**Искусство середины XVIII века**

Ильина Т.

Развитие искусства середины XVIII в. делится на два этапа: 30-е годы – мрачное время правления Анны Иоанновны, засилья иноземцев, и 40–50-е годы –годы елизаветинского правления, некоторого смягчения нравов предыдущего времени, роста национального самосознания, поощрения всего отечественного, время сложения стиля русского барокко, знаменующего синтез всех видов искусства.

30-е – начало 40-х годов в архитектуре ознаменованы работой И.К. Коробова (1700/01–1747) над реконструкцией Адмиралтейства и созданием центральной башни с высоким золоченым шпилем (1732–1738), несущим флюгер в виде трехмачтового корабля, оставленным при перестройке здания А.Н. Захаровым уже в XIX веке; градостроительными планами П.М. Еропкина (ок. 1690–1740), творчеством М.Г. Земцова (1688–1743). Но истинный расцвет связан с именем Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771). Его ранние работы –дворцы Бирона в Митаве (1738–1740, теперь Елгава) и Руентале (1736–1740, теперь Рундаль), Летний (деревянный) дворец Елизаветы Петровны, стоявший на месте Михайловского замка и сохранившийся на гравюре по рисунку М. Махаева (1741–1744). Дворец М.И. Воронцова (1749–1758) на Садовой улице в Петербурге с его эффектной игрой светотени на фасадах свидетельствует о формировании собственного творческого лица. С 1745 по 1755 г. мастер занят работой над Большим Петергофским дворцом, которая осложнялась тем, что старый дворец должен был войти как центральная часть в общую композицию с открытыми террасами, боковыми павильонами, церковью и корпусом «под гербом». Но парадная лестница и большой танцевальный зал, двусветный, очень высокий, с простенками, сплошь занятыми зеркалами, с обильной золоченой деревянной резьбой и иллюзорной живописью плафонов – уже типичное произведение Растрелли, символизирующее победу синтеза всех видов искусства в одном стиле –барокко. Одно из самых совершенных созданий архитектурного гения Растрелли – Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе. Скромное здание, возникшее на так называемой Саарской мызе еще в петровское время, было изменено сначала А. Квасовым и С. Чевакинским, а уж затем (в 1752–1757) – Растрелли. Он превратил его в громадную анфиладу зал, «блок-галерею» с окнами в обширный регулярный сад, где возвел типичные парковые павильоны середины XVIII в.– Эрмитаж, Монбижу, Грот и Катальную горку. С другой стороны дворец обращен к торжественному парадному двору.

В центре Петербурга Растрелли построил Зимний дворец (1754– 1762). Почти квадратное в плане здание имеет внутренний замкнутый парадный двор, тройными воротами соединяющийся с «лугом» (теперь Дворцовая площадь), главный фасад дворца обращен на Неву. Возможно, наивысшей удачей Растрелли явился комплекс Смольного монастыря (1748–1764, завершен в 30-х годах XIX в. В.П. Стасовым): собор и образующие внутренний двор –соответственно древнерусской традиции –здания келий. Главный въезд Растрелли задумал в виде колоссальной (более 140 м высотой) башни-колокольни, строительство которой, к сожалению, не было осуществлено. Во всех работах Растрелли (а сюда можно добавить и дворец Строганова в Петербурге 1752–1754 гг., и построенный по его проекту московским зодчим И.Ф. Мичуриным Андреевский собор в Киеве) при всей декоративной пышности отделки и игре светотени на фасадах, красочности сочетаний цветов интенсивно-голубого, белого и позолоты сохраняется удивительная ясность основной композиции, что становится обязательной чертой русского барокко.

Вокруг Растрелли группировались одаренные зодчие (В.И. Неёлов, Я.А. Ананьин), скульпторы (И.-Ф. Дункер), живописцы (Д. Валериани, братья Бельские, И.Я. Вишняков). Под обаянием его таланта находились и вполне самостоятельно работающие архитекторы, такие, как С.И. Чевакинский (1713–1774/80), строитель Никольского Морского собора в Петербурге (1753–1762).

В Москве в это время сложилась целая архитектурная школа Д.В. Ухтомского, завершившего после учителя – И.Ф. Мичурина знаменитую колокольню Троице-Сергиевой лавры (1741–1770). Здесь работали такие зодчие, как А.В. Квасов (собор в Козельце на Украине, 1751–1763), Ф.С. Аргунов (подмосковная усадьба Шереметевых Кусково, знаменитый «Фонтанный дом» –дом Шереметевых на Фонтанке в Петербурге), А. П. Евлашев (надвратная колокольня Донского монастыря в Москве, 1730, 1750–1753).

Необходимо отметить еще один вид архитектурных памятников. В XVIII столетии, особенно в его первой половине и середине, было принято воздвигать Триумфальные арки в честь какого-либо выдающегося события: в петровское время так отмечали славные виктории, во время правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны триумфальные ворота строились в честь тезоименитства или по поводу коронаций и пр. Так, еще при Петре I были воздвигнуты на Троицкой площади Троицкие ворота, при Анне Иоанновне, в честь ее въезда в Петербург, – Адмиралтейские (у пересечения Невской «першпективы» и реки Мьи, Мойки) и Аничковские (через ту же перспективу у Аничкова дворца). В создании триумфальных ворот обычно принимали участие ведущие архитекторы (Трезини, Земцов) и живописцы (А. Матвеев, И. Вишняков). Арка являла собой блестящий синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры (иногда в несколько десятков фигур) и живописи. «Фонарь», венчающий арку, как правило, по главному фасаду был украшен портретом царствующей особы. Скульптурные и живописные аллегории прославляли ее (или событие, в честь которого арка воздвигалась). Общее впечатление торжественности, праздничности усиливалось цветом: скульптуры раскрашивались, облачались в «античные» одежды, живопись строилась на сочетании крупных цветовых пятен, с расчетом «на смотрение» с расстояния. Облик таких памятников сохранили как литературные источники, так и чертежи, эскизы и даже обнаруженные в последнее время некоторые рисунки к их живописным панно (см., например, рисунок А. Матвеева к Аничковским воротам «Венчание на царство», БАН).

Русское барокко вызвало подъем всех видов декоративно-прикладного искусства. Барочный интерьер – это некий единый декоративный поток, необычайное богатство декора в его барочно-рокайльных тенденциях, с капризным изяществом рисунка, прихотливостью общей композиции и нарядностью решения, сказавшихся буквально во всех видах и техниках: в мебели, в только что родившемся отечественном фарфоре, в тканях.

Создание барочного стиля в архитектуре не могло непосредственно не отразиться на живописи, прежде всего на монументально-декоративной, широко применявшейся во дворцах и церквях Растрелли и других архитекторов этого времени; но, к сожалению, монументальные росписи почти не сохранились, как не сохранились искаженные временем и перестройками или вообще уничтоженные интерьеры, для которых они исполнялись, или даже сами памятники архитектуры. Но зато от рассматриваемого нами периода осталось немало произведений станкового искусства, особенно наиболее развитого с петровских времен жанра портрета.

В середине века в России по-прежнему трудились и иностранные мастера, приглашенные царским двором. Во время правления Елизаветы Петровны это были в основном художники, работавшие в стиле рококо, например, итальянец Пьетро Ротари (1707–1762), прославившийся своими изящными изображениями девичьих головок, которые составили в Петергофском дворце «Кабинет мод и граций»; немец Георг Христофор Гроот (1716–1749), создавший парадные по композиции, но маленькие по размеру, рокайльные по стилю, затейливые, грациозные портреты (Елизаветы Петровны, ГРМ; вел. кн. Екатерины Алексеевны, ГРМ, и пр.). Совсем ненадолго в конце 50-х годов приезжал из Парижа такой замечательный живописец, как Луи Токке (портрет А. Воронцовой в образе Дианы – ГЭ). Но несомненно, однако, и то, что рядом с западными мастерами рокайльного направления уже совершенно самостоятельно выступает ряд отечественных художников с ярко выраженной самобытностью, донесших до нас национальные традиции русского искусства. И если раньше, в петровское время, иностранцы (Каравакк, Таннауер, Пино) играли важную роль в процессе обмирщения искусства, то теперь иностранные и русские мастера, по верному определению исследователя, существуют «на паритетных началах». Как правило, большинство из отечественных художников работали в стенах Канцелярии от строений, исполняя и монументальные заказы, проявляя поражающую универсальность в умении создавать все своими руками, – от плафонов и панно до театральных декораций к опере, рисунков обоев, росписи хоругвей и, конечно, икон как для постоянных, так и для походных церквей. Но дошли, как уже говорилось, из всего этого обширного наследия только портреты. Причем по письму они архаичнее, чем произведения петровских пенсионеров Никитина или Матвеева.

Художники середины века не учились за границей, они учились дома, и учились по старинке, сохраняя традиции старой русской живописи. Отсюда удивительные контрасты иногда не только в творчестве одного художника, но и в одном произведении. Но отсюда и удивительное, неповторимое обаяние их портретописи.

Все это в полной мере может быть отнесено к творчеству одного из пленительнейших живописцев XVIII столетия, а возможно, и во всем русском искусстве И.Я. Вишнякова (1699–1761). После смерти Матвеева он занял пост главы Живописной команды Канцелярии от строений и сам принимал непосредственное участие в монументально-декоративных работах на всех объектах Петербурга и его окрестностей. Но кроме того, Вишняков занимался портретом.

Издавна с именем Вишнякова связывались портреты детей начальника Канцелярии от строений Фермера – Сарры Элеоноры и Вильгельма Георга Фермер (оба – ГРМ), из них первый исполнен в 1749 г. (на обороте сохранилась надпись «Сарра Ферморова 10 лет», а она родилась в 1740 году), а второй написан вернее всего между 1758 (когда мальчик Фермер был введен в графское достоинство) и 1761 годами (когда он был произведен в офицеры и, следовательно, должен был быть изображен в другом костюме). Лабораторное исследование, которое теперь часто практикуется в изучении произведений прошлых веков, т. е. исследование в рентгеновских, инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, микроскопическое и химическое, показало к тому же, что портрет мальчика сначала был задуман как парный портрету сестры: также на пейзажном фоне и в партикулярном платье, – но был переписан, вероятно, из-за получения Фермером сержантского чина. В 60-х годах XX столетия были реставрированы два подписных произведения Вишнякова –парные портреты четы Тишининых, датированные 1755 годом (Историко-художественный музей г. Рыбинска). Специальное исследование творчества этого художника в последние годы позволило атрибутировать еще несколько портретов как принадлежащих его кисти (портрет мальчика Василия Дарагана, 1745, Черниговский исторический музей; портрет правительницы Анны Леопольдовны, 1742–1746, ГРМ; портреты М.С. Бегичева, 1757, музей В.А. Тропинина; парные портреты М. и С. Яковлевых, ок. 1756, ГЭ).

Особенности вишняковской кисти видны во всех этих произведениях, одно из самых интересных – портрет Сарры Фермор. Это типичное для того времени парадное изображение. Девочка представлена в рост, на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, овеянной высокой художественностью и большой душевной теплотой. В портрете соединены, что типично для Вишнякова, как будто бы резко контрастные черты: в нем ощущается еще живая русская средневековая традиция –и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Фигура и поза условны, задник трактован плоскостно – это открыто декоративный пейзаж,– но лицо вылеплено объемно. Изысканное письмо серо-зелено-голубого платья поражает богатством многослойной живописи и имеет традицию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится на плоскость, как в древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета – и это самое удивительное –живет напряженной жизнью серьезное, грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом.

Цветовое решение – серебристая тоновая живопись, отказ от ярких локальных пятен (что вообще-то было свойственно кисти этого мастера) –обусловлено характером модели, хрупкой и воздушной, сходной с каким-то экзотическим цветком. Как из стебля, вырастает ее головка на тонкой шее, бессильно опущены руки, об излишней длине которых писал не один исследователь. Это вполне справедливо, если рассматривать портрет с позиций академической правильности рисунка: заметим, что руки вообще давались наиболее трудно мастерам, не получившим систематического «учебного» образования, каковыми и были художники середины XVIII в., и Вишняков в частности, но их длина здесь так же гармонически подчеркивает всю хрупкость модели, как и тонкие деревца на заднем плане. Сарра Фермер как будто воплощает не истинный XVIII век, а эфемерный, лучше всего выраженный в причудливых звуках менуэта, XVIII век, о котором только мечтали, и сама она –под кистью Вишнякова – как воплощение мечты.

Вишняков сумел соединить в своих произведениях восторг перед богатством вещного мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. У Вишнякова этот монументализм восходит к древнерусской традиции, в то время как изящество, изысканность декоративного строя свидетельствуют о прекрасном владении формами европейского искусства. Гармоническое соединение этих качеств делает Ивана Яковлевича Вишнякова одним из самых ярких художников такой сложной переходной поры в искусстве, какой являлась в России середина XVIII столетия.

«Архаизмы» в живописном почерке при большой художественной выразительности еще более очевидны в творчестве Алексея Петровича Антропова (1716–1795), живописца, который многие годы работал в Канцелярии от строений под началом Матвеева, а затем Вишнякова. Он также расписывал интерьеры дворцов, писал иконы для многочисленных церквей, как и его учителя. В станковой живописи он работал в жанре камерного портрета, в котором достиг большой реалистической достоверности. Уже в первом по времени дошедшем до нас изображении – статс-дамы А.М. Измайловой (1759, ГТГ) – наблюдаются черты, которые будут свойственны художнику на протяжении всей его творческой жизни. Это поясное изображение, причем фигура, вернее, полуфигура и лицо, максимально приближены к зрителю, взяты очень крупно. Колористическое решение строится на контрастах больших локальных цветовых пятен. Контрастна и светотеневая моделировка объемов. Ему особенно удавались старые лица, как замечал сам мастер, в которых он не боялся подчеркивать признаки прожитой жизни, создавая образы большой достоверности (портрет М.А. Румянцевой, 1764, ГРМ; портрет А.В. Бутурлиной, 1763, ГТГ). В них, возможно, нет тонкой психологичности, но это и не только удачно схваченное сходство. В каждой модели Антропов умел улавливать наиболее существенное, и потому его портреты обладают такой удивительной жизненностью. Не изменяет этим своим особенностям Антропов и при изображении «князей церкви», с которыми был близко знаком, находясь на посту цензора Синода (портрет С. Кулябки, 1760, ГРМ, портрет Ф. Дубянского, ГЭ). Даже в парадных портретах, естественно, совсем не стремясь сатирически толковать образ, художник остается верен своим иногда беспощадным наблюдениям. Так, в парадном портрете Петра III (1762, ГРМ) пышная дворцовая обстановка, парадные регалии, обычные в изображении царской особы, оказываются в контрасте с жалкой в своей самодовольной напыщенности уродливой фигурой императора, по меткому определению исследователя (О.С. Евангуловой), «вбежавшего как бы случайно, и, как оказалось, ненадолго».

При всех реалистических находках Антропова в его письме много от традиций живописи предыдущего столетия. Композиция его портретов статична. Изображение фигуры – при подчеркнутой объемности лица – плоскостно. В портретных фонах мало воздуха. Все эти черты в той или иной степени всегда свойственны художникам послепетровской поры, не получившим академической выучки, вместе с тем это-то в большой степени и составляет своеобразие живописи середины века, определяет ее специфику. Антропов, как и Вишняков, имел большое влияние на живопись последующего периода. Из его петербургской частной художественной школы вышел один из самых замечательных художников второй половины столетия – Левицкий.

Близок Антропову Иван Петрович Аргунов (1729–1802), крепостной художник Шереметевых, происходивший из замечательной династии, давшей и живописцев, и архитекторов. Аргунову всю жизнь приходилось помимо живописи заниматься управлением домами Шереметевых (сначала на Миллионной улице в Петербурге, затем так называемым Фонтанным домом).

Первые приобретшие известность портреты Аргунова соединяют в себе принцип композиции западноевропейского парадного портрета и идущие от парсуны черты застылости, живописной сухости, плоскостности (портрет князя И.И. Лобанова-Ростовского, 1750, и парный к нему, исполненный четыре года спустя портрет его жены, оба ГРМ). Свое обучение Аргунов начал у приехавшего в Россию в 40-е годы Гроота, которому помогал в исполнении икон для церкви Царскосельского дворца. От Гроота Аргунов усвоил приемы рокайльного письма, что видно на двух сохранившихся иконах из собрания ГРМ «Спаситель» и «Богоматерь»: грациозные, несколько манерные, вытянутые фигуры, радостная, праздничная, светлая гамма голубоватых тонов. Однако уже в портретах Лобановых-Ростовских, особенно в мужском, превалируют насыщенные плотные цвета (темно-синий кафтан с ярко-красными воротником и манжетами, пурпурная мантия, коричнево-оливковый фон), материальность предметов (кружева, мех, серьги в женском портрете, горностай мантии обоих портретов и пр.), жесткая чеканная проработка складок ткани, не выявляющих форму тела. Всю жизнь оставаясь крепостным художником Шереметевых, Аргунов много раз писал портреты своих хозяев: П.Б. Шереметева и его жену Варвару Алексеевну – урожденную княжну Черкасскую (картины в ГЭ, Останкино, ГТГ). Но самыми удачными были портреты камерные. Так, полны естественности, приветливости и большой внутренней значительности лица мужа и жены Хрипуновых, мелких помещиков, живших в доме Шереметевых на Миллионной улице, управляющим которого был Аргунов (1757, Останкино), выразительно умное и властное лицо Толстой (урожденной Лопухиной) на портрете из Киевского музея русского искусства (1768). Но особенной теплотой насыщены исполненные Аргуновым портреты детей и юношей. Чудесно изображение в охристо-коричневой гамме воспитанницы Шереметевой «Калмычки Аннушки» (1767, Кусково). Необычайной живописной свободой поражает автопортрет, написанный, видимо, в конце 50-х годов, ранее считавшийся то изображением неизвестного скульптора, то архитектора. Колорит построен на игре и взаимодействии тончайших оттенков зеленоватых (цвет халата), коричневых (мех опушки) и оливковых (фон) цветов, с всплесками светло-голубого и розового в шейном платке.

В 80-е годы под влиянием нового направления – классицизма – манера Аргунова меняется: формы становятся скульптурное, контуры четче, цвет локальнее. Это отчетливо видно в изображении «Неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784, ГТГ), с его пластичностью форм, простотой, ясностью композиции. Колорит остается теплым, художник виртуозно строит его на сочетании красного и золотого с жемчужно-телесным. Сквозь тончайшие лессировки, которыми моделируется форма, просвечивает грунт. Как «Калмычка Аннушка» предвосхищает детские портреты Кипренского, так аргуновская «Неизвестная крестьянка» по достоинству, величавости и душевной чистоте образа перекликается с венециановской «Девушкой с бурачком».

Особняком в творчестве Аргунова стоят так называемые портреты ретроспективные, предков П.Б. Шереметева: его отца, знаменитого петровского полководца Бориса Петровича Шереметева, его жены и четы князей Черкасских, родителей жены Шереметева Варвары Алексеевны. Аргунов использовал в работе над этими портретами сохранившиеся прижизненные изображения и композицию европейского парадного портрета (четыре таких портрета, предназначавшихся для овальной залы «Фонтанного дома» в Петербурге, теперь в собрании Кусково).

Аргунов был не только интереснейшим художником, но и талантливым педагогом. Еще в 1753 г. к нему в обучение отдали трех мальчиков, «спавших с голоса». Им предстояло стать известными русскими живописцами: это были Лосенко, Головачевский и Саблуков. У Аргунова учился и сын – Николай Аргунов.

Помимо живописи в середине XVIII столетия в русском искусстве интересно развивалась графика, особенно архитектурный пейзаж, ведута, прежде всего благодаря такому выдающемуся рисовальщику и «мастеру ландкартного дела», как М.И. Махаев. Его рисунки Петербурга, гравированные потом талантливыми граверами Академии наук Е.Г. Виноградовым, А.А. Грековым и другими («под смотрением» И.А. Соколова), передают образ красивейшего города дворцов, набережных, водных перспектив. Махаев умел и любил передавать глубину пространства, воздушную среду, что отличает гравюры с его рисунков от гравюр Зубова («План столичного города Санкт-Петербурга с изображением онаго проспектов, изданный трудами Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге», исполненный к 50-летию города).

В связи с коронацией Елизаветы Петровны появилось также много гравированных изображений этого события. Наиболее интересные из них сделаны другим известным графиком – И.А. Соколовым, около десяти лет возглавлявшим русских граверов в Академии наук и сменившим на этом посту в 1745 г. Х.-А. Вортмана.

На искусстве середины века не могла не сказаться полная творческих исканий и находок, бурная, энергичная, масштабная деятельность Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765). Более четырех тысяч опытных плавок предшествовало изобретению цветных смальт для мозаик, не уступающих по красоте итальянским. Свои опыты Ломоносов производил на фабрике в Усть-Рудице под Петербургом. У Ломоносова был грандиозный замысел создать более двадцати огромных мозаичных панно для Петропавловского собора (до нас дошла мозаика «Полтавская баталия», 1762–1764, РАН, Санкт-Петербург). С 1751 по 1769 г. было создано больше сорока мозаик, среди них портреты Петра I (1755–1757, ГЭ) и Елизаветы Петровны (1758–1760, ГРМ). Смерть помешала Ломоносову осуществить свой грандиозный замысел возрождения великого искусства мозаики, которое он рассматривал как могучее средство монументальной пропаганды высоких патриотических идей.