ЖИВОПИСЬ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА

**Введение**

В целом для середины столетия характерен более ровный процесс художественного развития – без резких перепадов, опережений и отставаний, столь естественных для петровского времени. Вместе с тем, находясь в принципиально едином барочно-рокайльном русле, искусство середины века не являлось чем-то обезличенно однородным. Так вполне ощутимая разница существует, например, между произведениями русских мастеров и иностранных художников, работавших в России. Путь первых пролегал в основном через мастерские Канцелярии от строений. Именно с ними связано творчество Вишнякова и Антропова. Будучи загружены декоративными работами, они сумели, однако, заняться и портретом. Их представление о натуре заметно окрашено традиционностью. Создавая портретные изображения для триумфальных ворот и других декоративных целей, приноравливая общепринятые европейские схемы для своих задач, эти мастера самостоятельно и как бы заново открывают для русского искусства портретную живопись. Они совершают своего рода самостоятельный переход к искусству нового времени, хронологически запоздавший по сравнению со стремительными темпами Никитина и Матвеева. Во многом уступая этим мастерам по степени близости к европейским образцам, художники середины XVIII в. интересны сохранением традиционных представлений о красоте, соединяемых теперь, как и в архитектуре, с «грамотностью» нового времени.

**И. Вишняков**

Особое место в этой среде занимает творчество И. Я – Вишнякова. Внимательно воспринятые нормы парадного портрета приобретают у него несколько напряженную, но по-своему изысканно изящную интерпретацию. В портретах Сарры (1749) и Вильгельма (вторая половина 50-х годов) Фермор, мальчика Голицына (1760), застенчивость моделей, их непривычка к позированию органично согласуются с деликатной манерой художника. Отсюда проистекает смесь ломкой грации с неизбежной, но забавной выспренностью. Изображения детей и парные портреты супругов Тишининых (1755) представляют собой портреты-картины с торжественной постановкой фигур и иногда богатым интерьером и пейзажным фоном. Эта условная среда, почти безразличная у многих художников к конкретной модели, окрашена у Вишнякова особым настроением. Таков, например, весенний пейзаж в портрете девочки Фермор с молоденькими, наклоненными ветром деревьями.

**А. Антропов**

Несколько иным путем шел А.П. Антропов (1716–1795). В сущности, он навсегда остался художником середины века, наиболее ярким выразителем национального варианта барокко. Подобно Вишнякову, Антропов много занимался поручениями

Канцелярии от строений, а также иконописью (что входило в его служебные обязанности). Однако в историю искусства он вошел прежде всего как портретист вполне оригинального склада. Среди его работ парадные полотна – портрет Петра III, портрет архиепископа С. Кулябки и др. Особую ценность представляют камерные портреты Антропова. Небольшие по размеру, чаще всего прямоугольные по формату, они характеризуются довольно однообразной грузноватой «посадкой» фигуры, которой словно тесно в отведенном пространстве: портреты А.М. Измайловой (1759), М.А. Румянцевой (1764). Типичны и овальные лица, нередко написанные в отличие от фигуры почти стереоскопично и воспринимающиеся как выпуклая, точно надутая изнутри форма. Эта особенность перекликается с приемами иконописания, с характерным для него контрастом объемного «личного» и плоскостного изощренно узорчатого «доличного» письма: портрет атамана Ф.И. Краснощекова (1761). Благодаря жестковатой обводке теней лица иногда вызывают ассоциацию с деревянной русской пластикой, с ее тщательно отшлифованной и до иллюзорности ровно окрашенной поверхностью. Манера письма выдает темпераментную натуру художника. Его полотна исполнены уверенной кистью и характерны ярким локальным цветом, лежащим в границах данного участка и не перетекающим в соседние. Ощущение добротной сделанности придает портретам оттенок мастеровитости в лучшем смысле этого слова. Качества вещественности и подчеркнутой декоративности, к тому же переходящие из одного произведения в другое, вовсе не лишают работы Антропова их неповторимости. Обостренная восприимчивость к индивидуальным физиономическим особенностям позволяет ему неторопливо обрисовывать (в буквальном и переносном смысле этого слова) данную модель с почти протокольной точностью. Это свойство, допустимое при изображении старческой модели (портреты четы Бутурлиных, 1763), немало затрудняет Антропова, когда он пишет молодые, особенно женские лица (портрет Т.А. Трубецкой, 1761). Общее для этого времени увлечение нарядной стороной живописи и тенденция к нивелировке частных особенностей вступает в трудное взаимодействие с объективностью наблюдателя. Видимо, этим и объясняется соединение серьезности, порою прямолинейности с нарочитым стремлением к выражению галантности или приятной задумчивости. Само переплетение этих свойств следует воспринимать не как проявление творческой слабости, а скорее как следствие смелой и вдумчивой манеры художника. Физиономические черты, пусть еще не осознанные, как отражение духовных качеств, честно зафиксированы на холсте и дают основание усмотреть за ними внутреннюю жизнь моделей. Антропов оставил заметный след в русской живописной культуре того времени, еще далекой от просветительских порывов и философского умонастроения, но живой и колоритной.

**И. Аргунов**

На творчество И.П. Аргунова (1729–1802) во многом повлияло его положение крепостного. В ряде случаев воля заказчика непосредственно направляет усилия живописца. Однако эти произведения отнюдь не свидетельствуют о несамостоятельности творчества Аргунова в целом. Будучи поставлен в строгие рамки обстоятельств, он тем не менее остается вполне оригинальным художником. В отличие от Антропова он оказался в меньшей степени причастным к иконной и парсунной традиции. У Аргунова иная школа и иные образцы – произведения старой и современной европейской живописи (стиль рококо), работы придворного мастера Гроота, с которым он был связан ученичеством. Путь его отличен еще в одном отношении. Прожив длинную жизнь, Аргунов не задержался на позициях середины столетия. Найдя свое место в искусстве второй половины века, он воплотил живую преемственность очень важных принципов русской живописи.

В обширном наследии художника преобладает весьма распространенный в середине века «полупарадный» вариант портрета, обычно предполагающий поколенный срез фигуры. В этом отношении типичен портрет И.И. Лобанова-Ростовского (1750). Значительная часть моделей Аргунова – многочисленное семейство его хозяев Шереметевых и их предки. С последними связано очень любопытное ответвление исторического или ретроспективного портрета.

Однако наиболее интересно Аргунов проявляет себя в изображении людей, равных ему по положению и умонастроению: портреты супружеской четы Хрипуновых (1757), предполагаемые автопортрет (1760‑е?) и парный к нему портрет жены, портрет архитектора Ветошникова и его жены (1786–1787). Именно здесь он старается вывести образ за рамки определенного безразличия к окружающему и характерной замкнутости в себе в новое качество интимного портрета. Правда, этому еще мешают типично барочное понимание живописи как украшения, пристрастие к яркому переливчатому цвету, орнаментальность, обилие аксессуаров и других «отвлекающих» особенностей. Однако в духовно осмысленных занятиях людей, в их способах взаимодействия со зрителем заметно заинтересованное доверие и доброжелательное приглашение к соучастию – зародыш тех качеств, которым суждено развиться во второй половине столетия. Общее для середины века ощущение радости жизни хотя и робко, но уже начинает облекаться в духовное качество.

**П. Ротари**

Произведения иностранцев, работавших в России в середине столетия, в целом отличаются более последовательной стилевой направленностью. Рококо, широко распространенное в Западной Европе, имело в России и французских (Л. Токке), и немецких (братья Гроот, Преннер) представителей и таких «международных» мастеров, как итальянец Пьетро Ротари (1707–1762), снискавший широкую популярность благодаря своим работам, которые можно причислить к своего рода жанру «портрета-головки». Подчеркнуто имперсональный, он изображает миловидные женские модели в грациозных поворотах то одетыми в маскарадные костюмы, то скрывающими смеющиеся лица за веерами и муфточками, то томно грустящими над письмом. Этой задаче Ротари подчиняет даже портреты определенных лиц. Разумеется, не следует искать в его полотнах глубин психологического проникновения и других достоинств большого искусства. Вместе с тем не стоит забывать ни их декоративных качеств, ни той естественной грации, которая оставалась заманчивой и не всегда доступной для русского художника и зрителя. Можно предполагать, что в изящном физическом движении персонажей Ротари содержатся истоки тех свойств, которые перейдут в камерный портрет второй половины столетия, обратившись там в серьезное и утонченное движение души.

**Г. Гроот**

Важный вклад в развитие русской живописи внес Георг Гроот (1716–1749). Хорошо знакомый с общеевропейской иконографией, он искусно варьировал ее приемы в царских портретах. Среди последних особенно хороши па-раДные портреты малых форм – утонченные по затейливой грациозности изображения Елизаветы Петровны на коне в мундире Преображенского полка и в черном маскарадном домино. Гроот прекрасный колорист: тончайшие переливы голубовато-зеленоватых цветов, сближающихся с розовым и сиреневым, придают его холстам оттенок типичной для рококо серебристой мозаики, набранной из драгоценных блесток красочных пятен. В ряде мужских портретов, например В.В. Долгорукова и А.Н. Демидова, выполненных в 40‑х годах, Гроот не только досконально передает физиономические свойства персонажей, но даже акцентирует их как нечто неповторимое. Тем самым он сообщает своим произведениям привкус характерности, порой почти гротескности. Эти качества работ Гроота позволяют говорить о неоднозначности рокайльного портрета, который вовсе не сводился к несерьезной, приятной для глаз забаве. Лучшие полотна Гроота выглядят как портреты лицемерия, уязвленной гордыни, сословной выспренности, что со своей стороны приближает живопись к поискам оттенков характера, которые составят важнейшую задачу с 60-х годов XVIII столетия.

**Гравюра**

Гравюра представляет собой очень важный вид искусства на протяжении всего XVIII века. Однако в петровскую эпоху ее значение было особенно велико.

Гравюра выполняет широкие задачи, донося до зрителей живой отклик событий: извещает о крупнейших сухопутных и морских баталиях, великолепных фейерверках и торжественных процессиях, изображает виды новых городов и портреты современников. Среди гравированных листов множество учебных таблиц, календарей и атласов. Практическое значение гравюры сказывается и на принципах ее композиции. Довольно часто лист имеет ярусное лентообразное построение и представляет местность как бы с высоты птичьего полета. Создается впечатление, что художник наблюдает происходящее издали, как бы в подзорную трубу. При этом виденное сильно уменьшается, но благодаря тому, что все подробности входят в поле зрения, изображение получается чрезвычайно насыщенным. Тщательно передающий детали контур играет главенствующую роль, почти не оставляя свободной поверхности листа. Отсюда еще не особенно изысканная, но по-своему привлекательнау узорность петровских гравюр, небольши) по размеру и несколько наивных в своем добросовестно-любовном–нересказе различных подробностей.

**А. Зубов**

Основоположниками гравюры нового времени в России являются голландские мастера А. Шхонебек и П. Пикарт. Однако наиболее значительная роль принадлежит творчеству А.Ф. Зубова (1682/83‑ум. после 1749), который много лет работал при петербургской типографии и оставил большое графическое наследие. Среди его листов важное место занимают изображения морских баталий при Гангуте и Гренгаме. Горделиво надутые или бессильно повисшие, пробитые ядрами паруса, пышные клубы порохового дыма, четкие веерообразные взмахи весел на галерах прекрасно передают победный пафос старинного сражения.

Особое место занимает изображение Петербурга. Зоркое и любовное отношение помогло Зубову изобразить именно свой, ни на что в мире не похожий город. В гравюрах современника Петербург – очень молодая еще не сложившаяся столица. Он весь в движении, а постройки, кажется, только что освободились от лесов. Вместе с тем листы совершенно лишены привкуса обыденности; напротив, в них чувствуется напряженная политическая и военная жизнь города. Своей суровой праздничностью она отвечает утру новой эпохи, которую воплощает в себе этот город. Вот почему возвышенная интонация Зубова глубоко оправдана. Петербург предстает в его произведениях как главное дело и гордость нации. Лучше всего это воплощено в огромном листе «Панорама Петербурга» (1716). Город, стелющийся узкой полосой примерно посредине гравюры, кажется вырастающим из земли и уходящим своими шпилями в высокое небо. Стремясь подробно показать архитектуру, избежав пространственных прорывов и зрительно не нарушив при этом передней плоскости изображения, Зубов несколько искажает топографические особенности застройки, совмещая в пределах одной композиции наиболее выгодные и завершенные ансамбли и опуская ряд второстепенных элементов. Благодаря этому ему удается добиться главного – своего рода свободного впечатления уже значительного по своей архитектуре города.

Как порт и столица морской державы Петербург немыслим без флота. Большие и маленькие корабли и шхуны, быстрые галеры и лодки то свободно снуют по глади Невы, то торжественно застывают на якорях напротив крепости, то покорно выстраиваются в шеренгу плененных судов – своего рода гирлянду победившему городу. Парящий над всем шпиль Петропавловской крепости, подобно штандарту, взмывает навстречу пышным облакам и трубящим Славам. Жестковатый контур, несколько условная передача еще не обретших материальности воды и воздуха вполне созвучны бравурно-суровому стилю гравюр.

**М. Махаев**

Наиболее заметной фигурой в русской гравюре XVIII в. является М.И. Махаев (1718–1770). В листах знаменитой серии видов Петербурга, исполненных в 1753 г., изображен город, который современники с любовью и гордостью считали своего рода чудом, возникшим всего за полстолетия. Значительный размер, величественность композиции, общее ощущение столичного размаха характерно для большинства гравюр. Махаев чрезвычайно изобретательно использует возможности перспективы – излюбленного художественного приема эпохи барокко. По сравнению с гравюрами Зубова в листах Махаева меньше чувства удивленного первооткрывателя, частностей и отдельных деталей. Зато заметнее пафос утверждения города, уже ставшего достоянием отечественной истории. Торжественное великолепие органически переплетается с несколько выспренней нарядностью, строгая величавость – с веселостью, затейливая прихотливость – с ясностью. Здесь весь Петербург: от великолепных просторов Невы до камерного Грота в Летнем саду. Кроме того, Махаев неоднократно обыгрывает одно и то же здание или ансамбль с разных точек зрения. Композиционный подход становится гибким и разнообразным. В поле зрения художника попадают живые фрагменты общей городской картины. Мастер рассматривает город не издали, любуясь им с противоположного берега Невы, и не с абстрактной высоты птичьего полета, а как человек, ощущающий себя во вполне привычной среде. Скрупулезная верность натуре (известно, что Махаев работал при помощи «камеры-обскуры») органически сочетается с типичными для того времени особенностями видения и связанной с ними стилевой окраской. В принципе здесь проявляется общее свойство многих произведений русского барокко – сочетание жизнелюбивой наблюдательности и нарядной интерпретации действительности. В гравюрах Махаева неизменно царят прекрасная погода и выгодное освещение – тот стойкий дух панегирического благоденствия, которым исполнены современные им оды Ломоносова. Разнообразные пересечения штриха, то разряженные, то сгущенные до бархатистой черноты, порождают почти живописную передачу барочной архитектуры, мягкости деревьев, живой волнующейся поверхности воды, трепещущих на ветру флагов, сливающихся в торжественно-привлекательный ансамбль.

Особое ответвление гравюры составляет портрет. Надо сказать, что в этом варианте гравюра часто выступает как своеобразный посредник между живописным произведением и зрителем, т.е. выполняет задачи, как бы мы сейчас выразились, репродукции. Однако это нисколько не умаляет ее ценность, ибо размер, техника исполнения и другие специфические особенности делают эти гравюры вполне самостоятельными произведениями.

**Скульптура**

По сравнению с другими видами изобразительного искусства в скульптуре освоение новых методов происходило не столь быстро, что в известной мере связано с неразвитостью древнерусских традиций в этой области художественного творчества. На современном уровне изучения общая картина развития скульптуры первой половины XVIII в. представляется весьма пестрой, состоящей из очень разных в стилистическом и качественном отношении произведений. Правда, в последнее время удалось восстановить ряд утраченных звеньев. Все отчетливее начинает вырисовываться прекрасное ответвление пластики – полихромная скульптура из дерева, представленная в музеях Перми, Вологды и других городов. По-барочному натуралистическая, порою преступающая в своей экспрессивности традиционные нормы изобразительности, она еще ждет тщательного исследования. Эти произведения с бесспорностью свидетельствуют о существовании высокой пластической культуры, сохранявшейся подспудно на протяжении всей первой половины столетия, и во многом объясняют блестящий расцвет скульптуры во второй половине века.

Переход к новой тематике и образной структуре этого вида искусства был связан с восприятием присущих искусству нового времени принципов пропорционального построения, приемов композиции многофигурного барельефа, каркасной организации фигуры, характера взаимодействия обнаженного тела и укрывающего его покрова и многого другого. Показательную особенность составляет жанровое разнообразие. Подобно живописи, скульптура с первых шагов овладевает искусством портрета, монументальной статуи, декоративного барельефа, медальерным делом. В соответствии с законами нового времени она использует восковое и бронзовое литье, реже – белый камень и мрамор. Широкое распространение получает лепнина из алебастра (стук), терракоты, резьба по дереву.

Большую роль в становлении новых принципов и приобщении зрителя к их восприятию сыграли заграничные путешествия русских людей, впервые ознакомившихся с памятниками на городских площадях, декоративной скульптурой прославленного Версаля и итальянских садов. Не меньшее воздействие имела покупка статуй для Летнего сада – работ венецианских мастеров конца **XVII** – начала XVIII в. и даже античных подлинников, например так называемой Венеры Таврической, привезенной из Рима. Этот сад, служивший в теплое время огромным «залом» для ассамблей и балов, был своего рода школой, приобщавшей любознательного зрителя к новому способу мышления – аллегорическими категориями.

Свое значение имела и объемная декорация триумфальных сооружений. Они воздвигались в Москве и Петербурге по случаю празднования побед русской армии и представляли собой примеры синтеза причудливой архитектуры, пластики и ярких живописных панно. Использование пластики в декоративных целях составляет одну из особенностей петровского времени.

В Петербурге на фасадах Летнего дворца сохранилась целая серия терракотовых барельефов, расположенных между окнами и над главным входом. Автор лучших из них – немецкий скульптор Андреас Шлютер (1664–1714). В его изящных по рисунку и тонко пролепленных рельефах есть ощущение свежести и новизны, присущей этому времени.

В более сдержанной манере исполнены панно для кабинета Петра I в Большом Петергофском дворце французским скульптором Никола Пино (1684–1754). Эти невысокие рельефы из дерева, нарядно и плотно заполняющие поверхность стены, носят аллегорический характер, олицетворяя искусство, музыку и т.п. Работы Шлютера и Пино дают представление о высокой орнаментальной культуре так называемого стиля регентства – переходного от классицизма XVII в. к рококо.

**Б.к. Растрелли**

Наиболее крупной фигурой в пластике этого времени является Б. К – Растрелли (1675? – 1744). Растрелли приехал в Россию в 1716 г. и трудился здесь до конца жизни. Его творческий подъем всецело связан с особенностями русской культуры и является ее неотделимой частью.

Скульптор начал работу над образом Петра I с создания воскового раскрашенного бюста. Сделанный на его основе бронзовый бюст представляет собой типичное произведение барокко, выдержанное в традициях известного итальянского скульптора Бернини. Внушительность образа объясняется и влиянием французского классицизма, в среде которого формировался Растрелли. Эта абсолютистская тенденция оказалась чрезвычайно созвучной настроениям позднего периода петровского царствования. Характерный для Петра безудержный эмоциональный порыв введен в формы возвышенного переживания. Трудно сдерживаемый в этих границах, он выдает себя в сложном повороте головы, смелом взлете мантии, живописном многоракурсном силуэте и почти вычурном контуре. Поверхность бюста проработана в мельчайших подробностях и великолепно прочеканена. Одежда укрывает тело то празднично бликующим, то торжественно затененным покровом, усиливая впечатление необыкновенной внушительности. Последняя, однако, не оборачивается пустой выспренностью и нисколько не противоречит глубокому пониманию индивидуальности модели. Сияющее великолепие императора и непреклонность государственного деятеля слиты в нерасчленимом единстве. Сходная концепция характерна и для конного монумента Петра, поставленного перед Михайловским замком спустя много лет после смерти скульптора.

Скульптура Растрелли, изображающая Анну Иоанновну, выполнена в **1741 г.** Императрица изображена в великолепном коронационном уборе, в сопровождении арапчонка, подносящего ей державу. В этом произведении Растрелли воплощает важнейшие принципы барочной композиции, строго подчиненной ведущей идее и в то же время раскрывающейся во вне. Перед нами, собственно, не статуя, а как бы переведенный в объемные формы живописный коронационный портрет – целая ситуация или группа, где каждая фигура поставлена на своем постаменте. Скульптура рассчитана на круговой обход и основывается на типичном для этого стиля противопоставлении гигантски большого и эфемерно малого, тяжко-недвижного и изящно-порхающего. Не только общее расположение масс, но и разработка деталей построены на контрасте сияющей глади лица, плеч, рук и матово мерцающей, испещренной драгоценными камнями и рельефным шитьем поверхности парчового платья императрицы. Благодаря этому возникает почти осязаемый эффект натуральности, вполне объяснимый иллюзионистической направленностью барокко. Рослая и тучная, с лицом, как говорили современники, «более мужеским, чем женским», «страшная зраком», Анна Иоанновна производит очень сильное, почти пугающее впечатление. Вместе с тем это вовсе не попытка обличения, ибо такое намерение в корне противоречит и самой природе монументальной пластики, и законам художественного творчества XVIII в. То, что представляется сейчас почти безобразным в своей заостренной и неповторимой характерности, введено Растрелли в ранг своего рода великолепного по энергии и полноте осуществления. Эстетизируя эти качества, скульптор ни в коем случае не рассчитывает на отрицательную реакцию. Изображение настолько призвано отвечать культу почти неземной величественности, что всей сущностью отвергает иную интерпретацию. После смерти Б. К – Растрелли в 40–50-е годы XVIII в. скульптура развивается в основном как монументально-декоративная, подчиненная потребностям архитектуры. Новый расцвет этого вида искусства связан со второй половиной XVIII в. и основанием Академии художеств, воспитавшей целую плеяду великолепных мастеров.