УДК 75.041.7(44+470)"17"

Ф. Ю. Громов

Бытовой жанр второй половины XVIII в.: русско-французские художественные связи

Показано влияние французской жанровой живописи на формирование бытового жанра в отечественной живописи второй половины XVIII в. Раскрыты принципы распространения художественных воздействий Шардена, Греза, Вьена и др. на творчество русских художников Ивана Фирсова и Ивана Якимова, что обусловлено особыми связями между российской и французской академиями художеств.

Ключевые слова: живопись XVIII в., академия художеств, бытовая живопись, художественная традиция, россика

Fedor Y. Gromov

Genre painting: Russian-French artistic relations, second half of 18th century

The influence of French genre painting in the formation of genre in Russian painting of the second half of the 18th century is shown. The principles of dissemination of artistic influences of Chardin, Greuze, Vien, etc. on the works of Russian artists Ivan Firsov, Ivan Yakimov, due to the special ties between the Russian and French academies of fine arts are depicted.

Keywords: painting of 18th century, academy of fine arts, genre painting, art tradition, Rossica

Время царствования Елизаветы Петровны, начавшееся в 1741 г., после сурового и мрачного правления Анны, поистине воспринималось многими как начало новой и прекрасной эпохи в русской истории. «Никогда на Руси не жилось так легко, и ни одно царствование до 1762 г. не оставляло по себе такого приятного воспоминания» (В. Ключевский). Елизавета, которой приписывали легкий и веселый нрав, стремилась тем не менее продолжить политику своего отца, и время ее правления было отмечено серьезными реформами, как в социально-экономической, так и в культурной жизни. Собственно, от Елизаветы Петровны и принято считать, что в русском обществе начинается тот период, который получил название «Русского Просвещения». Это был первый шаг к тому, чтобы оформить основные принципы идеологии просвещенного абсолютизма, который получит дальнейшее свое развитие уже в царствование Екатерины Великой. С Елизаветы начинается и настоящая галломания в русском обществе, поскольку еще в конце правления Анны наступает сближение России и Франции, а в правление Елизаветы французское влияние достигает своего настоящего апогея во всем, что касалось вкусов, моды, манер и пр. «Петр дал нам науку, его дочь привила нам вкус», – так говорили о ней современники. И вкус этот, несомненно, был именно французским. В Петербурге из иностранных мастеров, которые обязательно имели учеников, работал еще Л. Каравакк, мастер французского рококо. Художник, который принадлежал к первой волне «россики», не был большим мастером, но оказал известное влияние на своих русских учеников – И. Вишнякова и А. Антропова. Позднее, когда была учреждена в 1757 г. Академия художеств, в качестве приглашенных преподавателей следует отметить живописца Л.-Ж. Лелоррена и скульптора Н. Жилле, а к 1760 г. в Россию приехал Л.-Ж.-Ф. Лагрене. Среди первых профессоров Академии были Ж.-Л. Де Велли и знаменитый автор здания Академии скульптор Ж.-Б. Валлен-Деламот, кузен знаменитого Жака Франсуа Блонделя. Не столь важно, что Лелоррен, приехав в 1758 г., умер в 1759 г., не успев, к величайшему сожалению, сделать здесь хоть что-то значительное, а Лагрене, приехав в 1760 г. и прослужив здесь три года, вернулся на родину, видимо, чем-то недовольный жизнью в Петербурге. Важно, что с самого начала возникновения русской Академии французское влияние в ней было достаточно сильным, да и саму Академию ее основатель граф И. Шувалов желал видеть как своеобразное повторение французской Академии.

Между тем несмотря на желание построить русскую Академию по французскому образцу, русский академизм с самого начала развивается по самостоятельно выбранному маршруту. Так, например, в академическом уставе 1764 г. предоставлялась каждому художнику, вне зависимости от жанровой принадлежности, возможность получить звание академика. Таким образом, иерархия жанров, которая была столь важной для европейского академизма в XVIII в., для русского варианта академизма была не столь значительна. Во всяком случае, в первое время существования Академии в полной мере проявляется принцип универсальности художественной культуры XVIII в. – стремление к

жанровой равнозначности изобразительных искусств. Эстетику раннего русского академизма очень хорошо охарактеризовал русский посол в Париже князь Д. А. Голицын. Его «Письма» сделали его «почетным вольным общником» Академии. Друг Дидро, тонкий ценитель искусства, он говорит о необходимости всякого художника приблизится к природе и совершенно неважно в данном случае, в каком жанре работает мастер – итальянцы отличаются «великим вкусом», а фламандцы и голландцы пишут натуру «точно как она есть»[1], но противопоставлять поэтому две этих школы не имеет смысла, поскольку, по мнению Голицына, и итальянская и голландская школы представляют собой пример высокого художественного совершенства. Изображать можно что угодно, поскольку художник позволяет «низкое» в действительности превратить в «прекрасное» в искусстве.

Идеи Голицына, конечно, в полной мере выражают идеи французских просветителей, которые точно так же призывали художника отказаться от витиеватых аллегорических описаний и приблизиться, наконец, к природе, чтобы обнаружить некую «правду повседневности». Необходимо отметить, что нечто похожее происходит и во французской Академии уже в первой половине XVIII в., поскольку 30–40-е гг. XVIII в. – это как раз время первой волны просветительского движения во Франции. Наряду с философскими спорами, актуальными становятся и споры, касающиеся эстетики художественного творчества. В изобразительном искусстве Дидро, среди всех прочих живописцев, с восторгом говорит о «нравоучительном» Грезе и ругает «аристократа» Буше[2]. Простота и естественность становятся нормой вкуса, и это приводит к изменению отношения к иерархии жанров. В начале XVIII в. во французском искусстве параллельно существуют как бы два основных направления. С одной стороны, аристократическое искусство рокайля, с другой – направление, связанное с именем Пуссена, когда главным в искусстве признается идея нравственного совершенства, гражданская добродетель человека и величие его истории. Второе направление, существуя до поры, не имело возможности обратиться к идеалам общественным и гражданским, но при этом обнаруживало свое присутствие, правда, в несколько измененном варианте, в жанровой французской живописи. В частности, у Греза. В его сюжетах очень хорошо видно, как классицистические убеждения облекаются в одежды благонравной сентиментальности. Одна из первых картин Греза – «Отец семейства, читающий Библию». После написания этой работы он был принят в Академию как «причисленный к Академии» и получил возможность выставляться в Салоне. Другая его довольно примечательная работа «Обманутый слепец» (1755) была позднее приобретена князем Н. Б. Юсуповым. По мнению Дидро, именно эти две работы находятся как бы у истоков «моральной живописи». В Салоне 1763 г. были представлены картины Греза «Деревенская помолвка» и «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания», которые вызвали интерес у просвещенной публике и пользовались большим успехом. Именно эти работы Греза спровоцировали, как тогда писали критики, «эпидемию моральности» в театре, где царила буржуазная драма. «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания» приобрела Екатерина II при посредничестве Дидро. Удивительно, но при всем том, что живопись Греза принималась в высшей степени благосклонно в России, современный французский жанр воспринимали все-таки с большим опасением. В нем видели неуместную вольность, которая была чужда настоящей добродетели. Тем более, что в работах Греза слишком уж выразилось желание показать преимущество третьего сословия в смысле его нравственного превосходства. Отметим, что «мещанская драма» тоже не пользовалась популярностью при дворе. В живописи Греза можно было бы ценить только то подражание натуре, которое свойственно голландцам. По мнению упоминаемого нами того же Голицына, картины французских живописцев «более сияния, нежели основания имеют»[3], т. е., речь здесь о том, что Голицына не устраивает именно содержательная сторона такой живописи, что, впрочем, не мешает ему как наставнику и руководителю русских пенсионеров в Париже в 60-х гг. рекомендовать одного из таких молодых художников в мастерскую к Грезу. Русские пенсионеры, оказавшиеся в 60-х гг. в Париже благодаря все тому же Голицыну, имеют возможность почувствовать всю сложную атмосферу современных художественных поисков тогдашнего французского искусства. Обращение к теме жанра у русских художников, несомненно, происходило под тем впечатлением, которое оказала на них французская жанровая живопись середины XVIII в. Прежде всего, попав в Париж, они понимали то значение, которое оказывает на художника постоянная работа с натуры. И в Риме академические пенсионеры обращались к натуре, но в Париже этому придавалось большее и особое значение, поскольку в Риме первое место отводилось работе над копированием антиков и произведений старых мастеров. Практически все пенсионеры регулярно посещали натурный класс Парижской академии, где рисовали с обнаженной модели, а кроме того, имели возможность писать и другие модели «из разных обществ жизни человеческой».

Видимо, под влиянием идей Дидро, русские пенсионеры часто обращаются к бытовому жанру и пишут характерные для французской школы того времени семейные и домашние сцены. Пенсионер Академии П. Гринев, получивший золотую медаль за картину из русской истории, поступает в мастерскую к Грезу, с тем чтобы заниматься именно жанровой живописью. Другой выпускник Академии, и тоже из исторического класса, – И. Якимов пишет домашние сцены, а в 1773 г. присылает две картины, изображающие «домашнее спокойствие»[4].

Среди подобных работ особое место занимает и известное произведение И. Фирсова «Юный живописец», которое было написано между 1765 и 1766 г. Работа, о которой говорилось очень много, представляет собой, пожалуй, одно из самых загадочных произведений русской живописи второй половины XVIII в. И. Фирсов не принадлежал к Академии, но формально состоял в штате канцелярии от строений. В 1762 г. он был зачислен в придворный штат «живописцем» при итальянской театральной труппе. В Париж он был отправлен «для совершенствования» по линии придворного ведомства в 1764 г., где посещал классы Королевской Академии живописи и скульптуры. Занимался он в мастерской Ж.-М. Вьена, у которого обучался и А. Лосенко, в остальное же время он сочинял свободные композиции на разные сюжеты. Его картина «Юный живописец» и является такой самостоятельной работой. В своем «Юном живописце» Фирсов стремится передать непосредственное впечатление, воспроизводя событие как бы с позиции непосредственного участника, что, конечно же, в известном смысле, нарушало общепринятые академические нормы. Здесь нет условного центра, который надо было бы выделить с помощью цвета и света, отсутствует «кулисность» и симметричное расположение фигур. В композиции вообще отсутствуют правила сочинения, но все подчинено общему действию, кульминацией которого является сам процесс творчества, «натура» превращающаяся в «предмет искусства».

Театральный художник, который должен был бы писать, опираясь на декоративную эффектность и изящество, напротив, предпочитает изображать жизнь, предельно точно передавая материальные качества вещей. Особое внимание нужно обратить на очень тонкую и продуманную цветовую гамму, которая построена таким образом, чтобы максимально передать объем воздушной среды.

Исследователи справедливо сравнивают это произведение русского художника с работами Шардена, и это довольно любопытно, учитывая, что Шарден в 60-х гг. давно уже не обращается к жанровой живописи, к которой он обращается значительно раньше. Еще в 30–40-е гг. XVIII в. Шарден пишет сцены повседневного быта. Ему как выходцу из «третьего сословия» был близок смысл «новой морали», провозглашенной французскими просветителями, – «внушать добродетель и служить очищению нравов». Но, как нам кажется, не возможность выразить идеологию просветителей в искусстве привлекала Шардена. Как и Фирсов, он не был связан с Академией в смысле академической эстетики, и тот жанр, который выбирает Шарден, был не из числа популярных, он не был искушен в традиционном академическом «ученом» жанре. Шарден был принят в Академию в 1728 г., через семь лет после смерти Ватто. Его жизнь пришлась на то время, когда во французском искусстве шли ожесточенные споры о том, какой должна быть современная живопись, но он удивительным образом умел оставаться в стороне от политических страстей и философских диспутов, сохраняя свою творческую независимость. Жанровая живопись его, в сравнении с тем же «моралистом» Грезом, лишена идейной основательности. Дидро хвалит Шардена за его простоту и искренность, отмечает всегда живописное мастерство, но любимым его художником становится все-таки Грез.

Живопись Шардена интересна именно своей отстраненностью. Он одинаково далек от академических идеалов, с одной стороны, и от морального поучительства «просветителей» – с другой. Шарден в своих жанровых композициях напоминает Пуссена. В каждой своей работе он находит совершенно выверенную и точную формулу композиции, которая напоминает умное искусство Пуссена. Шарден изображает того самого естественного человека в его естественной среде. Его образы совершенно свободны от идеальных добродетельных героев. Там, где в повседневном быте такому художнику, как Грез, надо было бы искать и обнаруживать добродетель и благонравие, Шарден умел увидеть простую красоту вещей. И вот это, вероятнее всего, и заставило Фирсова обратиться к работам Шардена. Элементарные, но невероятно эффектные композиции, которые рассчитаны на вдумчивое постижение природы вещи, прибавим к этому бесспорное мастерство колориста, который умел достигать такого единства цветовой гаммы. Сезанн впоследствии утверждал, что Шарден «рассмотрел, что предметы взаимодействуют со светом и атмосферой, и разгадал механику этих отношений»[5]. Вот, что могло привлечь Фирсова в работах Шардена. Об этом говорит и сама живописная манера, хотя она, конечно, далека

от того совершенства, что мы видим в работах французского мастера. В работе Фирсова мы не сможем найти того состояния глубокой созерцательности, которая свойственна Шардену, нет у него и этого понимания свободного пространства, где очень важную роль играют продуманные и ясные интервалы, нет и несколько замедленного ритма, что позволяет Шардену как бы остановить действие. Однако есть очень важное качество, которое верно подмечено Фирсовым у Шардена, и которое, кстати сказать, свойственно вообще русской школе – умение передать непосредственность жизненного события в его некой поэтической целостности, что характерно для французского жанра XVIII в.

Таким образом, в попытке создать собственный бытовой жанр, который бы описывал «свое» третье сословие, русская Академия ориентировалась не только на опыт голландских художников XVII в., но и на французских мастеров XVIII в. Однако здесь необходимо учитывать одно важное обстоятельство. Голландские художники XVII в., как и французские художники в XVIII в., развивая бытовой жанр, описывали общество, в котором реально усилилась роль третьего сословия, поэтому так убедительно в их работах передаются его нравы и обычаи. Всего этого был лишен отечественный бытописатель, поскольку должен был писать не реально существующих людей, а лишь некий проект нового гражданина, который существовал только в просветительских фантазиях государственных чиновников, таких как президент Академии И. Бецкой. Русский бытовой жанр не имел возможности выразить жизнь людей «среднего чина» в силу того, что сама эта действительность не находилась в сфере интересов Академии. И даже, напротив того, была в нравственном отношении испорчена. Сама система академического воспитания была построена таким образом, чтобы изолировать учеников от той среды, к которой они принадлежали и которую по идее должны были описывать. Следует сказать, что заданная отстраненность домашнего класса от действительной жизни привела к тому, что жанровая живопись в Академии после 70-х гг. XVIII в. утрачивает ту степень необходимой творческой свободы, которая была так свойственна старым голландским мастерам, а, позже, и французским жанристам. Идеализация повседневных событий приводила к тому, что русский художник чаще писал пасторали из народной жизни, где жизнь представлялась бесконечным праздником, но подобный взгляд далек от действительного изучения натуры. Зависимый в большей степени, чем европейский, от предписаний и норм, которые диктовались академической практикой, русский художник мог создавать лучшие свои произведения только вопреки правилам. Это, конечно, не носило характер мятежа или протеста, но, находясь в сложных исторических обстоятельствах, русский бытовой жанр, будучи жанром не ведущим, осваивал различные художественные традиции, стараясь определить для себя новые конкретно-повествовательные формы описания. Среди этих влияний особое место занимает обращение и к французской бытовой картине, что нам кажется важным, поскольку такой взгляд на повседневность был близок и русским художникам.

Примечания

[1] Цит.: Брук Я. В. У истоков русского жанра. М.: Искусство, 1990. С. 97.

[2] В своих знаменитых «Салонах» (1759–1781) Дидро говорит о Буше следующие слова: «чуть не забыл о нем (т. е. о Буше. – *Ф. Г.*). Едва ли от него останется хотя бы имя; а ведь если бы он захотел, то был бы первым из всех» (Дидро Д. Салоны: в 2 т. / примеч. Е. Ю. Сапрыкиной. М.: Искусство, 1989. Т. 2. С. 192).

[3] Цит. по: Брук Я. В. Указ. соч. С. 111.

[4] Иван Якимов – личность довольно интересная, впрочем, как и многие из академических пенсионеров 70-х гг. XVIII в. Любопытно отметить его работу «Мужчина у колыбели», которую сначала приписывали кисти А. Лосенко, а потом И. Фирсова. В уже упоминаемой нами монографии Я. В. Брук говорит, что технико-технологическое и рентгенологическое исследование позволило прояснить вопрос авторства, установив, что эта небольшая по размеру вещь является фрагментом картины Ивана Петровича Якимова, с которой в свое время была выполнена акварельная копия Н. Г. Чернецова (из собрания Павла Свиньина). На картине – «семейственная» сцена, образцом для которой могли служить работы французских живописцев, таких как Н.-Б. Леписье или Н. Делоне. Документы позволяют уточнить судьбу этого художника, который от Академии художеств, вместе с Г. Серебряковым и М. Ивановым, был отправлен на три года за границу, в 1770 г. приехал в Париж и учился у А. Рослина. Примечательно то обстоятельство, что И. Якимов, учась по большей степени «деланию различных портретов», уделяет при этом много времени и «рисованию и писанию домашних упражнений в портретном роде». В работах И. Якимова, как и в работах И. Фирсова, мы обнаруживаем не только безусловную оригинальность произведений и высокий профессиональный уровень исполнения, но и ту степень ограниченности «академического метода», которая и стала причиной некоторой «оторванности» русского жанра от реальной жизни в искусстве второй половины XVIII в.

[5] Якимович А. К. Шарден и французское Просвещение. М.: Искусство, 1981. С. 92.