

Ю. И. Арутюнян

Отечественная война 1812 г. в программах Академии художеств и проблемы исторической концепции в живописи

Статья посвящена проблеме эволюции исторической концепции академической живописи конца XVIII – начала XIX в. и тем изменениям, которые произошли в связи с влиянием событий Отечественной войны 1812 г. на художественную жизнь России. Рассматриваются критические выступления современников, реформы, происходившие в стенах самой Академии художеств, и живописные полотна, навеянные нашествием Наполеона и противостоянием ему. Особое внимание уделено появлению «Костюмного класса» и формированию «Собрания костюмов» в Императорской Академии художеств.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, исторический жанр в живописи конца XVIII – начала XIX в., история изучения костюма

Julia I. Arutyunyan

The Patriotic war of 1812 in the programs of the Academy of Fine arts and the problem of historical concepts in painting

The article is devoted to the problem of evolution of the concept of historical painting in the Academy of fine arts of the late XVIII – early XIX centuries and the changes, that took place because of the influence of the events of the Patriotic war of 1812 on the artistic life of Russia. The author deals with the critical remarks of the contemporaries, the reforms, which occurred within the walls of the Academy of fine arts, and paintings, inspired by the Napoleon's invasion and opposition to them. Special attention is paid to the emergence of «Costume class» and the formation of the «Collection of costumes» in the Imperial academy of fine arts.

Keywords: Imperial academy of fine arts, historical genre painting of the late XVIII – early XIX centuries, history of study of the costume

Наш век – век по преимуществу исторический. Все думы, все вопросы наши и ответы на них, вся наша деятельность вырастает из исторической почвы и на исторической почве... Но наш век есть век сознания, философствующего духа, размышления, «рефлексии».

В. Г. Белинский¹.

Проблема исторической достоверности в живописи становится вопросом дискуссий и аспектом художественной критики со времен появления первых академий художеств на рубеже XVI–XVII в. Недаром современники упрекали Караваджо в изображении фруктов, не соответствующих сезону в «Трапезе в Эммаусе» и в неудачной трактовке костюмов в «Обращении святого апостола Матфея». «После того как Караваджо не посчитался с величием искусства, каждый стал делать, как ему нравится, и пренебрегать красотой вещей; античность и Рафаэль утратили свой авторитет: живописцы предпочитали работать с моделями и изображать головы с натуры. <...> Началось воспроизведение вещей низких, поиски мерзостей и уродства... если нужно было написать оружие, выбирали самое ржавое, если вазу, то не цельную, а надтреснутую или разбитую. Людей одевали в чулки, штаны и береты, а когда писали фигуры, то особенно старательно воспроизводили мор-

щины, неправильное очертание лица, плохую кожу, скрюченные пальцы, изуродованные недугом члены...»², – возмущался апологет строгой академической школы Джованни Беллори.

Средневековая и ренессансная традиции нередко игнорируют требования «исторического соответствия» деталей, античные персонажи, облаченные по последней бургундской моде, прогуливаются под островерхими готическими пинаклями, наслаждаются уединенной беседой в изысканной ротонде, вкушают трапезу в пиршественном зале палаццо эпохи Кватроченто. Исторический антураж заменяется попыткой передать атмосферу происходящего, охарактеризовать содержательный аспект событий. На иллюстрация к «Всемирной хронике» Мазо Финигуэрры Парис и Елена, облаченные с придворной пышностью царственной четы, погружены в созерцательную беседу под увенчанным фризом, декорированным фигурками резвящихся путти, сводом. Дидона и Эней на картине Апол-

лонио ди Джованни восседают за богато накрытым столом в окружении многочисленной свиты, рыцарей и менестрелей.

Проблема формирования образного языка живописи исторического жанра уходит своими корнями в эпоху формирования академической доктрины и расцвета концепции «высоких» и «низких» жанров. Иерархическая система, плод классифицирующего и рационального разума Андре Фелибьена, предполагала главенство «исторической живописи», однако со времен основания первых европейских академий и до XIX столетия идея так и не обрела четкой структуры: мы с равной долей сомнения рассуждаем о жанровой принадлежности «Менин» Веласкеса, «Ночного дозора» Рембрандта или «Улыбающегося офицера» Хальса, обнаруживаем портреты и автопортреты в библейских сюжетах и картинах из античной истории, подмечаем условность антуража в работах одних мастеров и археологическое следование деталям у других (Пьеро Берреттини да Кортоня). И, по всей видимости, «школьный учитель может следовать правилу трех единств, но нужно обладать несколько большей гениальностью, чтобы написать Магбета»³, – как напишет Гораций Уолпол Мариэтту.

Проблема содержательных и временных границ исторического жанра, по справедливому мнению А. Г. Верещагиной⁴, имеет неоднозначную трактовку в исследовательской практике последних десятилетий. Является ли «историзм» константной составляющей академических полотен рубежа XVIII–XIX в., какой временной отрезок должен отделять событие, чтобы из разряда бытовой живописи оно перешло в сферу «исторической», может ли на подобное «повышение по иерархической лестнице» претендовать сцена из современной жизни, ставшая знаковым моментом истории, «исторична» ли библейская тематика, портретный и батальный жанры. Как следует расценивать «исторический портрет», т. е. изображение знаковой фигуры прошлого. Подобный жанр, ставший популярным со времен средневековья, получит активное развитие в эпоху Ренессанса, интерьеры итальянских палаццо нередко украшают циклы «Великие герои древности», «Великие воины прошлого» и т. п. Росписи виллы Кардуччи работы Андреа дель Кастаньо представляют прославленных героев минувших времен в репрезентативных позах: риторические жесты поэтов, суровые воины, фигуры ветхозаветных цариц и сивилл. Подобная тема уходит корнями в литературную традицию, воспевавшую героическое прошлое, слава которого особенно ярко выделяется на фоне безликой современности. «Но где же снег ушедших дней?»⁵ – вопрошает Франсуа Вийон,

и этот образ ушедшей в небытие великой эпохи станет характерной чертой подобных сочинений. Ренессанс привносит в этот образ старины некоторый оптимизм, ибо возможность возрождения былого, возвращения к утерянной традиции красной нитью проходит через всю эпоху, дав ей название.

К этому кругу вопросов примыкает также и проблема соотношения классической древности и отечественной истории в академических программах. Традиция приписывает интерес к темам из русского прошлого зарождающимся романтическим тенденциям, связанным в том числе и с патриотическими настроениями в обществе времен войны с Наполеоном. Однако внимательное изучение документов Академии художеств показывает, что подобного рода сюжеты активно привлекались в период 1766–1773 гг., а потом в 1790-е гг.⁶ Вслед за призывавшим обратить внимание на российскую историю М. В. Ломоносовым авторы академических трактатов обосновывают необходимость работы над сюжетами из отечественного прошлого. И. Ф. Урванов в «Кратком руководстве к познанию рисования и живописи исторического рода...»⁷ призывает современного живописца, работа которого требует обширных познаний и мастерства: «Не довольно историческому художнику иметь знания для вырисовывания вещей, но еще и потребны ему остроумие и память, дабы не только ведать исторические или переданием извещаеваемые деяния, но знать и обычаи, относительные ко временам сих приключений <...> должно знать ему сложение тела, осанку и вид представляемых им, и какую повествуемая особы употребляли одежду»⁸. Пожалуй, именно так впервые в отечественной академической теории ставится вопрос исторических закономерностей.

«О случаях и характерах в Российской истории, которые могут быть предметом художеств» под псевдонимом «О. О.» выступает Н. М. Карамзин, отзываясь на нововведения в академической практике. Новые правила в добавление к Уставу Академии, утвержденные Александром I, гласят: «Соизволяем, чтобы по собственному избранию и назначению нашему того из великих мужей российских, который заслуживает честь сию предпочтительно, или того знаменитого происхождения, которое имело влияние на благо государства, Академия художеств задавала ежегодно программы для живописи, скульптуры и проч.»⁹. Обращаясь к президенту Академии А. С. Строганову, Карамзин провозглашает: «Мысль задавать художникам предметы из отечественной истории, достойная вашего патриотизма, есть лучший способ оживить для нас

ее великие характеры и случая»¹⁰, при этом глубокий знаток русской древности предлагает ряд «достоверных сюжетов», осуждая склонность к «баснословию нашей истории» и «анекдотам». Последние, по мнению Карамзина, нарушают требования «строгой нравственной пристойности». «Должно приучить россиян к уважению собственного, должно показать, что оно может быть предметом вдохновений Артиста и сильных действий искусства на сердце»¹¹, – заключает автор.

Начало XIX столетия ознаменовано особым интересом к героическому национальному прошлому, породившим ряд публикаций, посвященных назидательной роли отечественной истории для современников. В 1804 г. в «Северном вестнике» была напечатана статья А. И. Тургенева «Критические примечания, касающиеся до Славяно-Русской истории» с обсуждением сюжетов академических программ, в 1807 г. А. А. Писарев издает «Предметы для художников, избранные из российской истории, Славянского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе». Полемика порождает обсуждение вопросов соответствия изображений эпохе, Тургенев считает: «Чем более соблюдает живописец историческую верность в подобных мелочах, тем удачнее действие, которое будет иметь картина его на зрителя, – и он поможет ему переселиться духом в те времена глубокой древности, из которых почерпнут сюжет для картины»¹². По мнению Писарева, возобладать должны не археологическая точность детали и соблюдение требований достоверности, а героическое начало и назидательный смысл происходящего. Однако он добавляет: «Художник имеет все права, переселившись мысленно в те времена, которые изображает, одевать там всех по своему вкусу, соображаясь только с лицами и обыкновенностями тех времен»¹³.

Знаковым событием художественной жизни начала XIX в. становится опубликование в 1805 г. программ, заданных в рамках конкурса на большую золотую медаль Императорской Академией художеств ученикам по классам исторической живописи и скульптуры. Гравюры, представляющие конкурсные проекты, сопровождалась развернутым комментарием, указывающим на положительные и отрицательные стороны работ художников. Особенных похвал заслужил холст О. А. Кипренского, сцена обнаружения раненого князя Дмитрия Донского воинами сочтена «вообще довольно приятной», «группы расположены весьма выгодным образом для произведения действия, костюм в одеяниях и в воинских доспехах соблюден точно для того времени»¹⁴. Наряду с трактовкой драматического сюжета и

соблюдением правил построения композиции от мастера ждут исторической достоверности костюма, что показательное для начала XIX столетия.

Дискуссия вокруг трактовки костюмов с новой силой вспыхнет в 1820-е гг. вокруг «Журнала изящных искусств» В. И. Григоровича. Например, во втором номере за 1823 г. в анализе плафона придворной Царскосельской церкви работы В. К. Шебуева, при общей положительной оценке, есть замечания как к композиции и пространственному построению «нижние фигуры велики», так и к трактовке облика персонажей, их костюмов и деталей. Автор критических выступлений доказывает, что изображенные в руках у библейских героев ноты – ошибка, так как в те давние времена пользовались буквенными обозначениями, что вместо «книг новейшей формы» следовало представить «свитки на коже», что, наконец, горностаевая мантия царя Давида – нарушение исторической достоверности, доказательством чему стало пространное исследование вопроса об использовании меха в библейские времена. Оппонент Григоровича, подписавшийся «Художник О...ъ», оправдывая живописцев, заявляет: «Вы нападаете на наших художников за несоблюдение костюмов, но это нужно, чтобы сим делать мысль более понятной или чтобы не обезобразить картину излишними подробностями»¹⁵. Вопрос об исторической достоверности, таким образом, нередко отражает эстетические предпочтения автора критического выступления, затрагивая проблему соответствия деталей и костюмов времени в произведении живописи. Суждения Григоровича во многом предвещают широкий процесс по изучению и коллекционированию костюмов и предметов «исторического антуража», принятый президентом Академии художеств А. Н. Олениным, эрудированным знатоком, ориентирующим учеников на «научный» подход к воплощению каждой эпохи. Глубокие познания в области отечественной истории и военного костюма, археологические интересы и просветительский масштаб суждений, на что указывают его публикации и переписка¹⁶, способствовали разрешению в художественном образовании проблемы «исторической достоверности» на принципиально ином уровне и позволяли решать вопросы обоснованной и адекватной интерпретации «времени и места».

Пожалуй, впервые интерес к истории костюма в педагогической практике возникает в связи с появлением у А. Н. Оленина идеи о необходимости включения в многочисленные коллекции Императорской Академии художеств отдела, демонстрирующего одежду, оружие и утварь

различных народов и эпох. «Никакое место не имеет столько права как Академия художеств на соби́рание тех предметов, которые могут дать истинное понятие о настоящей одежде, вооружении, домашнем скарбе и о всем, что касается до обычаев и одеяния (Costume) народов древних, средних веков и нынешних времен», – напишет в своем «Кратком историческом сведении» президент Академии¹⁷.

В 1829 г. А. Н. Оленин учреждает «Рюсткамеру», для которой он самолично пожертвовал коллекцию старинного русского, французского и японского оружия, «равно и разного скарба диких народов»¹⁸. В конце 1840-х гг. академик пейзажной живописи П. А. Черкасов становится распорядителем «костюмной палаты» в Императорской Академии художеств, именно с его инициативами связывают активное расширение коллекции и особый интерес к работе с моделью в необычном одеянии. Еще до учреждения классов ученики самостоятельно экспериментировали с подобными штудиями, отныне членские взносы участников под внимательным контролем распорядителя идут на оплату натуры, приобретение костюмов, организацию освещения и чай; вскоре при классах появляется библиотека и... взятый напрокат рояль, на котором в перерывах устраивались импровизированные концерты. Обстановка, судя по всему, была самой непринужденной.

Особое сочувствие к костюмному классу выказал вице-президент Императорской Академии художеств князь Григорий Григорьевич Гагарин, именно его инициативы способствовали учреждению по Высочайшему повелению в 1863 г. Костюмного класса. В официально открытую в 1868 г. под руководством профессора А. Т. Маркова мастерскую были перенесены все четыре шкафа с коллекцией А. Н. Оленина, на ее содержание ежегодно отпускалось 730 р. из сборов за классные билеты. Вскоре к преподаванию акварели были привлечены Верещагин, Александровский и Келлер, организованная в форме мастер-класса работа позволяла ученикам перенимать практические навыки. В 1872 г. П. А. Черкасов был отстранен от управления, его обязанности были переложены на П. Шамшина, А. Маркова, В. Верещагина и Т. Нефа, а с 1875 г. мастерской заведует Вениг. Учебный год при этом был сокращен до пяти месяцев (с ноября по апрель) из-за перерасхода средств на освещение, чего не позволял бюджет Академии.

Кроме масштабного собрания восточных костюмов и поступлений из Нового музея древнерусского искусства В. А. Прохорова, в 1871 г. наследником цесаревичем и великими князьями были подарены костюмы, в которых они пози-

ровали для живых картин. В 1880–1890-е гг. коллекция существенно пополнилась предметами военного костюма и вооружения из собраний И. Грузинского, Б. П. Виллевалде и академика И. Д. Дмитриева-Оренбургского. В 1903 г. к ней была присоединена коллекция И. О. Ковалевского, а в 1912 – В. Е. Маковского (вещи, полученные им от профессора Е. С. Сорокина). Эти вещи составили особую кладовую Батальной мастерской. Светский, преимущественно этнографический материал – одежда и утварь, был собран Черкасовым, в коллекцию вошли предметы из собраний Лавецари, Реймерса, Миллера, Плешанова. К ним можно добавить 445 костюмов, переданных по ходатайству Черкасова из конторы Императорских театров. А в 1889 г. Академией художеств были приобретены церковные облачения XVI – XVIII вв. из коллекции почетного вольного общника Кибальчица. История Костюмного класса завершается с уходом в отставку П. А. Черкасова (1891) и введением нового Устава Императорской Академии художеств (1893). Однако и после формального упразднения мастерской коллекция, получившая название «Собрание костюмов Императорской Академии художеств» расширялась и на 1912 г. включала 4538 предметов. Следует добавить, что обширное собрание эстампов и книг по истории быта, нравов и костюма в Библиотеке, опубликованное Ф. А. Клагесом¹⁹, активно использовалось студентами при работе над историческими и этнографическими сюжетами вплоть до XX в. Труды XVII – XIX вв. описывали не только русское платье и оружие, но и традиции Древнего мира, античности и средневековья, восточные одеяния, версальские праздники времен Людовика XIV, венецианские карнавалы, придворные церемонии, облачения священников разных конфессий, военную форму и парижские моды, театральные костюмы и типаж итальянских улиц, национальные одежды Польши, Пруссии, Индии, Китая и даже трогательные подборки, вроде «Сильфиды по ремеслу» или «Погибшая, но милья создания»²⁰. Историческая достоверность трактовки сюжета, таким образом, еще в первой трети XIX столетия становится в академической практике разработанной системой, основанной на стремлении следовать сложившимся принципам классицистического канона, с одной стороны, и на изучении закономерностей костюма и быта – с другой, что позволяет говорить о своеобразном диалоге традиции, восходящей к XVII столетию, и новаторских поисков эпохи зарождающегося романтизма.

1812 г. ознаменован существенными изменениями в структуре Императорской Академии художеств. После смерти в 1811 г. президента

А. С. Салтыкова и назначения ее главою вице-президента П. П. Чекалевского, Академию причисляют к Министерству народного просвещения. Вплоть до избрания президентом А. Н. Оленина в 1817 г. многочисленные реформы были прежде всего направлены на «поправление трудных экономических обстоятельств, в которые была она поставлена предыдущим управлением».

Первые грозные предзнаменования появляются в архивных документах 7 августа 1812 г., когда вице-президент П. П. Чекалевский представляет в Министерство народного просвещения сведения, относительно скульптурных произведений, хранящихся в Академии художеств, 11 сентября в секретном представлении говорится о «предполагаемом отправлении из Санкт-Петербурга сокровищ»²¹. Длительная переписка между А. К. Разумовским и П. П. Чекалевским, включающая составление списка воспитанников и сопровождающих их чиновников и служителей, описи необходимого обмундирования, обсуждение отправки бюста великой княгини Александры Павловны, сомнения в необходимости эвакуации чересчур громоздких статуй, оспаривание слухов о непродуманном выборе предметов, призыв к «отправлению из Санкт-Петербурга исключительно ценных вещей», реестры ящиков, отчеты и сметы расходов, завершается лишь 17 сентября, когда «три судна, нагруженные нужными академическими вещами, отошедшие вверх по реке, стоят у берега против Летнего сада, <...> ожидают дальнейшего отправления»²² в Петрозаводск. Яхта Св. Петр и два данскоута Св. Иоанн и Св. Николай 8 октября прибывают в Лодейное поле, где вынуждены остаться на зимовку в деревне Гакручье, о чем свидетельствует отношение Олонецкого губернатора Вилима Мертенса от 6 ноября 1812 г.²³ Но уже 18 ноября выходит предписание Министра: «На представление Вашего Превосходительства № 417 отвечаю, что, по переменившимся обстоятельствам, всего лучше было бы отправленные от Академии вещи, так как не могли дойти до места своего назначения, привести сухим путем обратно в Петербург, но нужно было бы для сего знать, сколько во всех вещах весу, удобно ли они уложены к перевозке сухим путем и не подвергнутся ли тем повреждениям, о каковых обстоятельствах буду ожидать Вашего уведомления. Если же сей меры принять невозможно, то нахожу, что удобнее будет оставить вещи на судах, на которых они будущей весною могут сюда возвратиться»²⁴. Вице-президентом было предложено отказаться от сухого пути и вернуть суда по реке Свирь, но уже 2 декабря 1812 г. становится ясно, что ценные вещи, в

особенности медные доски, гравюры и полотна могут пострадать от мороза и сырости. Донесение от 8 января 1813 г. гласит: «Имею честь донести Вашему Сиятельству, что из отправленных на судах в Петрозаводск академических вещей, Коллежский секретарь Яблочкин привез сюда, сего числа, по посланному ему от меня предписанию, свертки и ящики с картинами, рисунками, гравированными досками, книгами, делами, а с оными и 24 ящика с вещами, отправленными от Вашего Сиятельства, которые он имеет при сем представить по данному ему реестру»²⁵. Следует добавить, что некоторые вещи оставлены были на судах с сопровождавшим их титулярным советником Ивановым.

В январе 1813 г. появляются свидетельства трагедий, разыгравшихся во времена наполеоновского нашествия. Например, Франц Вендрамини, пострадавший «во время пребывания французоз в Москве, лишился во время пожара и грабежа всей собственности своей, в том числе и доски, над коею трудился он для получения звания академика, при чем, лишился также и свидетельства, данного академией для назначенных, в уверение чего представляет свидетельства за подписанием господина Действительного Тайного советника Тутолмина»²⁶. На прошение задать пострадавшему программу на звание академика и снабдить его свидетельством на звание назначенного, Ф. Вендрамини получает задание выполнить гравюру с изображением портрета А. Ф. Коринова работы Д. Г. Левицкого. Правда, в конце концов, мастер представляет эстамп с произведения Рембрандта и портрет В. А. Жуковского, которые, однако, комиссия отвергает, предложив вернуться к указанной выше программе.

6 мая 1812 г. была объявлена программа для конкурса на золотую медаль по классу исторической живописи и скульптуры, состоявшая в сюжете из отечественной истории, воспеваящем единство в борьбе с завоевателем, что, безусловно, было актуально в сложившейся политической ситуации, однако, отражало традиционный академический взгляд на высокий жанр, который с неизбежностью должен был представлять сцену из прошлого, теперь, впрочем, античную древность заменяет русская история. Задание «представить в действии известного нижегородского гражданина Козьму Минина, подвигнувшего сердца всех сограждан своих и пожертвовавшего всем существом своим к спасению Отечества»²⁷ разрабатывали в своих полотнах Дмитрий Антонелли, Владимир Суханов, Алексей Воронихин и Лапин. Программа по классу портретной живописи гласила: «Представить рекрута, прощающегося

со своим семейством»²⁸, по итогам конкурса медаль получили Иван Лучанинов и Иван Воинов. Особенного внимания заслуживает тот факт, что начавшаяся Отечественная война внесла коррективы в трактовку сюжета, получившего драматическое истолкование: «Благословение ополченца 1812 г.».

Представленная мастером сцена не только может считаться одним из первых отечественных полотен, непосредственно посвященных Отечественной войне, но и прекрасно демонстрирует своеобразие жанровой трактовки исторического в своей основе сюжета (недаром он был предложен портретистам), разработку проблемы типажа в характерном для Академии ключе. Молодая крестьянка напоминает героиню Венецианова, каждый персонаж имеет четкую трактовку – благочестивый старец, солдат, крестьянин, покидающий семью и т. д. Работа положила начало типичной для первой половины столетия тенденции, когда античная и древняя история несла в себе пафос драматического повествования, а современность предлагала сюжеты живые и непосредственные, лишённые исторического величия. Актуальный сюжет и безупречное воплощение трогательной сцены, созвучное как патриотическому пафосу 1812 г., так и складывающейся во втором десятилетии XIX в. традиции «крестьянского жанра», стилистическая и содержательная близость работы Лучанинова к которому не вызывает сомнений, обеспечили широкую популярность картины, ставшей образцом для многочисленных повторений, открыток и вытканной на И. Саловым на Императорской мануфактуре в Санкт-Петербурге шпалеры.

В 1815 г. И. В. Лучанинов, продолжая историю ушедшего в поход воина, пишет картину «Возвращение ратника в свое семейство», известную по эскизу Таганрогского музея и нескольким репликам. Мастер сохраняет разработанный им принцип трактовки события – выразительная жестикация позволяет акцентировать эмоции персонажей в полном соответствии с академической доктриной, трактовка каждого образа соответствует определенному «типажу», благообразные лица ориентированы на классическое понимание драматической интерпретации сюжета, детали подчеркивают простоту крестьянского быта, заостряя внимание на характеристиках героев. Определенное влияние как на общую композиционную структуру полотна, так и на трактовку отдельных персонажей могло оказать графическое наследие мастеров прошлого и современная Лучанинову лубочная картинка. Образ старца, радостно принимающего вернувшегося

сына, напоминает патриархов Рембрандта, особенно рисунок тростниковым пером, посвященный скорби Иакова, офорт «Иов, оплакивающий гибель сыновей» (1633), цикл гравюр и картину, описывающие историю Авраама и Исаака и раннее полотно с изображением Товита. Сюжеты упомянутых произведений говорят об отеческой любви и страдании, а их композиционное построение, основанное на сложной взаимосвязи сидящих и стоящих фигур и напряженном встречном движении, превращается в динамичный узел спиралеобразных линий в центре. В трактовки женских образов с их традиционными одеждами, характерными атрибутами и жестами радости угадываются не только формирующиеся традиции нового направления жанровой живописи, но и воздействие лубочных мотивов, таких как хранящиеся в Государственном историческом музее листы с изображением русского быта первой четверти XIX в.

Начало и завершение военных действий, представленное художником в форме повествования, обретает свою параллель во французском искусстве. Никому из современников не удалось столь ярко передать боевой дух устремляющейся в атаку победоносной наполеоновской армии и тяжелое отступление, как остро чувствующему обнаженный нерв жизни Теодору Жерико. В картине «Офицер конных егерей, идущий в атаку» (1812) напряженный контрапост спиралевидного движения фигуры, резкий ракурс, восходящая диагональ, изящно подчеркнутая холодным блеском оружия, и сочный огненный колорит создают образ неутомимого и всепокоряющего напора, ведущего к победе. В «Раненом кирасире, покидающем поле боя» (1814), с его неуверенным пассивным соскальзыванием с холма, потерей равновесия, поиском точки опоры, напряженным взглядом через плечо и сумрачным предгрозовым колоритом, напротив, возникает образ бессилия, боли и поражения. Примечательным следует признать тот факт, что как в отечественной, так и в европейской художественной традиции эти произведения оказываются у истоков нового формирующегося образного языка.

В 1813 г. (15 марта) для пенсионеров исторического живописного класса были заданы следующие программы: «Изобразить великодушные русских воинов, уступающих свою кашлицу претерпевшим от голоду пленным французам» или «изобразить верность Богу и Государю Русских граждан, которые, быв расстреливаемы в Москве, с твердым и благочестивым духом шли на смерть, не соглашаясь исполнить повеление Наполеона»²⁹. Предпочтение было отдано последнему сюжету. «Господин министр просвещения

за представленные по заданным программам работы, по удостоверению большинства голов, именем Его Императорского Величества при играни на трубах и литаврах раздал золотые медали следующим ученикам³⁰: первую – Василию Сазонову, вторую – Михаилу Тихонову («но оную не получил за неимением вольности»³¹).

Полотно М. Тихонова отличается академическим пафосом наглядного жеста по-театральному заломленных рук, фигуры расстреливаемых, напоминающие традиционные изображения поверженных детей Ниобы и многочисленные в сцены драматической гибели жертв, отвечают требованиям воплощения «страстей», ставшим общей практикой со времен трактата Шарля Лебрена. Несмотря на выразительный контраст, противопоставляющий облаченных в военные мундиры француз полубогаемым героям, гибнущим, но не сдающим, несмотря на резкое перспективное сокращение убегающей вдаль городской улицы, подчеркивающей монументальности персонажей первого плана, в работе еще немало ученических черт правильно исполненной программы. Примечательно, в эти годы над полотном сходного содержания работает Франсиско Гойя. Полотно мэтра «Расстрел повстанцев в ночь со 2 на 3 мая 1808 г.», отмеченное печатью глубокого страдания свидетеля событий («Я это видел», – так называет мастер один из листов серии «Los Desastres de la Guerra»), по праву признано одним из знаковых произведений европейского искусства Нового времени, гуманистический пафос которого в противопоставлении живого человека, с его индивидуальным миром, бездушной военной машине, умертвляющей врага, методично, не задумываясь и без остановок. Время, превратившееся в рутину повседневности для совершающих свою «работу» солдат, мерно отбивает минуты для поднимющихся на песчаный холм предместья Мадрида осужденных на казнь, и вспыхивает, подобно молнии, спрессованное в единое мгновение, для человека, раскинувшего руки в центре композиции. Ужас и смирение, протест и самопожертвование, драма бесчеловечной жестокости и суровое мужество национальной традиции, переданные Гойей с необычайной суровостью и глубиной, возводят картину в ранг произведений, предвосхитивших эпоху, а, возможно, и сформировавших ее. Виртуозное мастерство живописца, динамичный штрих и лаконичная палитра при резком освещении, выявляющем смысловые акценты, позволяют мастеру создать гнетущую атмосферу ожидания, подчиняющую зрителя сложным временным характеристикам образа, обогащая эмоциональный строй полотна. Жест

раскинутых в стороны рук становится своеобразным знаком скорбного предчувствия близящейся драмы, повторенный в офорте «Мрачные предчувствия того, что должно произойти» (*Tristes premoniciones de lo que ha de acontecer*) (1810) и в живописном холсте «Моление в Гефсиманском саду» (1819), он, безусловно, восходит к традиционной иконографии религиозного сюжета.

Для выпускников портретного класса был в 1813 г. предложен сюжет: «Представить священника, когда он, быв ограблен французами, которые сорвали у него с шеи даже спрятанную им под рубашку дароносицу, бросаясь сам на колени и, воздев руки к небу, молит Спасителя о спасении сей драгоценности от поругания варваров, и получает оную от них обратно»³². За эту программу первую золотую медаль получает Иван Воинов.

23 мая 1814 г. «по прошению пенсионера Академии художеств перспективной живописи Максима Воробьева задается ему на звание академика к будущему торжественному собранию программа следующего содержания: „Представить торжественное молебствование, совершенное русским духовенством в Париже на площади Людовика XV, в присутствии Августейших монархов и многих других знаменитейших особ и союзных войск, также стечении многочисленного народа“³³. 19 сентября по предложению вице-президента Академии «по большинству голосов» М. Воробьев был произведен в академики.

19 января 1815 г., когда чувство одержанной победы и осознание триумфа переполняло общество, тематика программ принципиально изменяется. Конкурентам по классу исторической живописи предлагают изобразить «Торжество веры», «Добродетели вводят героя в храм славы», «Прекращение войны», «Благоденствие мира». Портретный класс должен обратиться к темам «Возвращение ратника в свое семейство из ополчения» (кроме того, предлагаются сюжеты типа «Русская крестьянская свадьба», «Русская крестьянская пляска» и «Ворожба на картах»). Перспективному классу предлагают представить «Вход в триумфальные ворота победоносного войска», а архитекторам – «храм согласия, к которому пенсионеры скульптуры должны сделать приличные внутренние и наружные украшения». В день торжественного заседания 1 сентября 1815 г. в академики производят «художника, бывшего также воспитанника Академии, Владимира Мошкова по картине, представляющей сражение пред городом Лейпцигом на вахаутских высотах меж деревнями Конневиц и Либертовльквиц, бывшее 1813 г.

октября 6-ого в присутствии Их Величеств Императора Всероссийского и Короля Прусского, под предводительством главнокомандующего российско-прусскими армиями генерала Барклай-де-Толли». На этом же собрании архитектору австрийского императора Пихлеру за проект триумфальных ворот «в честь союзным монархам»³⁴ присвоили лишь звание назначенного.

Отдельно следует упомянуть выходца из мастерской Гро Огюста Дезарно, «представившего картину, изображающую русского кавалергардского офицера в сопровождении других конных воинов, преследующего с пистолетом в руке французского карабинера, сбитого с лошади и бегущего с одним егерем, при чем вдали видна легкая французская артиллерия, бегущая также в беспорядке». По представлению П. А. Чекалевского он «делается назначенным»³⁵. На заседании 13–14 сентября 1826 г. «по происходившему баллотированию удостоен в звании академика назначенный живописец Дезарно по программе – представить ту конную шибку, бывшую в 1812 г. между российскими легкими войсками и французами, в которой сам г. Дезарно был взят в плен»³⁶.

На заседании 27–28 октября 1864 г. серебряную медаль первого достоинства за картину «Эпизод из 1814 г. (когда на высотах Монмартра пальба прекращается)» получает Стефан Шукаев, несмотря на то, что комиссия указала на слабое исполнение портретов.

Отечественная война 1812 г. всколыхнула основы Императорской Академии художеств, заставив по-новому воспринимать само предназначение художника в этом мире, недаром во время нашествия Наполеона к сюжетам из современной жизни обращаются не только жанристы и портретисты, но и ученики исторического класса. И если со времен основания сюжеты из русской древности встречались в академических программах конкурса на золотую медаль, то в 1812–1815 гг. актуализация происходящего, желание сопереживать событиям сего дня, насущная необходимость воплотить в доступной художнику форме переживания великих событий заставляют обращаться к новым для педагогической практики темам. Своеобразное сочетание классицистической композиции, академических методов трактовки драмы происходящего и современности ставит перед мастером вопросы трактовки художественного образа, и если в области батальной, жанровой живописи и портрета подобная тенденция весьма логична, то в сфере исторического жанра поиски в области трактовки событий последних лет вызывают многочисленные споры. Проблема интерпретации прошлого на основе «археологической

реконструкции» вызывает к жизни идею организации «Рюсткамеры», ставшей основой академического собрания, а позже и Костюмного класса, позволяющего изучать специфику изображения героев различных эпох и наций.

Примечания

¹ Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Избр. эстетические работы: в 2 т. / сост. вступ. ст., коммент. Н. К. Гей. М.: Искусство, 1954. Т. 1. С. 508.

² Цит. по: Мастера искусства об искусстве: избр. отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера. М.: Искусство, 1967. [Т. 3]: [XVII–XVIII вв.]. С. 167.

³ Цит. по: История европейского искусствознания: от античности до конца XVIII в. / отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 210.

⁴ Верещагина А. Г. Историческая картина в русском искусстве: 60-е гг. XIX в. М.: Искусство, 1990. С. 9–11.

⁵ См.: Хейзинга Й. Осень Средневековья: исслед. форм жизн. уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах // Хейзинга Й. Соч.: в 3 т. / сост. и пер. Д. В. Сильвестров; вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой; заключит. ст. и науч. коммент. Д. Э. Харитоновича; Рос. акад. наук. М.: Прогресс-Культура, 1995. Т. 1. С. 416.

⁶ Рязанцев И. В., Евангулова О. С. Древнерусские темы в Академии художеств в 1760–1770-х гг. и их источники // Вестн. Моск. ун-та: науч. журн. Сер. 8. История. № 2, март-апрель, 1992. С. 67–83.

⁷ Урванов И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода: основанное на умозрении и опытах / сочинено для учащихся худож. И. У. [СПб.]: Печатано в Тип. Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. [2], X, 133 с.

⁸ Там же. С. 41.

⁹ Верещагина А. Г. Критики и искусство: очерки истории рус. худож. критики середины XVIII – первой трети XIX в. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 219.

¹⁰ Там же. С. 220.

¹¹ Там же. С. 223.

¹² Там же. С. 238.

¹³ Там же. С. 241.

¹⁴ Произведения воспитанников Императорской Академии художеств удостоенная наград. [СПб.], 1805. 48 с., [36] л. ил.; 4°. Описание сост. по грав. тит. л. На изд. обл. загл. и вых. дан.: Программы, заданные Императорскою Академиею художеств воспитанникам ея. СПб., 1806. Текст парал. на рус. и фр. яз. Грав. тит. л. по рис. Т. Томона. Грав. (резец, офорт) М. Н. Воробьева, А. И. Петрова, Д. Кулибина, Е. О. Скотникова, А. А. Флорова, А. М. Шелковникова. С. 5.

¹⁵ Цит. по: Верещагина А. Г. Критики и искусство. С. 447.

¹⁶ Оленин А. Н. Рязанские русские древности, или Известие о старинных и богатых великокняжеских или царских убранствах, найденных в 1822 г. близ села Старая Рязань: с крат. выпиской из сего Известия: на фр. яз. СПб.:

Ю. И. Арутюнян

Тип. Плюшара, 1831. [4], 56, 28 с.; 25 см. Тит. л. «выписки» на фр. яз. Рисунки рязанских русских древностей... рисовал худож. 14 класса Федор Солнцев; Его же. «О кнемидах у древних греков, или поножах»: письмо А. Н. Оленина к... Сергею Семеновичу Уварову. [СПб.]: Тип. Имп. Акад. наук, [1872]. 32 с., 4 л. ил. Отт. из «Изв. Рус. археол. о-ва». 1873. Т. 7, вып. 2. Без тит. л. и обл.; Его же. Письмо к г. Жиллю о посадке средневековых рыцарей / [соч.] (А. Н. Оленина); сообщ. д. чл. Н. И. Стояновским. [СПб.]: Тип. Имп. Акад. наук, [1883]. 20 с.; Филарет (Дроздов В. М.). Несколько писем митрополита Филарета (Дроздова) к А. Н. Оленину об еврейских одеждах и рассуждение прот. Павского о словах: хетонеф ташбец / сообщ. действ. чл. Н. И. Стояновским и Н. И. Барсовым. [СПб.]: Тип. Акад. наук, [1882]. 26 с. Отт. из «Изв. Рус. археол. о-ва», 1882. Т. 10, вып. 2. С. 130–147. Без тит. л. и обл.; Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия татар. Период первый. Письма к г. акад. в должности проф. Басину, или опыт к составлению полн. курса истории, археологии и этнографии для питомцев С.-Петербур. имп. акад. художеств. СПб.: Тип. И. Глазунова, 1832. [6], 70 с.

¹⁷ Оленин А. Н. Избранные труды по истории и деятельности Императорской Академии Художеств / сост. Н. С. Беляев. СПб.: БАН, 2010. С. 41.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Клагес Ф. А. Академия художеств: каталог Библиотеки Императорской Академии художеств. Отд. 3. Закрывающий издания, вообще до искусств относящиеся и по анатомии, мифологии, археологии и древностям, на-

родному быту, костюмам, путешествиям и видам / сост. библиотекарь Ф. Клагес. 1878. [4]. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1878. 77 с.

²⁰ Там же. С. 7–17.

²¹ Материалы для истории просвещения в России: Моск. ун-т и С.-Петербур. учеб. округ в 1812 г.: док. Арх. М-ва нар. просвещения / собр. и изд. под ред. начальника арх. М-ва нар. просвещения К. Военского. СПб.: Изд-во М-ва нар. образования, 1912. С. 331.

²² Там же. С. 336.

²³ Там же. С. 348.

²⁴ Там же. С. 350.

²⁵ Там же. С. 352.

²⁶ Сборник материалов для истории Имп. С.-Петербургской академии художеств за сто лет ее существования: в 4 т. / под ред. и прим. П. Н. Петрова; сост. А. Е. Юндов. СПб., 1864–1866. Т. 2. С. 40.

²⁷ Там же. С. 25.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 41.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 48. Будучи дворовым человеком князя Н. А. Голицина, М. Тихонов получил вольную не позднее 21 августа 1815 г., когда и был выпущен из Академии «вольным пенсионером» с аттестатом первой степени.

³² Там же. С. 41.

³³ Там же. С. 57.

³⁴ Там же. С. 66.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 218.