**Кипренский и портрет начала XIX века**

Михаил В.А.

Все знают и все цитируют стихи, обращенные Пушкиным к Кипренскому. Но обычно в них видят всего лишь изящный комплимент и блестящий экспромт в адрес „любимца моды легкокрылой". Между тем шутливые намеки стихотворения говорят о взглядах на Кипренского его современников. Пушкин начинает с противопоставления Кипренского прославленным в его время английским и французским мастерам портрета и кончает выражением уверенности в том, что искусство нашего портретиста заслуживает европейской славы и бессмертия в веках. Меткая характеристика Пушкина должна служить напутствием для всякого автора, поставившего себе задачу определить историческое значение Кипренского как представителя русской школы.

Портрет, как известно, пользовался в России XVIII века широкой популярностью. Вопреки предвзятому взгляду Академии на этот вид живописи, как на низший жанр искусства, расцвет русского портрета в это время был обусловлен потребностями самой жизни. Его успехам на протяжении одного века в стране, которая в прошлом не имела прочной портретной традиции, содействовало то, что в его разработке участвовали такие одаренные мастера, как Матвеев и И. Никитин в начале века, Антропов в середине, Рокотов, И. Аргунов, Левицкий и Боровиковский — во второй половине. Правда, эти мастера были признаны лишь в недавнее время. Русское дворянское общество, особенно придворные круги, которые выступали законодателями вкуса и заказчиками на протяжении всего XVIII века, больше ценили иностранных мастеров, более щедро расплачивались с ними и даже ставили их в пример русским мастерам, вынуждая последних следовать привезенной иностранцами моде. Однако, в отличие от архитектуры, в развитии русского портрета решающую роль играли русские мастера.

Кипренский, конечно, хорошо знал произведения наших портретистов XVIII века — Рокотова, Левицкого и Боровиковского. Но достаточно сравнить женский портрет Боровиковского В. А. Томиловой (Воспр.: „Старые годы", I, 1916, стр. 50.) с отделенным от него всего лишь одним десятилетием женским портретом Кипренского, вроде его рисунка Н. В. Кочубей („Ежегодник Института истории искусств АН СССР", 1952, стр. 57.), чтобы убедиться в том, что оба мастера принадлежат двум различным векам. Правда, Боровиковский в своих поздних портретах преодолевает налет чувствителыгости, который лежит на его произведениях XVIII века, вроде знаменитой Лопухиной. Его образы становятся более мужественными, в фигурах проявляется больше простоты и сдержанности и даже черты героики. Художник отказывается от оттенков сиреневого и бледно-голубого, не боится насыщенных красок, пользуется цветовыми контрастами и силуэтами. И все же Боровиковскому оказа-лосьне под силу воплотить в искусстве то новое, чего требовала русская жизнь начала XIX века.

Из своих предшественников Кипренский, видимо, больше всего был обязан С. С. Щукину, которого он застал еще в Академии. Судя по раннему автопортрету Щукина и по его портретам Павла I, он был мастером нового поколения, художником нового века. Но смелые искания сочетаются в портретном наследии Щукина с робкой данью условностям традиции. Истинным создателем русского портрета начала XIX века был Орест Кипренский.

Предпосылки к созданию нового типа русского портрета лежали в условиях жизни русского общества первой четверти XIX века. Связь Кипренского с передовой общественной мыслью начала XIX века заключается не в одном том, что он писал передовых общественных деятелей, мыслителей и писателей того времени. Ему суждено было отразить новые понятия о достоинстве человека, то представление о правах и обязанностях личности, которое воодушевляло дворянских революционеров. Вера в способность человека совершить великие дела, ожидание новой эры, готовность к самоотверженному служению обществу — вот существенные черты передовых людей того времени. Русские люди не знали еще противоречий Западной Европы с ее развитостью буржуазных отношений, и потому скептицизм и разочарование были им чужды. Это придавало светлый характер даже их печали и избавляло их от мрачной безнадежности.

Кипренский создал целую галерею портретов современников Отечественной войны 1812 года и восстания декабристов. Перед нами проходят лучшие писатели пушкинской поры, начиная с самого Пушкина. Здесь и В. Жуковский, и К. Батюшков, и Н. Гнедич, и И. Козлов, и И. Крылов. Возникают образы участников Отечественной войны 1812 года — Д. Давыдова, Е. Чаплица, А. Оленина, братьев М. и А. Ланских и многих других. В портретах А. Р. Томилова, друга художника, отражена типическая история жизни человека того времени: мы видим его молодым, вступающим в жизнь; он надевает погоны и в качестве ополченца вступает в армию; в поздние годы своей жизни Кипренский запечатлел его как усталого, преждевременно состарившегося человека, сломленного житейскими испытаниями.

Кипренский не стал модным портретистом, как французский мастер пастели XVIII века Квентен де Латур или позднее англичанин Томас Лауренс, которые поставили целью своей жизни запечатлеть своих выдающихся современников всех профессий и сословий. Кипренский принадлежал к числу тех художников, которые из разнородных черт своих моделей стремятся извлечь общий тип героя своего времени. Перед глазами таких художников постоянно стоят черты этого искомого идеала; принимаясь за каждый новый портрет, они всматриваются в лицо модели, словно надеются найти в нем новую черточку для воссоздания образа. Через все живописное творчество Кипренского проходит несколько ведущих тем, лейтмотивов. Эти темы художник решал с переменным успехом, но они определяют единство его портретного наследия, придают ему самобытность. Они помогли Кипренскому на чужбине сохранить лицо русского художника.

Пересматривая галерею портретов, созданных Кипренским, неизменно чувствуешь в них нечто родственное всей русской жизни начала XIX века. Не уловив этого общего впечатления, трудно определить историческое значение наследия нашего мастера.

Русские люди начала XIX века критически оценивали буржуазное развитие Европы. Оно ясно проглядывает в суждениях Пушкина и о промышленных успехах Англии и о новинках французской литературы. Русским людям удавалось осознать многие язвы буржуазного развития. Кипренского можно отнести к числу тех русских художников, которые, будучи за рубежом, не переставали себя чувствовать русскими. Ведущим темам западноевропейского портрета Кипренский противопоставляет светлый образ жаждущей и ищущей гармонии личности. Не ведая горечи утраченных иллюзий, еще полная радужных надежд на будущее, она находит смысл бытия в осуществлении высокого призвания человека, в его влечении к свободе, в живой деятельности, в упоении от радостей жизни, в отзывчивости ко всему человеческому.

Мастера русского портрета XVIII века, даже когда сами они были людьми дворянского происхождения, принимаясь за кисть, чувствовали себя отделенными от своих заказчиков социальной гранью. Это сдерживало проявление в портрете непосредственного личного отношения художника к его модели. В живописи XVIII века портреты близких художнику людей и его автопортреты занимали очень скромное место. Среди портретов Кипренского можно найти произведения в собственном смысле заказные. Но в основном Кипренскому позировал круг людей, которых художник близко знал. Главное место среди них занимают посетители оленинского салона и члены литературного кружка „Арзамас". Здесь мелькают имена В. Жуковского, Н. Гнедича, К. Батюшкова, И. Крылова, Е. Баратынского, Д. Давыдова, М. Муравьева и многих других. Все они были не случайными заказчиками художника, но были тесно связаны с ним дружескими узами.

Уже значительно позже, в разгар николаевской реакции, вспоминая о салоне Олениных, один из его участников с большой теплотой отзывается об атмосфере, царившей в нем. „Предметы литературы и искусств занимали и оживляли разговор. Совершенная свобода в обхождении, непринужденная откровенность, добродушный прием хозяев давали этому кружку что-то патриархальное, что не может быть понято новейшим поколением" (А. В., Литературные воспоминания. - „Современник", 1851, стр. 37 и ел.). Шуточные протоколы „Арзамаса" ясно говорят о той простоте нравов и чистосердечии, на которых покоилось содружество его членов („Протоколы Арзамаса", М., 1951.). Некоторое время Кипренский провел в Твери, и здесь он снова оказался среди просвещенных русских людей того времени. Известно, что в Твери Н. Карамзин впервые читал отрывки своей „Истории". Здесь Н. Гнедичу был поручен перевод Илиады.

Все это вместе помогло Кипренскому стать выразителем почти целого поколения русских людей, своих сверстников. Несмотря на крутой поворот в конце царствования Екатерины и павловскую реакцию, они с малых лет впитали в себя идеи Просвещения. В 1801 году они ликовали по поводу низвержения „тирана", возлагая надежды на скорое раскрепощение России. Во время наполеоновских войн они сами или их сверстники и братья бились в передовых рядах русской армии за освобождение родины и Европы. Многие из них побывали с русскими войсками за границей, и впоследствии доносчики III Отделения вспоминали, что они вернулись оттуда утвержденные в своем „желании доставить торжество либеральным идеям" (Н. Греч. Цит. по кн.: А. Пыпин, Общественное движение в России при Александре I, 1898, стр. 348.). В качестве членов „Арзамаса" они отстаивали новый вкус в литературе. Некоторые из них в смутном желании переустройства жизни примкнули к мартинистам; многие вошли в тайные политические общества и стали активными участниками декабристского движения. Поражение декабристов застало их на пятом десятке. Духовный облик большинства сложился в период, когда освободительное движение в России было на подъеме, когда идеалы социальной справедливости казались легко осуществимыми. Вот почему и Кипренский смог стать в живописи выразителем идей русского гуманизма.

Портрет XVIII века многим похож на торжественную и величавую оду, занимавшую столь почетное место среди поэтических жанров того времени. Такое же сочетание могучего подъема, парения воображения с привязанностью к сочным краскам, к жизненной плоти, к ее обостренно чувственному восприятию. Сочетание возвышенного и низменного лежит и в основе такого шедевра этого жанра, как „Ода Фелице" Державина. Поэт уводит в ней свою коронованную адресатку в далекий край аллегории и вымысла и превращает ее в богоподобную киргиз-кайсацкую царевну. И вместе с тем он в тоне фамильярной задушевности посвящает ее в свои мелкие житейские заботы и радости, решается рассказать ей, как он любит поспать до полудня и запивать шампанским вафли, как тешится охотой, забавляется игрой в дураки или же (если перевести на язык прозы строку „и ею в волосях ищуся") как супруга его вычесывает из его головы насекомых.

В портретах XVIII века, в частности у сверстника Державина Левицкого, человек как бы возводится на пьедестал величия, эффектная композиция, яркие краски повышают торжественную парадность образа. Но если всмотреться в лица в портретах Левицкого, хотя бы в портретах четы Бакуниных, нас поразит неприкрашенная, почти грубая правда, смело сказанная в лицо заказчикам, краснорожей русской барыне и самоуверенному, самодовольному вельможе.

Исторической задачей Кипренского было преодоление в портрете разрыва между „высоким" и „низким штилем". В этом отношении он сыграл в своей области роль, сходную с той, какую в русской словесности сыграл Карамзин. В портрете Кипренского человек низводится с высокого пьедестала, сближается с миром обыденным, но в самом этом обыденном, житейском открывается поэтическая красота. В портрете сказывается близость между художником и портретируемым, и это, в свою очередь, рождает теплоту и сердечность отношений между зрителем и моделью.

В годы сложения портретного стиля Кипренского на смену возвышенной оде приходит в качестве излюбленного поэтического жанра „послание к другу". В посланиях Карамзина и его современников сохраняется еще налет рассудочной насмешливости и резонерства поэзии XVIII века. Дружеские послания поэтов пушкинской поры проникнуты большой душевной теплотой и непосредственностью. Они нередко пишутся трехстопным ямбом, который убыстряет ход речи и вносит в нее разговорные интонации.

„Не слава передо мной,

Но дружбою одной

Я ныне упоен",-

провозглашает молодой Пушкин. Со словом „друг" рифмует слово „досуг", счастливый досуг наполнен раздумьями, чтением любимых авторов, эпикурейскими радостями дружеских пирушек. В посланиях прославляется простота сельской жизни, безмятежное существование вдали от света, в убогой хижине, среди скромной обстановки, среди простых, но милых людей. Рисуя эти бытовые подробности, авторы посланий нередко сближают их с мотивами античной мифологии. Но восхваление простоты нравов никогда не становится апологией мещанского благополучия. Воспеваемая в стихах „домашняя рухлядь" служит всего лишь поэтической метафорой определенного умонастроения.

В дружеских посланиях Батюшкова, Гнедича, раннего Пушкина очерчены контуры того человека, которые проступают и в портретном искусстве Кипренского. В основе посланий лежит уверенность в существовании нормы общечеловеческого и естественного. Вера в осуществимость идеала придает юношескую бодрость этой поэзии и переполняет ее привязанностью к миру и к его земным радостям. Этому умонастроению мы обязаны такими шедеврами, как „Мои пенаты" Батюшкова и „Городок" Пушкина.

В вольном переводе элегии Тибулла Батюшков, следуя римскому поэту, оплакивает свое одиночество на чужбине, горестно вспоминает о золотом веке, переходит к мысли о загробном мире и заканчивает сладостной мечтой вернуться к возлюбленной. Но, отступая от римского поэта, Батюшков вплетает в элегию нотки дружеского послания. Он доверчиво обращается то к Мессале, то к другим своим друзьям, то к Амуру, то к богине и, наконец, к своей любимой Делии, и соответственно этому речь его становится все более разговорной, интонации все более задушевными. И какой неги исполнен его заключительный призыв к возлюбленной, к которой влечет его сердце!

В элегиях Баратынского нашло себе выражение проникновенное понимание всех тайников человеческой души, чистых и благих ее порывов. В его посланиях заметна та зрелость и глубина мысли, которых не было еще в дружеских посланиях карамзинистов.

„Товарищ радостей младых,

Которые для нас безвременно увяли,

Я свиделся с тобой..."

Такими словами Баратынский начинает свое послание „К Креницыну". Сквозь радость встречи здесь пробивается воспоминание о прошедших днях и о печальном опыте жизни. Порывы чувства спорят с холодными раздумьями. Избегая сентенций, поэт рисует самый процесс своих размышлений, поверяет нам весь извилистый ход своих переживаний. Живому и гибкому развитию чувств отвечает и перебиваемое вопросами течение стиха, неравенство строк и усеченные фразы. И как естественно звучит в заключительных строках отреченье от собственных сомнений:

„Но для чего грустить! — Мой друг еще со мной.

Я не всего лишен судьбой ожесточенной.

О дружба нежная! останься неизменной,

Пусть будет прочее мечтой".

Такого ощущения полноты и цельности личности мы не найдем ни у французских элегиков XVIII века, ни у Ламартина, который был провозглашен возродителем лирической поэзии в XIX веке. Редкое исключение в западноевропейской лирике того времени — это Гёте с его „Мариенбадской элегией".

В русском искусстве начала XIX века есть еще одно явление, которое следует сопоставить с портретом Кипренского и лирикой пушкинской поры — это русский романс („Русский романс". - Сб. под ред. Б.В.Асафьева, М.-Л., 1930, стр.31.). Его развитие в творчестве А. Алябьева и особенно блестящий расцвет у М. Глинки падает на более поздние годы. Однако он говорит о том же проникновенном понимании человека, что и русская лирика и портрет. Романсы XVIII века, вроде прославленного „Стонет сизый голубочек" на слова И. Дмитриева, отличаются еще известной наивностью чувств и несложностью музыкального рисунка. В лучших романсах на слова Пушкина и Баратынского — „Я помню чудное мгновенье" и „Уверенья" — Глинка дает глубокое музыкальное выражение той правды чувств, которая заключена в интонационном рисунке стихов наших поэтов. Первый из названных романсов построен на тончайших переходах от спокойного ритма начальных строф к драматическому речитативу и завершается мягким примиряющим кадансом. В романсах Глинки мелодическая тема развивается с исключительной плавностью, она неразрывно связана с развитием чувства и вместе с тем богато и красочно инструментована. Главные темы Глинки— это живой человек, волнения и движения человеческой души. Вместе с лирикой пушкинской поры и портретами Кипренского романсы Глинки говорят о подъеме русского искусства в начале XIX века.

Для того чтобы оценить историческое значение Кипренского, необходимо представить себе, что происходило тогда в зарубежной портретной живописи.

В начале XIX века в Западной Европе существовали три главных школы портрета. Франция, Англия и Германия выработали каждая свое направление в портретной живописи. Правда, в пределах этих школ существовали разные течения, работали разные мастера, но это не нарушает единства каждой национальной школы. Знатокам известно, как трудно бывает подчас решить, какому мастеру принадлежит анонимный портрет. Гораздо легче определить, примыкает ли он к французской, английской или немецкой школе.

Французский портрет имел традицию, восходящую еще к XVI веку. Перед французским портретом начала XIX века было будущее. Французскую школу представляли превосходные художники. Во французском портрете сильнее, чем в других школах, чувствовалось оплодотворяющее воздействие идей 1789 года (D. Lord, Nineteenth Century French Portraiture. - „Burlinton Magazine", 1938, June, p. 252; P. Dorbec, Evolution du portrait en France apres la Revolution. - „Monatshefte fiir Kunstwissen-schaft", 1908, S. 871; И. Кузнецова, Французский портрет эпохи буржуазной революции 1789- 1794 гг. - „Ежегодник Института истории искусств АН СССР", 1956, стр. 340-382.).

Знаменем этого направления в живописи принято считать знаменитый портрет Л. Давида „Мадам Рекамье". Между тем к числу лучших портретов Давида следует отнести еще его автопортреты, портреты члена Конвента Баррера, зеленщицы, папы Пия VII, господина и госпожи Серизиа, аббата Сиеза и многие другие. Впоследствии Давида как портретиста упрекали в холодности и бесстрастии. Но ему нельзя отказать в умении придать моделям черты достоинства, внутренней силы, уверенности — и это почти в одинаковой степени относится как к портретам общественных деятелей, так и светских людей.

Подчеркивая статуарность и пластичность фигур, Давид не оставляет в них ничего недосказанного, ничего скрытого. Однако, содействуя утверждению личности в портрете, стиль Давида несколько обособляет ее. Даже когда Баррер произносит свою речь, мы не видим, не чувствуем внимающей ему толпы. Портреты Давида полны величавой сдержанности. На многих из них лежит отпечаток якобинской строгости. Недаром даже портрет мадам Рекамье (1800), произведение эпохи Директории, не уступает в строгости своей композиции „Убитому Марату" — памятнику революционных лет. Однако у многочисленных учеников и последователей Давида черты величавой строгости несколько сглаживаются.

Примыкая к традициям учителя — Давида, Д. Энгр уже в первых своих произведениях ставит себе задачи, которые были почти незнакомы его учителю. Он стремится правдиво и остро воссоздать черты своих современников, людей ближайшего послереволюционного поколения.

Портреты Энгра поражают богатством сосредоточенных в них зрительных впечатлений. Глядя на них, кажется, будто смотришь сквозь стекла слишком сильных очков. Видишь множество безошибочно точно переданных черт характера, лица и костюма. Сосредоточенный взгляд, пряди волос, складки кожи, узоры кашемировых шалей, галстуки и перчатки мужчин, кольца, браслеты и безделушки женщин — ничто не ускользает от внимания Энгра. Недаром современные критики корили его сходством с нидерландскими примитивами. При всем том Энгр умел облечь свои зрительные впечатления в ясный и легко воспринимаемый живописный образ. От Давида Энгр научился владеть силуэтом, подчиняя ему детали. Но, придавая контурам мягкую закругленность, он сообщил им музыкальный ритм. Энгр умел подметить красоту в случайном повороте облокотившейся женщины или в складке ее небрежно брошенной шали. Но достаточно всмотреться в лица моделей Энгра, и мы заметим, что на всех них лежит отпечаток напряженной сдержанности и замкнутости. Этой напряженности придает особенную остроту то, что внешний облик людей передается с предельной точностью и полнотой и что неразгаданностью отличаются лишь их лица. В портретах Энгра поражает контраст между доступностью всего того, что человека окружает, и непроницаемостью его внутреннего мира. Обычно он смотрит зрителю прямо в глаза, но не расположен к откровенности. Если он имеет что-то поведать зрителю, то обращается к нему со словами, которые Стендаль считал созданными для того, чтобы скрывать истинные помыслы человека.

Как ни противоречива была буржуазная действительность Франции начала XIX века, Стендаль не потерял еще веры в человека. Через все творчество его проходит лейтмотивом образ идеальной женщины. Прелестная Клелия „Пармского монастыря" — это литературное претворение женских образов Корреджо. Подобно этому в женских портретах Энгра есть нечто от идеальной красоты мадонн. Следующее поколение покончило с этой иллюзией. Чувство разлада должно было толкнуть французских мастеров XIX века к поискам скользящих по лицу неуловимых чувств. Портрет все больше передает не столько реальное бытие человека, сколько скрытые в нем возможности. Люди в портретах Делакруа по своему внешнему облику сродни героям Энгра. Но герои Энгра трезво взвешивают жизненные обстоятельства, герои Делакруа овеяны волнением страстей. Они выступают из полумрака, окутанные таинственной полутенью. Портрет в романтической живописи Франции теряет свое ведущее значение.

В России французский портрет был известен почти исключительно в его первом, классическом варианте. На рубеже столетий Виже-Лебрен познакомила русское общество с основами классического портрета. В начале XIX века в России работал один из учеников Давида — Ризенер (Н. Врангель, Иностранцы в России. - „Старые годы" ,1912, июль-сентябрь. Ср. также: Николай Михайлович, Русские портреты, 1,стр. 185.).

Рядом с портретом французской школы следует поставить портрет английский (J. Meier Graefe, Die groBen Englander, Miinchen, 1912; Spielmann, British Portrait Painting to the opening of the XIX c., London, 1910.). Из всех родов живописи англичане более всего преуспели в этом роде. XVIII век был „золотым веком" английского портрета. Спрос на портреты придал творчеству в этой области характер массового производства. Этому должен был подчиниться даже Рейнольде. Хогарт саркастически называл современных портретистов „portrait-makers". Наибольшее распространение имел английский портрет среди аристократии. Он стал одной из принадлежностей светской жизни, своеобразной социальной привилегией знати (О развитии английского искусства в связи с общественным развитием страны: Ashcraft, English Art and English Society, London, 1936; T. de Wyzewa, Th. Lawrence et la societe anglaise de son temps.-"Gazette des Beaux-Arts", 1891,1892.). Показная эффектность многих английских портретов XVIII—начала XIX века объясняется воздействием на портрет вкусов английской знати. Впрочем, даже Рейнольде не уберегся от воздействия художника третьего сословия Хогарта и заимствовал от него многие черты своего живописного мастерства. Расцвет английского романа, в котором так ярко проявилось трезвое, порой утрированно меркантильное отношение к жизни, сказался и на искусстве. Вот почему даже в портреты, проникнутые предрассудками и вкусами английской знати, просачиваются полнокровные жизненные образы.

В английском портрете фигура обычно выступает из темного фона. Яркий луч света падает на нее несколько сверху, выделяя лицо, высокий лоб, грудь и плечи. Контраст освещенной фигуры и темного фона повышает волевое напряжение образа. Кажется, что фигура, с усилием преодолевая препятствия, выходит из мрака, и в этом знак ее внутреннего превосходства. Возможно, что светотень английского портрета восходит к традициям Рембрандта, которому Рейнольде настойчиво пытался подражать. Но Рембрандта привлекали промежуточные ступени между светом и мраком. Англичане, наоборот, подчеркивают контрасты, отсюда впечатление театрального эффекта.

Раскрытие всей полноты душевной жизни модели среди чопорной английской знати считалось нескромным и даже непристойным. Вот почему английские портретисты стараются в первую очередь подчеркнуть родовые черты человека, свойственные его возрасту, полу, профессии. Если это штатский — он обычно выступает с видом государственного деятеля, готового произнести парламентскую речь, если это военный — у него гордо закинута голова, как у победителя на поле брани, если это молодая женщина — она блещет красотой и изяществом, если это краснощекий юноша — он полон благовоспитанности.

Английские портретисты обычно любуются в женщине ее женской красотой и здоровьем и нередко больше ничего в ней не замечают. В понятии о достоинстве человека в английском портрете часто присутствует примесь аристократического чванства. Колоризм завоевал английскому портрету всеобщее призвание. Гейнсборо мастерски претворял бутафорское нагромождение шелковых тканей и кудрявых деревьев фона в единое красочное целое, строил свои портреты то на мягких приглушенных полутонах, то на ярких цветовых контрастах. Английские портретисты XVIII века развили систему свободного наложения красочных бликов, которая позволила им повысить интенсивность цветовой гаммы и создать в портретах впечатление бьющей через край жизненной силы.

В те годы, когда Кипренский начинал свой творческий путь, лучшее в истории английского портрета было уже в прошлом. Английский портрет начала XIX века представляют полнее всего Г. Реберн и Т. Лоуренс. Первый из них увековечил в своих портретах шотландскую знать, защитницу патриархального феодального прошлого, воспетого в исторических романах Вальтера Скотта. Его портреты выделяются своей мужественной простотой, крепостью живописного исполнения, решительностью ударов кистью (W. Armstrong, Raeburn, London, 1901.).

Т. Лоуренс был придворным художником Георга IV, когда „декоративность" английской монархии стала особенно очевидной (W. Armstrong, Lawrence, London, 1913.). Благодаря светской лощености его живописи Лоуренсу позировали знаменитые люди Англии, и слава его распространилась за пределы отечества. Ему нельзя отказать в технической сноровке. Он умел воспроизвести „общие места" английского портрета с бравурностью, которую поверхностный зритель легко принимал за силу живописного темперамента (Ср. критическую оценку Лоуренса в „Дневнике" Делакруа, М., 1950, стр. 416.). Легкость почерка, развязная манера нанесения краски казались его современникам верхом искусства. По сравнению с эффектными, но пустыми портретами Лоуренса, портреты Энгра — это памятники подвижничества, мучительных, тщательно скрытых от зрителя усилий.

В России английские портреты были в XVIII веке явлением довольно редким. В начале XIX века в Петербурге выступал Джордж Дау (В. Макаров, Джордж Дау в России, - „Труды Отделения западноевропейского искусства Эрмитажа", т. I, Л., 1940.). Знакомству с английским портретом немало содействовала цветная гравюра.

Немецкая школа не пользовалась европейской известностью. Главной задачей своей немецкие романтики начала XIX века считали раскрытие в человеке его одухотворенности. Но вместо нее они нередко впадали в слащавую чувствительность.

Немецкие мастера любили писать портреты на фоне прозрачного неба и далеких просторов гор. Люди смотрят открытым, доверчивым взглядом; стыдливые девушки мечтательно склоняют головы, юноши полны прямодушия. На лицах их лежит отпечаток влечения к далекому и недостижимому. Интерес к „всеобщему" настолько занимал немецких романтиков, что искание характера и сходства, которыми обычно живет искусство портрета, мало их привлекало. Когда немецкий романтик пишет автопортрет, перед его глазами маячит образ Генриха фон Оф-тердингена, героя Новалиса, и на второй план отступает задача самопознания. Когда романтик изображает себя с супругой и ребенком на руках, он склонен придать этой группе черты святого семейства (Напр. Овербек, Портрет семьи художника. „Der stille Garten", 1962, S. 11.).

Эпоха „бури и натиска" наложила свой отпечаток на автопортрет Ф. О. Рун-ге, талантливого, но рано умершего и не оправдавшего надежд Гёте немецкого живописца. Английские юноши рядом с образом Рунге кажутся слишком чувственными, французы Энгра — холодными интеллектуалистами, портреты французских романтиков — потерявшими меру. Автопортрет Рунге — одно из произведений немецкого портрета, которое может быть сопоставлено с лирикой Шиллера и раннего Гёте.

Но проходят годы „бури и натиска", и человечность и доброта в портретах ранних романтиков сменяются слащавой приветливостью, мечтательностью и самодовольством хорошеньких мещанок; пламенная устремленность юношей — выражением добронравия и прописной добродетели.

Художники этого направления не мыслят себе человека вне бытовой обстановки. Костюмы выписываются любовно, главная гордость человека — расшитый женой шлафрок или справленный на сбереженья праздничный сюртук. Косы девушек и женщин тщательно заплетены, ни одна прядь не выбивается из-под чепца, будто в уменье делать прическу — первый шаг к добродетели женщины. Гамбургский живописец Ольдах в своих портретах „Тетка Катерина" и „Тетка Елизавета", двух сплетниц провинциального городка, дает наиболее полное воплощение мещанского благополучия (A. Lichtwark, Das Bikinis in Hamburg, I, 1898, S. 128.). В портрете мельника, который приписывается тому же мастеру, уютный шлафрок, ночной колпак, огромные очки, кружка пива — все это почти заслоняет живого человека („Der stille Garten", 1922, S. 52.).

Немецкие принцессы на русском престоле не изменяли привязанностям своей вюртембергской или веймарской молодости, и потому немецкие портретисты пользовались успехом при русском дворе. Ф. Крюгер переносил выписанность и зализанность немецкой жанровой живописи в область парадного портрета. Русским мастерам начала XIX века это немецкое направление в портрете было глубоко чуждо.

Рядом с этими школами западного портрета, с блестящими, прославленными мастерами, работы Кипренского могут показаться скромными опытами художника, который только нащупывал свой путь русского портретиста. Но как бы ни оценивать масштаба его наследия, в нем было неповторимое своеобразие, звучала своя нота. Чтобы отдать себе отчет в том, что было в Кипренском самобытного, нужно не забывать, что развивался он не в обособленности от того, что происходило в то время в других странах Европы. Еще до поездки за границу он мог познакомиться с основными направлениями зарубежного портрета.

Больше всего его привлекали классические произведения старых мастеров. В своей „Прогулке в Академию художеств" Батюшков, видимо, отразил распространенный взгляд, указав на Эрмитаж, как на лучшую школу для молодых русских живописцев. Изучение старых мастеров Кипренским хорошо известно. Об этом свидетельствуют его копия Ван Дейка и его портрет В. А. Перовского в костюме XVII века (Русский музей). Об этом же говорит и случай с итальянскими художниками, которые, увидав портрет Швальбе, не поверили, что эта картина создана современным мастером.

Действительно, раннее произведение Кипренского, его любимое создание, которое он возил с собой за границу, портрет А. К. Швальбе (1804, Русский музей), говорит об увлечении художника старыми мастерами. В XVIII веке Рейнольде искусно подражал Рембрандту, заимствуя у него ряд живописных приемов. Но портрет Швальбе нельзя назвать подражанием. На протяжении всей жизни Кипренского перед мольбертом его сидело немало убеленных сединами и увешанных звездами старцев. Старики А. С. Шишков или Н. И. Салтыков обладали более властным характером, чем приемный отец художника, крепостной человек помещика Дьяконова. Однако Кипренскому не удавалось передать в их портретах того волевого напряжения, которое так ярко запечатлено в облике Швальбе, в его нахмуренных бровях, в беспорядочно разметавшихся волосах, в поднятом меховом вороте и в крепко сжимающей посох руке. В своем влечении к шекспировской цельности характера молодой Кипренский сошелся с Пушкиным, который оказывал предпочтение Шекспиру, как мастеру характеров, перед Байроном, как драматургом эгоцентрическим, субъективным. Двадцатидвухлетний художник опережал свой век.

В портрете Швальбе с наибольшей силой выявились юношеские мечты мастера, которые в области исторического жанра сказались в таких его ранних рисунках, как „Смерть Клеопатры" и „Языческие жрецы Киева" (Третьяковская галерея). В дальнейшем Кипренскому не удавалось ни в одном другом своем произведении исторической и портретной живописи воплотить равный по силе драматизм. Но это не исключает того, что живопись Возрождения и XVII века постоянно привлекала к себе его внимание. Образ человека в современном ему западноевропейском искусстве, затронутый противоречиями века, был ему не по душе. Его больше привлекали венецианские мастера Возрождения с их уменьем воздать хвалу силе человеческого характера, гармонически спокойному и жизнерадостному самосознанию.

Вместе с тем Кипренский участвовал в сложении портрета XIX века, в котором личность предстала освобожденной от внешней представительности предшествующего века. В этом отношении Кипренский находил себе попутчиков среди современных ему мастеров Запада и не чуждался их. Впрочем, избавив личность от старых пут, русский мастер стремился в своем творчестве избежать тех новых пут, которые накладывал на человека XIX век, и в этом он расходился со многими своими современниками на Западе.

Французский портрет школы Давида соприкасается с Кипренским прежде всего своей строгой классической основой. Русский мастер, видимо, ценил во французских портретах пластичность, которая впоследствии восхищала и наших поэтов в стихотворениях Андре Шенье. Сам Кипренский еще до поездки в Италию в своих портретах добивался четкости форм и силуэтов. В Риме Кипренский, возможно, познакомился с творчеством Энгра. Рисунок, на который художники XVIII века смотрели, как на вспомогательный вид искусства, имел у Кипренского, как и у Энгра, самостоятельное значение. Во многих своих живописных портретах и в рисунках, вроде кн. С. С. Щербатовой, русский мастер состязается с работами прославленного французского портретиста.

Английская школа портрета привлекала Кипренского выражением здоровья и силы, сочностью письма. Создавая портрет Челищева (Третьяковская галерея), толстощекого и румяного мальчика с пухлыми детскими губками и широко раскрытыми блестящими черными глазами, Кипренский стоял перед теми же задачами, что английские мастера в портретах детей.

Датский портретист начала XIX века К. В. Эккерсберг во многих отношениях соприкасается с Кипренским (Об Эккерсберге: „Danische Maler", Diissel-dorf und Leipzig, s. a., S. 7.). Близкий к принципам давидовского портрета, Эккерсберг в портрете своего соотечественника, знаменитого скульптора Тор-вальдсена, вкладывает в его взгляд выражение такого страстного душевного порыва, которого не найти у французских портретистов того времени. Нам неизвестно, был ли Кипренский знаком с творчеством Эккерсберга, покинувшего Рим в год прибытия туда Кипренского. Но русский мастер должен был хорошо знать немецких портретистов того времени. Его чувствительные девушки нередко напоминают произведения предшественников немецкого бидермейера. „Бедная Лиза" Кипренского (около 1827 г., Третьяковская галерея) похожа на многочисленных Лотт и Лизхен немецких мастеров первой половины XIX века: те же возведенные очи, те же гладко зачесанные волосы, та же зализанная живопись (Напр. Грегер: Портрет Лины Грегер и Гроссе: Портрет Агнессы Иордан. „Der stille Garten", S. 18 и 46.). В поздние годы Кипренскому пришлось дважды писать вельможу павловских времен адмирала Т. Г. Кушелева. Рядом с парадным портретом величавого старца в мундире, при орденах, на фоне бархатного занавеса и бюста Павла I, он создает рисунок вельможи в ночном колпаке, в шлафроке, с огромным чубуком, как в портретах немецких мастеров.

Живописное дарование Кипренского вспыхнуло в его юношеском автопортрете (Русский музей). В начале XIX века в роман входит автобиографический образ молодого человека. Живописцами создается множество романтических автопортретов. Все эти неудовлетворенные, нахмуренные юноши смотрят полным ожида-дания взглядом, у всех них беспорядочно падают на лоб пряди волос, небрежно повязан галстук. (Словами поэта о них можно сказать: „все в мире не по них".) В отличие от одноплановости автопортрета Ф. О. Рунге Кипренским правдиво передана вся противоречивость юношеских чувств и влечений. В этом он ближе к автопортрету Давида. Но у Давида больше напряженности, остроты, угловатости и даже жесткости. По сравнению с ним особенно обаятелен автопортрет Кипренского с его теплотой, мягкостью, доверием к людям.

Молодому художнику посчастливилось поймать на своем лице редкое сочетание наивного чистосердечия и юношеской серьезности. Правдивости образа соответствует правдивость живописного видения. Автопортрет построен на тонком сопоставлении красок различной светосилы: серо-зеленый цвет обшлага повторяется в оттенках фона, розовый шарф — в нежном румянце лица; эти соотношения содействуют тональному единству картины. Ее фон обладает той легкостью и воздушностью, которая обычно так трудно дается художникам.

Образ гармонической личности нашел свое у Кипренского наиболее полное воплощение в его превосходных мужских портретах. Среди них выделяется портрет молодого С.С.Уварова (1815, Третьяковская галерея). В то время, когда щества; никто не мог предполагать, что позднее в качестве николаевского министра он станет мракобесом. Кипренский не способен был к выявлению в облике человека дурных наклонностей и задатков. Он стремился запечатлеть человека прежде всего привлекательным, каким он может и должен стать. Из этого понимания портрета проистекает и нравственная просветленность большинства образов Кипренского.

На холсте Кипренского Уваров предстает нашим глазам как образ просвещенного человека пушкинской поры. Готовый к выходу, во фраке, с хлыстиком в руке, с цилиндром и перчатками, брошенными на стол, он остановился на минуту в раздумье. Широко раскрытыми глазами он смотрит за пределы картины. Поворот его корпуса умеряется тем, что фигура облокотилась о стол и спокойно покоится в пределах обрамления. Контраст черного сюртука и белоснежного ворота сосредоточен в центре, только узорная красивая скатерть, покрывающая стол, обогащает ее насыщенным красочным пятном. Портрет Уварова отличается простотой и цельностью замысла, благородной сдержанностью красок.

В отличие от портрета Кипренского в сходном по своим задачам портрете русского дипломата графа Гурьева работы Энгра чувствуется напряженное усилие человека подняться над другими людьми. Складки темно-синего ниспадающего плаща с его розовой шелковой подкладкой подчеркивают гордую осанку всей фигуры. Энгр мастерски построил и обрисовал лицо, но оно холодно и бесстрастно, контуры фигуры угловаты, сочетания красок жестки. В отличие от этого закругленность черт портрета Кипренского, певучий ритм повторяющихся линий усиливают его гармонический характер и соответствуют теплоте и задушевности взгляда. В этом отношении портрет Уварова ближе к венецианским портретам времени Возрождения.

В своем сходном по замыслу портрете А. М. Голицына (около 1819 г., Третьяковская галерея) Кипренский снова близок к идеалу спокойствия и гармонии „классического человека". Голицына нельзя назвать бесстрастным и холодным, но в его облике заключена та сосредоточенность, та собранность, которая так нелегко давалась людям XIX века. В нем нет ни порывистого движения, ни напряженного взгляда, как у Энгра в его чудном портрете художника Гране, зато энергично скрещенные на коленях кисти рук сообщают ему выражение большой решимости. Все резкое, угловатое, заостренное в очертаниях модели претворяется в мягкий, текучий и плавный ритм круглящихся контуров. Портрет Кипренского, как старые итальянские картины, увенчан полуциркульной рамой; ей вторят вдали очертания написанного Сильвестром Щедриным величавого купола.

Блестящие портреты наполеоновских полководцев — А. Гро и Ф. Жерара — отталкивают пустой бравурностью: блистая нарядным мундиром с галунами и позументами, генералы стоят, всегда гордо подбоченившись, словно высматривая неприятеля. Сколько бы ни приводить портретов военных начала XIX века, трудно найти художника, который сумел бы, как Кипренский, представить молодцеватого гусарского офицера в нарядном мундире и вместе с тем избежать впечатления задорного бряцания оружием. Вряд ли случайно, что портрет Кипренского, о котором идет речь, вошел в историю русской живописи как портрет партизана-поэта Д. Давыдова (Русский музей). В фигуре его есть гусарская молодцеватость и русская удаль и вместе с тем угадывается, что он способен и к живому, страстному чувству и к раздумьям. Давыдов стоит, чуть прислонившись к каменной плите, его спокойствия не нарушает быстрый взгляд черных глаз. В первоначальном карандашном наброске в фигуре было что-то угловатое, напряженное. В картине Кипренский нашел язык плавных контуров, которые сообщают ему гибкость. Яркий луч падает на белые лосины гусара, и это светлое пятно в сочетании с красным цветом ментика смягчает блеск золотых позументов.

Сходные черты присущи обширной серии образов героев Отечественной войны 1812 года. Особенно поучительно сравнение произведений Кипренского с портретами русских генералов, выполненными по заказу Александра I английским живописцем Джорджем Дау. Свою задачу Дау выполнил с большой ловкостью, порой с настоящим блеском. Словами Гоголя о нем можно сказать, что „своей привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок он произвел всеобщий шум и скопил себе денежный капитал". Отсутствие вдумчивости и вдохновения он восполнял деланной аффектацией. Его генералы обычно бесстрашно заводят глаза, словно мимо них проносятся неприятельские снаряды.

В зарисовках военных Кипренского, вроде выполненного карандашом портрета генерала Е. И. Чаплица, П. А. Оленина, А. Р. Томилова или братьев Ланских, главное — это не блеск погон и не военная выправка. На тонком овале лица Чаплица с его полузакрытыми глазами лежит печать интеллектуальности; в юношеском лице Оленина — приветливость, в лице Томилова — доверчивость, прямодушие.

Два различных понимания воинской доблести были знакомы современникам Кипренского. В своем дневнике К. Батюшков высказал тонкие мысли по этому поводу. Однажды генерал Раевский сказал ему: „Из меня сделали римлянина, милый Батюшков, из Милорадовича — великого человека, из Витгенштейна — спасителя отечества, из Кутузова — Фабия ... Про меня сказали, что я под Лаш-ковкой принес в жертву детей моих". „Помню, — отвечал я, — в Петербурге вас до небес превозносили". „За то, чего я не сделал, а за истинные мои заслуги хвалили Милорадовича и Остермана" ... „Но помилуйте, ваше превосходительство, не вы ли, взяв в руки детей ваших и знамя, пошли на мост, повторяя: „Вперед ребята: я и дети моя откроем вам путь ко славе", или что-то подобное". Раевский засмеялся: „Я так никогда не говорю витиевато, ты сам знаешь. Правда, я был впереди. Но детей моих не было в ту минуту. Младший сын сбирал в лесу ягоды (он был тогда сущий ребенок, и пуля ему прострелила панталоны)... Вот и все тут, весь анекдот сочинен в Петербурге". Этим рассказом сам герой разоблачает исторический анекдот. Батюшков приводит далее достоверный, виденный собственными глазами случай. Он рассказывает о том, как в его присутствии Раевский был ранен и, истекая кровью, еще находил в себе силы, чтобы шутить и цитировать французские стихи, которым, по замечанию поэта, „беспрестанная пальба и дым орудий, и важность минуты придавали особенный интерес". „Этот случай, — говорит он в заключение, — стоит тяжелой прозы „Северной пчелы": „Ребята, вперед" и пр.". Если перевести мысли Батюшкова на язык живописных образов, нужно будет признать, что он ратует за художественные идеалы Кипренского и выступает против Джорджа Дау.

В своих образах русской женщины Кипренский на два десятилетия опередил русскую классическую литературу — Пушкина, создателя образа Татьяны, и Баратынского с его образом Нины.

Портрет Е. П. Ростопчиной принадлежит к числу обаятельных женских портретов Кипренского. Ее фигура выглядит несколько застылой, глаза остановившимися. Таким неподвижным становится взгляд человека, когда его душевные силы сосредоточены на одной мысли, на одном чувстве. Серое платье, кружевной чепец и ворот выполнены очень тщательно. Но подробности не отвлекают внимания от ее широко раскрытых, как бы остановившихся глаз. По выполнению портрет Кипренского, конечно, уступает изысканному виртуозному портрету мадам Ривьер Энгра, в котором французский мастер с бесподобной изобретательностью в змеящихся локонах, в подчеркнутом контрасте черных волос и глаз и фарфорового лица выразил темперамент и интеллект своей модели. И все же простота и наивность Кипренского, скромность и сдержанность его кисти полны своего очарования.

Женские образы в портретах Кипренского нельзя назвать мечтательными, как женщин Боровиковского, склоняющих свои головки и приветливо взирающих на зрителя. Применительно к людям Кипренского более уместно говорить о задумчивости. Н. И. Гнедич посвятил этому состоянию человека несколько проникновенных строф в своем стихотворении „Задумчивость".

Рядом с портретом Е. П. Ростопчиной следует поставить портрет Д. Н. Хвостовой (1814, Третьяковская галерея) с ее доверчиво и вопросительно обращенным к зрителю взглядом, в котором столько подкупающей душевной красоты. Вряд ли можно объяснить это выражение только личной судьбой этой много изведавшей и испытавшей женщины. Главное было то, что Кипренский обладал повышенной чуткостью к этим моральным качествам человека.

В Архангельском дворце хранится портрет молодой русской девушки М. В. Кочубей работы известной французской портретистки Виже-Лебрен. На фоне деревьев парка, тяжелого полога и мраморного бюста представлена девушка в античной тунике с небрежно повязанными лентой кудрями. Возведя очи, она взирает на мраморное изображение своего знаменитого отца. Французская художница словно вкладывает в уста своей модели патетический возглас. В более позднем карандашном портрете Н. В. Кочубей Кипренского (Третьяковская галерея) поворот фигуры становится выражением душевного порыва. Девушка сидит в кресле, в домашнем платье с высокой талией; благодаря развязанным тесемкам ворота и гладко зачесанным волосам с одной непокорно выбившейся прядью облик ее получает оттенок домашней простоты и естественности. Вместе с тем в нем нет ничего буднично серого, он светится внутренней грацией и чистосердечием. Глядя на портреты светских красавиц Т. Лоуренса и других прославленных портретистов того времени и сравнивая их с созданиями нашего Кипренского, хочется сказать словами Баратынского: „Им дали чувственность, а чувство дали нам".

Правда, немецкие мастера в своих женских портретах неустанно стремились запечатлеть жизнь человеческого чувства, мечты и настроения. Примером „портрета настроения" может служить портрет графини фон Гумбольдт работы Вильгельма Шадова. Но этот портрет — скорее идеальный образ романтической Лю-цинды, чем портрет живой индивидуальности. Не в силах передать в самой фигуре весь строй человеческих чувств, немецкий мастер перегружает портрет атрибутами. Кипренский нашел задушевность, не уводя своих героинь из реальной жизни.

В мастерстве портретного рисунка Энгру принадлежит пальма первенства. Но даже в самых интимных портретах французского мастера, как, например, в карандашном рисунке его жены, есть доля сдержанности и замкнутости, которая составляет существенную черту всех его портретных образов. Из тонких, как паутинки, и как бы небрежно набросанных линий возникают живые и выразительные лица. Они то приветливо улыбаются, то внимательно всматриваются, но во взглядах их всегда есть что-то недоверчивое и настороженное. Даже в тех случаях, когда можно поверить их природному добродушию и богатству внутренней жизни, хочется думать, что перед их глазами прошла та „человеческая комедия", в которой побеждает тот, кто умеет прятать порывы души.

Карандашный портрет кн. С. С. Щербатовой занимает в творчестве Кипренского особое место. Обычно в его женских портретах больше спокойствия и гармонии. Может быть, художник хотел передать в своем рисунке пылкий темперамент модели, яркой и деятельной личности. Но решающее значение имел самый подход художника. Кипренский нисколько не прячет непосредственное выражение человеческого чувства, но стремится к его живому выявлению. Порывистый поворот фигуры и стремительное движение широких складок шали находят себе разрешение в проникновенном взгляде обращенных к зрителю больших и черных глаз. Таким взглядом смотрит человек, который привык открыто высказывать свое сокровенное, который ждет от людей сочувственного понимания.

В прелестном рисунке (из бывшего собрания Е. Шварц), видимо, портрете жены его друга А. Р. Томилова, художник, чуть касаясь карандашом поверхности бумаги, наметил очертания миловидной женщины в костюме и с прической в духе начала столетия (Н. Врангель, О. А. Кипренский в частных собраниях, Спб., 1912, рис. без №.). Сильным нажимом карандаша переданы большие черные глаза. Параллельными штрихами наложены тени на щеке и на шее. Легко намечены черты лица, кудри, пояс и кружевной ворот. Здесь нет такой взволнованности, как в портрете С. С. Щербатовой, но лицо проникнуто просветленностью, как в рисунках мастеров Возрождения. Близость человека к зрителю создается Кипренским самым кратчайшим путем — через проникновенный взгляд, которым взирает на нас это милое существо („Ежегодник Института истории искусств, АН СССР" 1952, стр. 46-47.).

Ранние портреты Кипренского отделены от портрета Е. С. Авдулиной (около 1822 г., Русский музей) больше чем десятилетием, но, в сущности, и в этом портрете он стремился увековечить того же погруженного в задумчивость человека. Впрочем, на этот раз художник пытается усилить выражение мотивом опадающего цветка, как у Боровиковского. В остальном этот портрет Кипренского отличается сухостью выполнения, зализанностью письма: это заметно и в фарфоровой холодности лица и в мелком рисунке кашемирового платка.

Тот же поворот и то же выражение лица можно видеть в более раннем портрете-рисунке мальчика Бакунина (1813, Третьяковская галерея) (Там же, стр. 50-51.). Можно подумать, будто художник выискивал в разных лицах те состояния, которые казались ему выражением высшей человечности. Мы находим его и в одной беглой зарисовке деревенского мальчика, возможно, сделанной во время пребывания Кипренского в селе Успенском, в имении его друга А. Р. Томилова (Там же, стр. 62-63.). Трудно найти у другого портретиста того времени нечто подобное этому трогательно поэтичному крестьянскому образу курносого деревенского парня в холщовой рубахе. Кипренский предвосхищает этим рисунком тему, которой значительно позднее посвятил все свое творчество А. Венецианов.

Уже давно высказывалось мнение, что творчество Кипренского делится на два периода. Первый — от ранних его выступлений до 1816 года, второй — с 1816 года вплоть до его смерти. Рубежом между ними считают первую поездку в Италию. Самое пребывание в Италии признается „роковым" для развития мастера.

Действительно, наследие Кипренского распадается на две части. Но грань между ними не совпадает с приведенной датой. Раздвоение начинается чуть ли не в академический период. В 1804 году художник „для себя" пишет сильный по живописи портрет Швальбе, а годом ранее — напряженно-героические эскизы, вроде „Смерти Клеопатры", но рядом с ними он создает в 1805 году „Дмитрия Донского" с его лощеной живописью и ложным пафосом. В 1813 году возникли очаровательные рисунки Н. Кочубей и Г. Бакунина, но в том же году — холодные, словно фарфоровые, зализанные по письму портреты великих князей Михаила и Николая Павловичей (Н. Врангель, указ, соч., рис. без №.). К 1814 году относится проникновенный по характеру и насыщенный по колориту портрет Д. Хвостовой, но в том же году был создан блестящий по технике, но лишенный глубокой экспрессии портрет Е. И. Молчановой. В Италии художник написал в 1819 году превосходный портрет А. Голицына и виртуозную, но холодную, в духе болонцев, „Девочку в венке". По возвращении художника в Россию в 1826 году возникают глубоко прочувствованные, сочные по живописи портреты Пушкина и Томилова, и в те же годы — сухие, зализанные портреты Телешевой и „Бедной Лизы". К этому времени относится и блестящий по технике, но поверхностный по замыслу портрет Н. П. Трубецкого в парадной военной форме, — полная противоположность к образу Давыдова.

Этих примеров достаточно, чтобы судить о двух направлениях в искусстве Кипренского. Первое преобладает в первые годы XIX века, второе — позднее. Впрочем, и в эти поздние годы Кипренскому удавалось создавать живые, красочные портреты.

В автопортрете 1828 года робкий, застенчивый взгляд юноши уступает место несколько деланной улыбке „любимца моды легкокрылой". Он испытующе щурит глаза, взгляд его холоден и проницателен, словно он вопрошает о чем-то зрителя. Но по своей красочной насыщенности этот портрет не уступает более раннему, хотя в исполнении больше расчета. Краски в лице как бы повторяют расцветку халата с его малиновыми и голубыми полосами: оттенки голубого заметны в глазах, розового и малинового — в лице и в губах. Поверхность холста приобретает от этого характер единой красочной ткани. Живописные искания Кипренского были замечены его современниками: К. Батюшков говорит об особых „механических приемах" Кипренского (выражение, которым он пытается передать французский термин „le faire"). Даже такие наиболее сдержанные по краскам портреты Кипренского, как Голицына и Уварова, в основе своей колоритны. В портрете Голицына голубое небо отсвечивает в тенях его белого ворота. В портрете Уварова оттенки красной скатерти повторяются в лице и в костюме.

В отличие от этих работ большинство официальных портретов Кипренского лишено и теплоты выражения и свежести выполнения. Стоило Кипренскому утратить непосредственное отношение к человеку, как ему изменяло и красочное дарование. Оставался самое большее — голый артистизм. Он тщательно выписывал детали, но колорит переставал быть для него средством выражения. В отличие от близких друзей художника светское общество больше всего ценило эти блестящие по технике, но пустые по замыслу и выражению произведения и восхищалось в них „совершенным отчетом" (то есть отчетливостью деталей). Наделяя художника кличкой „русского Ван-Дика", оно толкало его на путь подражания наиболее поверхностному из всех великих портретистов XVII века. В вышедшем после смерти художника „Словаре" Андреева, где собраны все ходячие мнения о русской живописи и живописцах, превозносятся поздние портреты Кипренского Потоцкой и Торвальдсена, в которых сильнее всего проступают признаки спада (А. Андреев, Живопись и живописцы главнейших европейских стран, 1857, стр. 513.).

Лучшими достижениями своего портретного творчества Кипренский опережает своих сверстников-поэтов. Но русская словесность того времени имела перед живописью и, в частности, перед живописью портретной, однопреиму щество. Преследуемая царским правительством и великосветской чернью, она находила опору в широких кругах общества. В портрете сильнее давало о себе знать зависимое положение художника, которое Пушкин заклеймил словом „patronage" (покровительство). Это покровительство властно тянуло Кипренского стать модным художником. Судя по письму художника к его „благодетелю" —• президенту Академии А. Оленину, оно сбивало его с пути.

Кипренский был в истории русского портрета не одинок. Рядом с ним и вслед за ним выступают другие русские мастера портрета. Здесь достаточно назвать опыты в этом роде А. Венецианова, который уже своими ранними портретами смог бы занять почетное место в истории русского искусства. Рядом с Кипренским, порой конкурируя с ним, выступает А. Орловский, блестящий рисовальщик, мастер большого темперамента, смелых начинаний („Alexander Orlowski". Katalog wystawy dziel, Warszawa, 1958, repr. 59, 76, 77.). То, что принято называть романтизмом, в его портретных рисунках еще заметнее, чем у Кипренского. Правда, он никогда не достигал ни глубины, ни мастерства Кипренского. А. Варнек кое в чем соприкасался с Кипренским, но значительно уступал ему и яркостью и глубиной своего дарования. Сверстник Кипренского В. Тропи-нин соревновался с ним в пору своей творческой зрелости, но сложился как художник значительно позднее. Все его творчество характеризует следующую ступень в развитии русского портрета, когда в нем усилился бытовой момент, поэтическая приподнятость уступила место благодушию и домашнему уюту — это происходило за счет мельчания портретного образа.

Блеском своего живописного дарования К. Брюллов в глазах современников затмевает Кипренского. Брюллов возрождает традиции парадного портрета, который у Кипренского был почти вытеснен портретом интимным. Вместе с тем во многих блестящих по выполнению портретах Брюллова 30-х с годов заметен светский лоск, и в годы николаевской реакции это шло рука об руку с утратой человеческой глубины и задушевности. Воздействие придворных вкусов встречается и у Кипренского в официальных, заказных портретах, в лощености, но это не имело такого определяющего значения для всего его творчества.

Кипренский несколько раз рисовал И. Крылова, К. Брюллов позднее запечатлел его облик в живописном портрете. Но Кипренский увидал в баснописце прежде всего вдохновенного поэта, собрата по перу Батюшкова и Жуковского. В портрете Брюллова представлен могучий, отяжелевший старик, в облике его сквозят не столько ум и характер, сколько пресловутая сонливость и лень. В портретах Брюллова снова, как в XVIII веке, происходит отделение „возвышенного" от „земного", прекрасного от безобразного. Он изображает в качестве небесных созданий светских красавиц с их алебастровыми плечами, оттененными шелком черных кудрей, но он умеет смотреть на свои модели и проницательным, холодным взглядом скептика, который изверился в человеке и подмечает в нем прежде всего его слабости. Вот почему в его старике Янише проскальзывает нечто добродушно-плутовское, в А. Струговщикове — пресыщенность и усталость, в горбоносом М. Ланчи — нечто колючее, почти хищное.

Сравнение портрета С. Уварова Кипренского с Н. Кукольником Брюллова особенно показательно. В облике Уварова еще сквозит естественная норма человеческого совершенства, сочетание внешней и внутренней красоты, которое так ценилось и в древности и в эпоху Возрождения. Нестор Кукольник Брюллова смотрит на нас взглядом человека опустошенного, разочарованного и усталого. Портрет Уварова построен на контрасте черного и светлого, но весь он залит ровным, мягким светом, пронизан теплой тональностью. В портрете Кукольника Брюллова преобладает мрачный темный фон; верхний источник света подчеркивает освещенный лоб, глубоко запавшие глаза; в лице его проступают мертвенно-холодные оттенки. О людях и портретах Кипренского можно сказать словами Е. Баратынского : „Для лучших чувств души еще он не погиб". Но эти слова нельзя применить к большинству героев Брюллова. Нетрудно заметить, что это развитие портретного образа от Кипренского к Брюллову находит себе параллель в развитии русской литературы от пылкого романтического героя ранних поэм Пушкина до разочарованности и пресыщенности „героя нашего времени" Лермонтова.

Все это не означает того, что брошенные им семена пропали даром для русского искусства. В 40-х годах в небольших по размерам и скромных акварельных и карандашных портретах Федотова выступают черты той человечности, которые были впервые запечатлены в рисунках Кипренского. Обаятельное простодушие Н. Кочубей находит себе отзвук в миловидных девушках Федотова, вроде играющей на рояле Жданович. Но самое примечательное — это то, что черты духовного облика человека, которые были впервые угаданы Кипренским в портрете Е. Ростопчиной, приобрели особенную выпуклость у Александра Иванова в его этюдах к „Явлению Мессии" (М.Алпатов, А. А. Иванов. Жизнь и творчество, I, M., 1956, стр. 235, 330, 331.).