразил его уже после Бородинского сражения, и, вероятно, этим объясняется глубокий грустный взгляд юноши. Полотно исполнено с замечательным мастерством и тонкостью (например, тщательно выписанные волосы Оленина).

Каждый вновь созданный портрет доказывал первенство Кипренского в этом жанре. Тем не менее, если рассматривать целую галерею его ранних портретов, можно сказать, что они словно «на одно лицо». Герой картины и зритель, как отмечает крупнейший знаток творчества мастера Я. В. Брук, редко связаны общением и сопереживанием. Модели, как правило, повернуты в сторону от зрителя, не встречаются с ним взглядом. Но даже когда изображенный смотрит в нашу сторону, его взгляд проходит как бы мимо, обращен внутрь, к тому, что открывается «мысленному взору». Кипренский писал людей, не обретших истину, но стремящихся к ней. Его герои глядят перед собою так, словно с их глаз должна упасть пелена; они живут в ожидании духовного прозрения. На их лицах



Калмычка Баяуста. 1813



Портрет А. П. Бакунина. 1813



Портрет Н. В. Кочубей. 1813

нет светской любезности и наигранности чувств: губы сомкнуты, закрыты для суетного общения, проступающий на щеках румянец передает их напряжение. Персонажи Кипренского будто выключены из реального времени, не знают связи с сиюминутным моментом.

«Портрет Д. Н. Хвостовой» (1814, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – это первый женский портрет художника, на котором модель смотрит прямо на зрителя и вовлекает его в беседу. Дарья Николаевна излучает спокойствие и умиротворенность. Перед зрителем жена, мать семейства, милая и обаятельная женщина.



Портрет Е. И. Чаплица. 1813



Портрет Д. Н. Хвостовой. 1814

Кипренский создал образец нравственной чистоты, как бы приглашая сравнить с ним наши собственные помыслы и устремления. В этом произведении, по наблюдению Д. В. Сарабьянова, каждая подробность – пушисто-легкий воротник платья, желто-оранжевая шаль, заботливо накинутая на руки, чтобы укутать, согреть фигуру, сама живопись, многослойная, плотная, нанесенная едва видимыми, почти слитными мазками, – все приобретает характер «пластической метафоры, подкрепляющей портретный образ»¹⁰.

Признавая способность мастера очень точно передать внешний облик модели, нельзя не отметить в портретах 1810-х некоторую шаблонность, порожденную излишней «правильностью» композиции. Таков, например, «Портрет В. С. Хвостова» (1814, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Многие мужские изображения кисти Кипренского этого периода при мысленном наложении их друг на друга почти полностью совпадают по рисунку. Естественно, у зрителя создается впечатление некоторой трафаретности его работ. Художнику еще предстоял трудный путь индивидуализации модели, путь, который приведет к созданию шедевров, подобных портрету А. С. Пушкина или Е. С. Авдулиной.

«Портрет поэта В. А. Жуковского» (1816, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – еще один пример живописи Кипренского в романтическом стиле. Василий Андреевич запечатлен мечтающим, что оттеняется грозowymi сине-серыми тучами, закрывающими небо, и сумрачным пейзажем с тем-

Портрет В. А. Жуковского. 1816



Портрет В. С. Хвостова. 1814

неющими развалинами замка вдали. Автору удалось гармонично сочетать представленный образ поэта со строем его стихов.

Портрет создан по заказу Сергея Семеновича Уварова, бывшего в то время попечителем Петербургского учебного округа. Картина осталась незаконченной, тому есть разные объяснения: возможно, так пожелал заказчик, но не исключено, что автор не успел ее дописать, поскольку торопился уехать в Италию в качестве пенсионера Академии художеств.

Показанное много позже на академической выставке в 1824 полотно было отмечено в статье Б. М. Федорова: «Портрет В. А. Жуковского имеет меланхолическое выражение. Поэт представлен в задумчивости; местоположение дико и мрачно; на небе ночь, и в облаках виден отсвет луны»¹¹. Творение Кипренского имело успех, и в 1817 его гравировал Ф. Вендрамини.

Живописец и поэт встречались в Москве и в Петербурге, в частности в доме Уварова, о чем свидетельствуют строки письма Кипренского к Оленину 1817 из Рима: «Заезжаю в Милльонную к Сергею Семеновичу Уварову, встречаю у него Александра Ивановича Тургенева и Г-на Жуковского и желаю им доброго здравия»¹². В 1833, путешествуя по Европе, Жуковский посетил мастерскую художника в Риме, о чем сделал запись в своем дневнике¹³.



Портрет А. И. Молчановой с дочерью. 1814



Портрет князя С. С. Уварова. 1816

А. С. Пушкин откликнулся на творение Ореста Адамовича ставшим широко известным стихотворением «К портрету Жуковского» (1818):

Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость,
Утешится безмолвная печаль
И резвая задумается радость.

Пользуясь гостеприимством Уварова и исполнив уже по его просьбе портрет Жуковского, Кипренский в какой-то момент задумал написать самого Сергея Семеновича (1816, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Князь Уваров – личность интересная, неординарная и противоречивая. Происходя из неродовитых дворян, он сделал блестящую карьеру до министра народного просвещения. Уваров начал службу в Коллегии иностранных дел, долго жил за границей, общался с известнейшими представителями европейской интеллигенции (братья Гумбольдты, Гете, де Сталь). Когда Сергей Семенович вернулся в Россию, он установил тесные связи с русскими писателями и поэтами. Именно к этому времени относится начало его общения с Кипренским. В 1818 Уваров стал президентом Академии наук. И он же при этом ввел жесткую цензуру; известно его враждебное отношение к А. С. Пушкину.

«Портрет С. С. Уварова» для 1810-х произведение столь же значимое, как и портрет Давыдова – для 1800-х. Романтически настроенного офицера сменяет холерный аристократ, который «показывает в себе большие способности и знания, могущие послужить на пользу Отечеству» (так охарактеризовал С. С. Уварова поэт Г. Р. Державин в письме к нему же от 26 мая 1813).

Изображение этого вельможи интересно слиянием романтических тенденций и явной элегичности общего замысла с живописными традициями высокого классицизма. Можно отметить гармоничное равновесие композиции, отчетливо обозначенный силуэт, скульптурную лепку объемной формы. Манера письма хорошо выявляется в фактурных участках полотна. Под красочным слоем просматривается фрагментами контурный карандашный рисунок, прописанный черной краской.

Первая поездка в Италию

В 1816 Кипренский наконец осуществил то, что не удалось сделать в 1803 по окончании Академии художеств, – он отправился в Италию (на сей раз расположенная к нему императрица Елизавета Алексеевна субсидировала поездку, так как пенсионером Академии живописец в это время уже быть не мог).

В Риме Орест Адамович написал картину «Молодой садовник» («Молодой итальянский мальчик», 1817, Государственная Третьяковская галерея, Москва). На ней изображен лежащий на солнце ребенок в позе *dolce far niente* («сладостное ничегонеделание» – итал.). Интересный отзыв о «Садовнике» оставил П. П. Свинын в книге «Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1821): «<...> В следующих трех больших Галереях помещены превосходнейшие работы Рубенса и Вандика. <...> Но чья прекрасная картина выставлена здесь на пюпитре? Чьей кисти этот румяный мальчик, беспечно прилежший к камню на правую свою руку; невольно выпадает садовый нож из рук его, черные глаза еще открыты, но начинают уже предаваться сну. Сон тягчит уже их, приятная томность овладевает всеми его членами; главную и прекраснейшую одежду составляет белая рубашка, коей рукава засучены в превосходных складках и чудесным образом отделяются от тела, немного загорелого от солнечного зноя. Рисунок правильный, краски свежи, прозрачны. Это образец успехов, приобретенных молодым Русским художником Кипренским в Италии, откуда прислана им недавно сия картина»¹⁴.

Примечательно, что «Садовник» экспонировался в зале Рубенса и Ван Дейка, с полотнами которых путали работы Кипренского, осуждая его за это или хваля.

Более года после отъезда Ореста Адамовича из Петербурга о нем не было известий. Только в июне 1817 он написал А. Н. Оленину. Письмо это – замечательный образец эпистолярного жанра – свидетельствует о литературном таланте Кипренского; оно явно говорит о знакомстве живописца с таким произведением, как «Письма русского путешественника» Карамзина. Художник рассказал о своих впечатлениях от виденных им красот природы, о том, какие полотна он за это время создал. Описания новых мест чередуются с воспоминаниями и мечтаниями о Петербурге. Весь стиль послания заставляет предположить, что Кипренский не исключал возможности его публикации в России. И действительно, в Петербурге оно не осталось незамеченным: Оленин в сокращенном виде напечатал «преподробное и премилое» письмо в «Сыне отечества» (оно столь обстоятельное, что потребовало при современной его публикации более восьмидесяти примечаний)¹⁵.

Но в последующие года отношения между приятелями охладели. В 1820-е живописец критически относился к деятельности Оленина на посту президента Академии художеств. Тем не менее после смерти Кипренского князь многое сделал, чтобы Академия приобрела картины мастера.

В Италии Орест Адамович поначалу оказался во власти новых для него художественных течений. Заметное влияние приобрел датский скульптор Торвальдсен



Молодой садовник (Молодой итальянский мальчик). 1817

Орест Адамович Кипренский

(позже живописец создаст его портрет; о нем — ниже). Важную роль в творчестве Кипренского сыграли идеи знаменитого француза Энгра, который пытался синтезировать классические и романтические тенденции. Такой подход был близок россиянину; под впечатлением от работ Энгра он в первое время пребывания в Италии трудился над историческими картинами «Аполлон, поражающий Пифона» (сохранились только эскизы) и «Анакреонова гробница» (не сохранилась).

Нужно признать, что на судьбе Кипренского роковым образом сказалось заблуждение, которое он питал относительно собственного творчества: главным своим делом художник видел создание монументальных произведений на исторические сюжеты, которые, как он считал, должны были увековечить его имя. Что касается портретов, которые удавались живописцу лучше всего и которые, как теперь ясно видно, принесли ему мировую известность, то ими он занимался лишь для заработка. Очутившись в Риме, Орест Адамович, очевидно, сделал не лучший выбор: начал с того, что задумал картину «Аполлон, поражающий Пифона». По замыслу художника она должна была стать аллегорией победы императора Александра I над Наполеоном, но к работе над ней мастер так толком не приступил. Потом он написал «Анакреонову гробницу», на выставке в Риме успеха не имевшую.

Большое уважение к таланту Кипренского испытывали даже итальянцы: в 1820 флорентийская галерея



Портрет великого князя Михаила Павловича. 1819



Портрет С. С. Щербатовой. 1819

Уффици предложила Оресту Адамовичу написать автопортрет, который ныне там и хранится. В галерее собрана большая коллекция автопортретов великих художников (она пополняется и в настоящее время). Кипренский был первым русским живописцем, удостоенным чести представить в этом собрании собственное изображение. Картина заняла свое место в 1825.

«Портретная галерея во Флоренции есть чудо, которого в другой раз на земле не встретишь, — писал в 1837 А. Струйский, русский художественный критик. — <...> В галерее я видел великих, и у каждого взгляд исполнен жизни и высоких дум! Кипренского я тогда еще не видел [лично], но уже познакомился с чертами его в той же галерее. Портрет свой написал он с опатоме [итал. — «с любовью»]»¹⁶.

Прежде чем передать полотно в галерею Уффици, его демонстрировали в парижском Салоне в апреле 1822, в следующие два года оно экспонировалось в Эрмитаже (1823) и Академии художеств (1824). В отчете В. И. Григоровича о новых произведениях живописи (1823) отмечено: «Портрет самого Г[осподина] Кипренского написан с необыкновенным тщанием; освещение сверху, оттого-то кажется при первом взгляде, что он не имеет полного сходства, но, всмат-



Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча). 1819

риваясь более, находишь его и останавливаешься на отделке, которая и здесь весьма точна, удивительна»¹⁷.

Однако в Италии Кипренский приобрел и дурную славу. Недоброжелатели распространяли слухи о двух историях, омрачивших конец его пребывания в Риме. Первая была связана с подозрениями в убийстве натурщицы (несмотря на то что никаких карательных мер против него предпринято не было, этот эпизод крайне негативно сказался на душевном состоянии мастера). Вторая — с позировавшей живописцу десятилетней Мариуччей (Анной-Марией Фалькуччи), к кото-

рой он необычайно привязался и о которой проявлял исключительную заботу. Это с нее написана картина «Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча)» (1819, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Мать Мариуччи, особа корыстолюбивая и нечистоплотная, заметив такое отношение доверчивого иностранца к ее дочке, решила использовать его чувства в своих целях. Кипренскому приходилось ежемесячно выплачивать ей приличную сумму, чтобы оградить девочку от дурного влияния родительницы. Отчасти из-за Мариуччи он и откладывал свое

возвращение в Петербург. Когда же мать в очередной раз начала требовать увеличения своего содержания, Орест Адамович обратился к статс-секретарю Ватикана с просьбой поручить ему опеку над ребенком. Однако Ватикан распорядился не так, как предполагал художник: девочку отдали в воспитательное учреждение и сохранили ее местопребывание в тайне и от матери, и от потенциального опекуна. Больше ничто не держало Кипренского в Риме, и он наконец-то собрался на родину.

Домой мастер возвращался через Париж. Там он выполнил один из своих бесспорных шедевров – «Портрет Е. С. Авдулиной» (1822–1823, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Екатерина Сергеевна Авдулина – жена генерал-майора Алексея Николаевича Авдулина. Супруги жили на широкую ногу, устраивали балы, приглашали к себе интересных людей. Женщина изображена у раскрытого настежь окна, из которого виднеется темное грозное небо. Портрет обнаруживает знакомство художника с наследием итальянских мастеров эпохи Возрождения. Так, положение рук Авдулиной схоже с позой Моны Лизы на знаменитой картине Леонардо да Винчи. Знакомство Кипренского с этим шедевром состоялось именно в Париже, в Лувре, где он хранится. Но не только поза модели – вся композиция портрета указывает на итальянское искусство Возрождения.

В настроение полотна ноту грусти вносит опадающий цветок белого гиацинта. Он, как и остальные элементы, написан с поразительной достоверностью. Один современник художника рассказывал: «Иногда за несколько миль из Рима отлучался Кипренский, чтобы найти цветок или травку, и в мельчайших подробностях остаться верным природе»¹⁸. Символика цветов в искусстве очень хорошо разработана. Одно из значений белого гиацинта – обаяние и прелесть. Оно столь точно соответствует настроению портрета, что, кажется, именно поэтому этот цветок присутствует здесь. Опавший лепесток у Кипренского, прекрасно знавшего западную традицию, безусловно, ассоциировался с популярным в европейской живописи мотивом «*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*» (лат. – «Суета сует и все – суета», Еккл. 1:2). Выбор гиацинта придает портрету аллегорический смысл: цветок как бы символизирует хрупкость и вместе с тем холодность самой модели. Взгляд, направленный мимо зрителя, придает лицу Авдулиной выражение некоторой отрешенности от внешнего мира.

Картина может быть «прочитана» в еще более широком контексте символического содержания. На Екатерине Сергеевне жемчужное ожерелье. Жемчут – один из символов совершенства, скромности и склонности к уединению. Эти качества с точностью соответствуют сущности Авдулиной. Темные грозные тучи и едва

заметная в сумраке поднимающаяся по холму дорога символизируют трудный жизненный путь. Данный портрет – один из самых богатых по смысловым «обертонам» в творческом наследии художника.

Возвращение на родину

В Париже Кипренский задержался надолго. Здесь он даже участвовал в Художественном Салоне, но французские критики отозвались о его работах крайне неодобрительно (к тому же «дурная слава летела впереди художника», как написал о нем один историк). После Парижа был Мариенбад, где Кипренский общался с И. В. Гете и дважды написал его портрет.

На родину живописец вернулся в 1823, дома его ждал очень холодный прием. Великие князья, прежде благоволившие Оресту Адамовичу, на сей раз не приняли его, петербургская знать тоже не спешила делать заказы бывшему любимцу. Даже академическое начальство отвернулось от опального мастера и отказалось присвоить ему звание профессора. В попытках поправить положение Кипренский решил вернуться к давнему своему замыслу – картине «Аполлон, поражающий Пифона», но и это ему не помогло. Прошло время, прежде чем публика снова начала воспринимать мастера благожелательно, а потом даже царская

Портрет актрисы Е. С. Семеновой в роли Клеопатры. 1820





Портрет Е. С. Авдулиной. 1822–1823



Портрет князя Н. П. Трубецкого. 1826



Портрет А. Ф. Шинмарева. 1826



Портрет О. А. Рюминой. Фрагмент. 1826



Бедная Лиза. 1827



Портрет А. С. Пушкина. 1827



Портрет К. И. Альбрехта. 1827

фамилия сменила гнев на милость и вновь начала прибегать к его услугам.

В те годы Кипренский впервые начал работать в жанре парадного портрета и создал множество работ, вошедших в золотой фонд русской живописи. В их числе бесспорный шедевр – самый известный «Портрет А. С. Пушкина» (1827, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Изображение поэта Кипренскому заказал Антон Антонович Дельвиг. Примечательно, что этот заказ он сделал вскоре после того, как портрет Пушкина в том же году написал Тропинин. Орест Адамович к этому времени был уже прославленным портретистом, и Дельвиг хотел иметь действительно лучший портрет своего лицейского друга. Он являлся автором программы, то есть определил некоторые детали, которые художник должен был учесть.

Образ поэта кисти Кипренского наполнен внутренней силой, подчеркнутой энергичной «наполеоновской» позой со скрещенными руками на груди. Через плечо эффектно перекинут шотландский плед с расцветкой, называющейся «экосез» (шотландская ткань в крупную клетку). Эта деталь усиливает возвышенное романтическое звучание всей композиции,

вызывая ассоциации с поэзией Джорджа Байрона и героем его поэмы – Чайльд-Гарольдом.

Чтобы ввести в картину тему творчества, Дельвиг попросил мастера нарисовать бронзовую фигуру музы. В глубине портрета Кипренский изобразил подставку, а на ней статуэтку музы лирической поэзии Эрато, имевшей обычно в качестве атрибута (еще с античных времен) цитру или лиру.

Современник Ореста Адамовича (И. С. Мальцев, 1828) писал: «Кипренский очень удачно уловляет сходство: это качество – отличительная черта в портрете поэта Пушкина, им недавно написанного: мастерское произведение! Гений поэта как будто бы одушевил художника; огонь вдохновения сам изобразился на холсте в чертах его, и художник вполне выразил в его взоре светлый луч высоких, творческих дум. <...> Если бы он просто, механически, срисовал черты нашего песнопевца, то представил бы лицо без жизни, без выражения в физиогномии!»¹⁹

Сам Александр Сергеевич отозвался на этот портрет знаменитым стихотворением (1827):

Любимец моды легкокрылой,
Хоть не британец, не француз,
Ты вновь создал, волшебник милый,
Меня, питомца чистых Муз, –
И я смеюсь над могилой,
Ушед навек от смертных уз.
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не увижу
Пристрастия важных Лонид.
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впредь мой будет вид.

Многое в этом стихотворении заслуживает внимания и требует комментария. Поэт называет Ореста Адамовича «любимцем моды». Имел ли он в виду, что знаменитым живописца сделали не его истинные талант и мастерство, а лишь мода?.. Считается, что Кипренский был первым неиностранным художником, надолго оказавшимся любимцем публики и продолжительное время имевшим у нее устойчивый успех. «Хоть не британец, не француз» – возможно, под «британцем» Пушкин имел в виду англичанина Джорджа Доу, создателя галереи военачальников Отечественной войны 1812 в Эрмитаже; известно, как ранило Кипренского то, что изобразить русских героев заказали не ему, русскому живописцу, а англичанину (в художественных кругах Петербурга их часто сравнивали); «француз» – вероятно, Франсуа Жерар, самый популярный портретист эпохи Первой Французской империи – империи Наполеона. «Ты вновь создал <...> меня». Быть может, Кипренский и ранее пытался написать портрет Пушкина? В 1812–1816 Орест Адамович, живя в Петербурге, часто



Портрет А. А. Олениной. 1828

посещал Царское Село; был ли он в те годы знаком с поэтом? Историки задаются этим вопросом, но определенного ответа нет. «Себя как в зеркале я вижу» – Пушкин удостоверяет сходство портрета с ним самим. «Но это зеркало мне льстит». Позже, в автопортрете (1828), себе художник отнюдь не полюбил (хотя известно – из слов скульптора С. И. Гальберга, – что он любил *far si bello*, то есть «делать себя красивым»). Упомянув города, в которых побывал Кипренский и где проходили его выставки, – «Так Риму, Дрездену, Парижу», – Пушкин намекает на успех творчества живописца.

Портрет Александра Сергеевича был впервые показан на выставке в Академии художеств 1 сентября 1827. Автору был предоставлен целый зал, а изображение поэта заняло в нем самое почетное место.

Полотно стало широко известно благодаря гравюре, сделанной по нему Н. И. Уткиным по заказу Дельвига. Она была растиражирована в качестве приложения к альманаху «Северные цветы» (1828), появилась во втором издании «Руслана и Людмилы» в том же году и в альманахе «Подснежник» (1829).

Известно, что Пушкин хотел иметь этот свой портрет. 16 февраля 1831 он писал П. А. Плетневу: «Что баронесса? Я писал Хитровой о братьях Дельвиг <...> Не продаст ли она мне мой портрет?» Плетнев отвечал (25 июля 1831): «Деньги за Бориса (10.000) употреблены следующим образом: 5.000 отдано

долгу Дельвигу, 4.000 переведено к тебе в Москву (в два срока по 2.000), и 1.000 отдана баронессе за твой портрет. Кстати: где-то он?»²⁰ Он оказался у Пушкина и до роковой дуэли висел в его кабинете в доме на Мойке. После гибели Александра Сергеевича картина хранилась у В. А. Жуковского; впоследствии ее унаследовал старший сын поэта – Александр, а затем внук – Григорий Александрович, у которого в 1916 полотно приобрел Совет Третьяковской галереи.

В 1828 Орест Адамович создал «Автопортрет в халате» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Кипренский изобразил себя за работой – в его руках кисть, он будто случайно повернулся к кому-то, оторвавшись от неоконченного, невидимого нам полотна. С холста на зрителя смотрит уже немолодой, но явно успешный живописец в красно-зеленом франтоватом халате, на первый взгляд вполне довольный жизнью и даже слегка самоуверенный, однако в глубине его глаз таятся сомнения и тоска. Последнее подтверждает и вопросительная, слегка грустная полуулыбка, что придает всему облику модели несколько усталый и даже разочарованный вид. Эта картина лишена романтической напряженности, свойственной более ранним автопортретам мастера. И вместе с тем она поражает удивительной откровенностью, с которой художник вглядывается в себя – постаревшего и немного печального.

Живопись в работе отличается от манеры предшествующего периода: цветовая гамма спокойна, менее насыщенная, но более прямо отражает натурные цветовые и световые соотношения. Лицо выполнено с небольшим количеством белил и многоцветными лессировками без видимого мазка. Белый воротник и полосы халата написаны фактурно. Подготовительный рисунок нанесен карандашом, он фрагментарно виден.

История создания и бытования «Автопортрета» в течение некоторого времени до сих пор не до конца ясна. Художник выполнил его перед вторым отъездом в Италию и оставил в России: в авторском «Реестре» вещей, находившихся в мастерской Кипренского в Риме, он не указан. Документа, фиксирующего покупку П. М. Третьяковым какого-либо автопортрета Ореста Адамовича нет, но приобретение данной картины можно соотнести со следующей распиской из архива мецената: «Я от довереннова посланного вами 150 рублей получил и Кипренскава вручил. Грешный художник Николай Подключников. 29 марта 1870 год»²¹. Все прочие документы о покупке работ Кипренского относятся к другим его произведениям. Подтверждением того, что Подключников продал Третьякову именно этот автопортрет, может служить представленная последним при передаче своей галереи городу Москве роспись стоимости картин: против «Автопортрета в халате» Кипренского указана та же сумма – 150 рублей.



Автопортрет в халате. 1828



Портрет Е. А. Телишовой. 1828



Портрет доктора Мазарони. 1829



Неаполитанские мальчики-рыбаки. 1829

Второй итальянский период

Положение Кипренского в Петербурге упрочилось. Несмотря на это, он все чаще подумывал о новой поездке в Италию. Узнав, что посланником туда назначен Г. И. Гагарин, его старый друг, мастер решил, что с ним ему будет легче (с предыдущими посланниками отношения не складывались). При новом положении дел жизнь и работа в Италии представлялись Оресту Адамовичу в таком радужном свете, что в 1828 он осуществил-таки свою мечту.

В Риме художник первым делом ринулся искать Мариуччу, и старания его увенчались успехом. Он не только нашел девушку в одном из римских монастырей, но также сделал ей предложение и получил согласие, несмотря на большую разницу в возрасте. Однако прежде, чем заключить брак, надо было за-

работать деньги на содержание семьи. С этой целью Кипренский отправился в Неаполь, где в то время проживала великая княгиня Елена Павловна, оказывавшая щедрую поддержку мастерам искусства. На эту поддержку рассчитывал и Орест Адамович. Точно неизвестно, оправдались ли его надежды, но тем не менее в Неаполе Кипренский работал довольно интенсивно: помимо портретов он писал пейзажи с видами Неаполитанского залива и Везувия, создал историческую аллегория «Тибуртинская сивилла, предсказавшая явление Мессии Августу».

Именно тогда художник написал ряд картин, в которых соединяются портрет и жанровая сцена. При этом рождались подлинные шедевры – такова «Ворожея со свечой» (1830, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

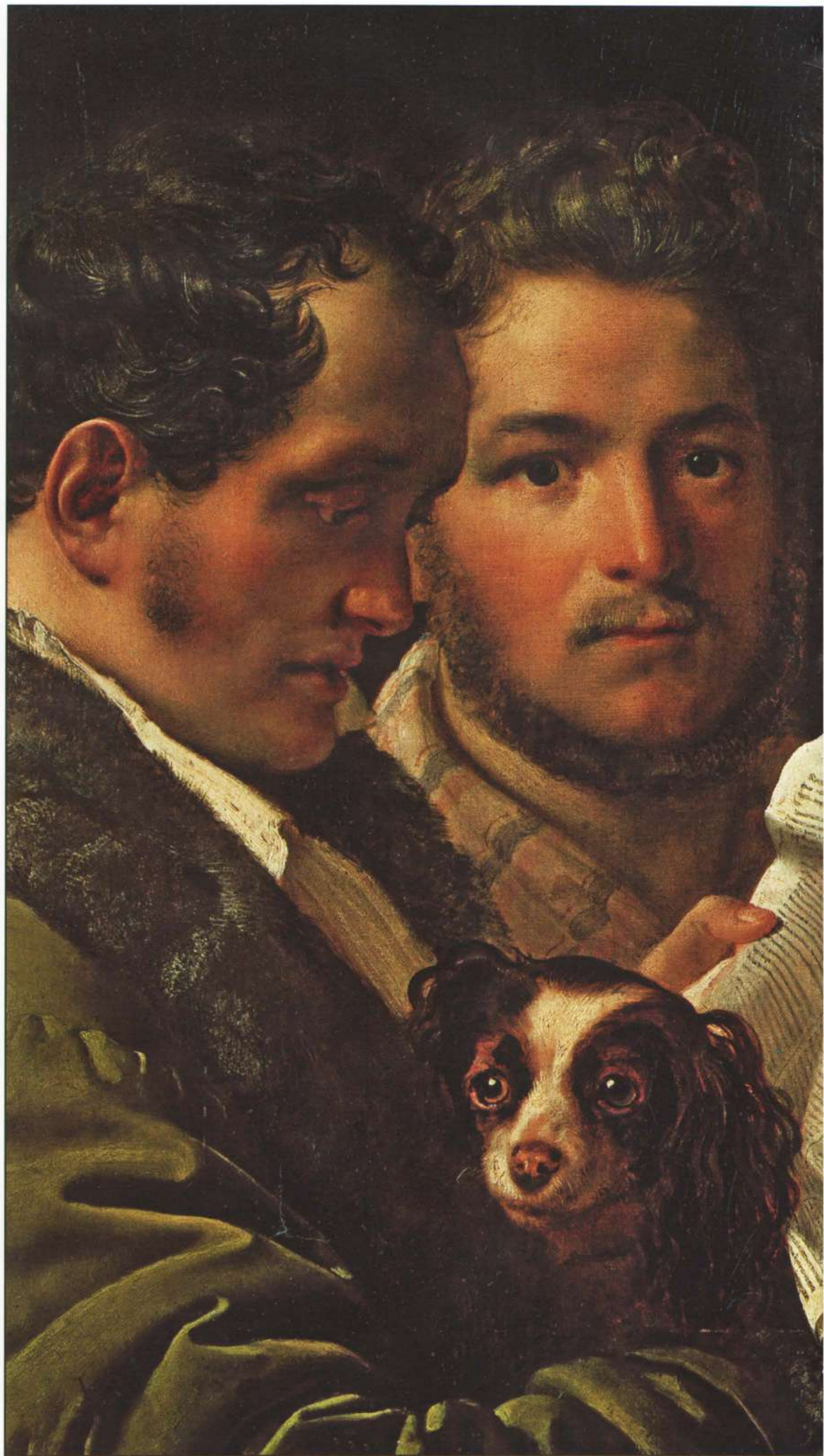
Вот один из первых откликов на нее (М. Е. Лобанов, 1833): «Ворожея Итальянка могуществом своим влечет меня к себе. – Да только эта свеча, стоящая



Ворожея со свечой. 1830

перед нею на столике, мешает смотреть на нее. — Я закрыл бы ее зонтиком, если б позволил мне это О. А., верхнюю часть пламени свечи. И тогда эта живая чародейка, чудесная по своей красоте, пламенности лица и сладости глаз, перенесенная мастерством Художника из Италии в эту Академию, еще более заворожала бы и обворожала бы всякого, кто бы на нее взглянул»²².

Великолепный образец портретно-жанровой картины — «Читатели газет в Неаполе» (1831, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Работа была показана в Санкт-Петербурге на выставке Академии художеств в 1833. Экспозиция вызвала в обществе большой резонанс, появились отклики во многих петербургских газетах как анонимных авторов, так и известных критиков (А. Ф. Воейкова, М. Е. Лобанова); во всех них упоминается полотно Кипренского, примечательное ярким воплощением характерной выразительности персонажей. В каждом отклике можно найти некоторые уточнения сюжета, поэтому картина стала фигурировать под разными названиями: «Русские читают газету», «Политические чтения в 1831-м году», «Русские молодые художники, читающие газету», «Путешественники, читающие Gazette de France» и другие. Многие варианты акцентируют внимание на национальности персонажей и определенном политическом контексте запечатленного события. Один рецензент в отчете о выставке



Читатели газет в Неаполе. 1831





Портрет А. О. Смирновой-Россет. Около 1830



Неаполитанская девочка с плодами. 1831

так поясняет сюжет полотна: «Поляк, читающий известие о взятии Варшавы, и трое его соплеменников, с любопытством его слушающие»²³. В другой рецензии: «Еще изображение нескольких особ польской нации, читающих газету; картина сия имеет много достоинств по характерам в ней изображенных, хотя и не в правильных чертах, но верных и свойственных нации; одно лицо в оной довольно значительное как по своей правильности, так и хорошо написанное, слушает со вниманием читающего, внимание его совершенно изображено художником»²⁴.

В целом и «Ворожея», и «Читатели» получили одобрительные отзывы. В обзорах и отчетах о выставке 1833 написано: «Шесть небольших картин Г[осподина] Кипренского дышат чувством, очаровывают прелестью композиции и исполнения, несмотря на незанимательность предметов. Истинный художник умеет придать заманчивость всему, к чему только дотронется рука его. <...> Несмотря на ничтожность предметов, какую прелестью дышат сие лица. Особенно хороши Италианка и Лазароне [итал. – «нищий»]. Свет свечи, падающий на смуглое лицо Цыганки, представлен мастерски; внимание поляков, прислу-



Тибуртинская Сивилла. Фрагмент. 1830

шивающихся к чтению своего товарища, и смущение их выражены с неподражаемогою верностью. — Говорят, что все сии лица портреты»²⁵.

Одно из самых значительных произведений второго итальянского периода Кипренского — «Портрет Б. Торвальдсена» (1833, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Знаменитый датский скульптор был крупным представителем позднего классицизма в Европе. Автор запечатлел величественного седого мэтра, мудрого и вдохновенного. Все внимание приковано к лицу модели, так акцентированному светом, что зритель завороченно в него вглядывается. Сколько настоящей художественной силы в этом портрете!

Однако успеха прежних лет повторить все же не удалось. У итальянской и русской публики появился новый кумир — Карл Брюллов, и, что бы ни делал Кипренский, его творения оставались теперь в тени достижений «божественного Карла». Орест Адамович продолжал перебиваться случайными заработками и даже был вынужден обратиться к императору Николаю I с просьбой-предложением выкупить его лучшие работы.

В поисках заказов приходилось колесить по всей Италии. В конце концов ему все же удалось заработать более или менее приличную сумму и жениться на обожавшей Мариучче. Брак был заключен втайне. Более того, Кипренскому пришлось перейти в католичество. Увы! Недолго художник наслаждался семейной жизнью. Уже через три месяца после женитьбы, в 1836, Орест Адамович скончался.

Трудно переоценить значение творчества Кип-

ренского для развития русского искусства. Именно он раньше других своих коллег почувствовал веяния романтизма, уже распространившегося по всей Европе, и стал создателем нового типа портрета. Живописцы XVIII века всегда сохраняли дистанцию между собою и своими моделями и почти никогда не создавали изображений близких людей и уж тем более автопортреты. Кипренский же в своих произведениях стремился выявить внутреннюю суть героев, найти их самые лучшие черты. Пожалуй, можно сказать, что в его работах воплощен положительный идеал человека XIX века — в лучших традициях романтизма, воспевавшего не идеальных героев, а реальных людей в самые возвышенные моменты их бытия.

Похоронен Кипренский в Риме, в церкви Сант-Андреа делле Фратте. Там же стоит стела с надписью: «В честь и в память Ореста Кипренского, самого знаменитого среди русских художников, профессора и советника Императорской Петербургской Академии художеств и члена Неаполитанской академии, поставили на свои средства живущие в Риме русские художники, архитекторы и скульпторы, оплакивая безвременно угасший светоч своего народа и столь добродетельную душу...»

Портрет скульптора Б. Торвальдсена. 1833





Портрет графини М. А. Потоцкой, графини С. А. Шуваловой с мандолиной и эфиопки. 1834–1836

Примечания:

- 1 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. II. С. 22.
- 2 Татищев В. Н. История российская с самых древнейших времен. – М.; Л., 1965, Т. 5. С. 147.
- 3 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. II. С. 26.
- 4 Произведения воспитанников императорской Академии художеств, удостоенных наград. – СПб., 1805. III. С. 4.
- 5 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. I. С. 29.
- 6 Там же. III. С. 218.
- 7 Там же. III. С. 218, комментарий 7.
- 8 Папков А. А. Жизнь и труды принца Петра Георгиевича Ольденбургского. – СПб., 1885. С. 31.
- 9 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. I. С. 3.
- 10 Сарабьянов Д. В. Орест Адамович Кипренский. – Л., 1982. С. 5.6.
- 11 Фелоров Б. М. Письмо редактора к издателю «Отечественных записок» об открытии Императорской Академии художеств для публики в сентябре нынешнего года – Отечественные записки. 1824.
- 12 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. I. С. 3.
- 13 Жуковский В. А. Дневники. – СПб., 1903. С. 289.
- 14 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. III. С. 54.
- 15 Там же. III. С. 3.
- 16 Там же. III. С. 204.
- 17 Там же. III. С. 92.
- 18 Там же. III. С. 198.
- 19 Там же. III. С. 151.
- 20 А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. – М. 1941. Том. XIV. С. 199.
- 21 Государственная Третьяковская галерея, отдел рукописей, 1/2664.
- 22 Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. – СПб. 1994. III. С. 179.
- 23 Там же. III. С. 177.
- 24 Там же. III. С. 174.
- 25 Там же. III. С. 177.

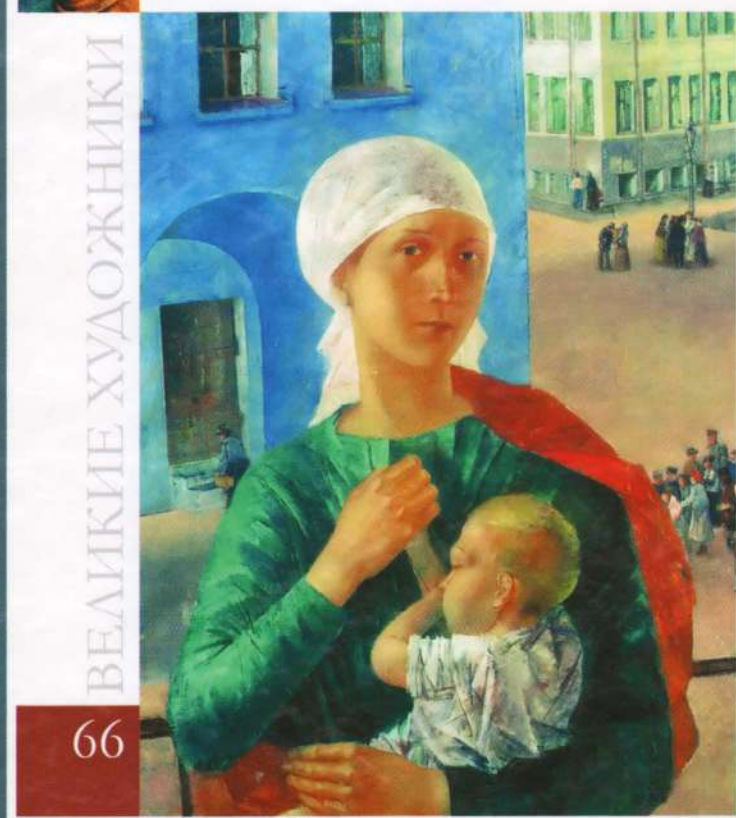
Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Стоящий натурщик (на фоне красной драпировки).** 1802. Бумага, итальянский карандаш, сангина, мел, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 4 – **Димитрий Донской на Куликовом поле.** 1805. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 5 – **Портрет А. К. Швальбе (Портрет отца).** 1804. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 6 – **Мать с ребенком (Портрет госпожи Прейс(?)).** 1809. Бумага, итальянский карандаш, мел. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – **Автопортрет (?) с кистями за ухом.** 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрет В. Д. Давыдова.** 1809. Бумага, итальянский карандаш, мел. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – **Портрет лейб-гусарского полковника Е. В. Давыдова.** 1809. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 9 – **Портрет А. А. Челищева.** Около 1809. Дерево, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – **Портрет графини Е. П. Ростопчиной.** 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 11 – **Портрет графа Ф. В. Ростопчина.** 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – **Портрет В. А. Перовского в испанском костюме XVII века.** 1809–1811. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 13 – **Автопортрет в розовом шейном платке.** 1809. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 14 – **Портрет принца Г. П. Ольденбургского.** 1811. Холст, масло. Екатерининский дворец-музей, Царское Село
- Портрет князя И. А. Гагарина.** 1811. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 15 – **Портрет П. А. Оленина.** 1813. Бумага на картоне, пастель, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрет А. Р. Томилова (в форме ополченца).** 1813. Бумага, итальянский карандаш. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 16 – **Каамычка Баяуста.** 1813. Бумага, итальянский карандаш, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – **Портрет А. П. Бакунина.** 1813. Бумага, итальянский карандаш, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – **Портрет Н. В. Кочубей.** 1813. Бумага, итальянский карандаш, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 19 – **Портрет Е. И. Чаплица.** 1813. Бумага, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 20 – **Портрет Д. Н. Хвостовой.** 1814. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – **Портрет В. С. Хвостова.** 1814. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрет В. А. Жуковского.** 1816. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – **Портрет А. И. Молчановой с дочерью.** 1814. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – **Портрет князя С. С. Уварова.** 1816. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – **Молодой садовник (Молодой итальянский мальчик).** 1817. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 26 – **Портрет великого князя Михаила Павловича.** 1819. Бумага, итальянский карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрет С. С. Щербатовой.** 1819. Бумага, итальянский карандаш, сангина. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 27 – **Девочка в маковом венке с гвоздикой в руке (Мариучча).** 1819. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28 – **Портрет актрисы Е. С. Семеновой в роли Клеопатры.** 1820. Холст, масло. Музей В. А. Троицина и московских художников его времени, Москва
- стр. 29 – **Портрет Е. С. Авдулиной.** 1822–1823. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 30 – **Портрет князя Н. П. Трубецкого.** 1826. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 31 – **Портрет А. Ф. Шишмарева.** 1826. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32 – **Портрет О. А. Рюминой.** Фрагмент. 1826. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 33 – **Бедная Лиза.** 1827. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34 – **Портрет А. С. Пушкина.** 1827. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – **Портрет К. И. Альбрехта.** 1827. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 36 – **Портрет А. А. Олениной.** 1828. Бумага, итальянский карандаш, сангина. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 – **Автопортрет в халате.** 1828. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38 – **Портрет Е. А. Телешовой.** 1828. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 39 – **Портрет доктора Мазарони.** 1829. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – **Неаполитанские мальчики-рыбаки.** 1829. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 41 – **Ворожея со свечой.** 1830. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 42–43 – **Читатели газет в Неаполе.** 1831. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – **Портрет А. О. Смирновой-Россет.** Около 1830. Холст, масло. Северо-Осетинский республиканский художественный музей им. М. Туганова, Владикавказ
- стр. 45 – **Неаполитанская девочка с плодами.** 1831. Холст, масло. Государственный музей Молдовы, Кишинев
- стр. 46 – **Тибуртинская Сивилла.** Фрагмент. 1830. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Портрет скульптора Б. Торвальдсена.** 1833. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 47 – **Портрет графини М. А. Потоцкой, графини С. А. Шуваловой с мандолиной и эфиопки.** 1834–1836. Холст, масло. Киевский музей русского искусства

СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



ПЕТРОВ-ВОДКИН



66

Кузьма Сергеевич Петров-Водкин — уникальная фигура русского искусства. Художник разработал собственный формально-содержательный канон, которому неукоснительно следовал в своем творчестве. Благодаря этому большинство полотен мастера несут в себе чувство целостности бытия, показанное через призму его тонкого лирического видения.

Реализуется с газетой
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-7475-0069-3



4 607071 483334