

“ЛИЧНЫЙ МИФ” ОРЕСТА КИПРЕНСКОГО

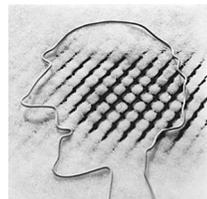
© 2016

В.И. Чайковская

Как и большинство романтиков, Орест Кипренский в известном смысле творил по законам искусства и свою собственную жизнь, которую окружал легендами и умолчаниями — говоря словами Пастернака, “оставлял пробелы в судьбе”. Оттого-то исследователям так трудно написать его биографию. Об этом “легендарном” биографическом флере много и интересно пишет Валерий Турчин: “Не зачеркивать легенду, ибо она создана не случайно и является своего рода художественным произведением, а найти полагающееся ей место — вот в чем задача исследователя. Легенда о художнике достойна самостоятельного анализа, который можно вести параллельно с изучением его действительной жизни”. [7, с. 10]

Со сказанным трудно спорить: “мистификаторство” Кипренского Турчин со свойственной ему художественной интуицией почувствовал очень верно. Но беда в том, что, приводя примеры таких “мистификаций”, он слишком часто ошибается. Это особенно сильно бросается в глаза сегодня, когда материалы и документы о Кипренском, наконец, были собраны воедино. Одина из публикаторов, Е. Петрова, отмечает ряд таких ошибок. Так, Турчин считает выдумкой Кипренского то, что в Неаполе, а потом в Риме некоторые его произведения, в частности, “Портрет отца”, принимали за работы Рембрандта или Рубенса. Петрова совершенно справедливо пишет, что приведенные в сборнике материалы “абсолютно снимают с Кипренского обвинение в мистификации” [3, с. 10].

Турчин также утверждал, что картина Тициана “Се человек” (с 40-х годов XIX века утраченная), которую Кипренский после своей реставрации предлагал приобрести Николаю I, была “его собственноручной подделкой, написанной на старом холсте” [7, с. 41]. Между тем назначенные царской канцелярией “эксперты”: русский посланник в Риме князь Григорий Гагарин и русский посланник в Неаполе граф Штакельберг, советовавшийся с итальянскими знатоками, не выражают сомнений в подлинности холста. Штакельберг добавляет, что картина “если и не принадлежит кисти этого главы венецианской школы, то, по мнению знатоков, достойна считаться вышедшей из его мастерской” [3, с. 250]. Нет никаких оснований не доверять



**«ТАЙНА СЯ
ВЕЛИКА...»**



**Чайковская
Вера
Исааковна** —

кандидат искусствоведения. Постоянный автор журнала.
E-mail:
vchaykovskaya@mail.ru



О. Кипренский.
Портрет
А.К. Швальбе
(отца художника)
1804

взгляд, была, пусть и интуитивная, некоторая внутренняя “программа”, некий “личный миф”, ведущий начало от самого детства.

И, согласно этому мифу, он не мог “подделывать” картину, выдавая ее за работу старого мастера, то есть “фокусничать” и “мухлевать”. Он мог только состязаться с великими на общем поле искусства и славы. Подделать картину Тициана — художнический “фокус”, но стать с ним вровень в свою эпоху — вот планка Кипренского. Кстати, римские знатоки, в частности, глава итальянского академизма кавалер Каммучини, проверяя на “подлинность” его “Портрет отца”, нашли в нем “старательность и несовершенство подражателя” [3, с. 268], что едва ли обрадовало бы Кипренского, узнай он об этом отзыве для папской канцелярии. Думается, кое-что из этих отзывов до его ушей не могло не дойти. А он претендовал не на “подражание”, а на творческий “диалог”, как мы бы сейчас выразились, и даже на “состязание”. И когда рассказывал в письмах об этом эпизоде российским адресатам (брату умершего Сильвестра Щедрина, А.Х. Бенкендорфу), то напирал на лестное для себя сопоставление с великими художниками прошлого. Можно сказать, что именно это (а не сам факт, действительно имевший место) в некотором смысле есть “мистификация” Кипренского, попытка скрыть возникшие в оценках итальянских знатоков негативные обертоны. И не продуктивнее ли постараться найти тот миф, которым художник сам заполнял смысловые лакуны?

Выдвину одну гипотезу. Биографы до сих пор спорят, чьим был сыном Кипренский — крепостного крестьянина Швальбе или помещика Дьяконова. В. Турчин и Д. Сарабьянов безоговорочно считают

в этом случае итальянским знатокам и самому художнику.

Однако и придирчивое следование фактам, которое демонстрирует Евгений Петров в тщательно выверенной и содержательной монографии о художнике [5], тоже не все проясняет — вспомним о тех самых “пробелах”, которые никакими фактами не охватываются. Изучая жизнь и творчество Кипренского, понимаешь, что художник и в самом деле сочинял о себе какую-то легенду. Но вот какую?

В. Турчин как бы априорно не доверяет всему, что пишет и говорит о себе художник. Не избирался в Швейцарии в члены художественного общества [7, с.32] (хотя недавно найденные документы говорят, что избирался); не вызвал подозрения итальянских академиков, что работы написаны старыми мастерами и т.д. и т.п. А у Кипренского, на мой

его незаконным сыном Дьяконова [6, с. 136; 7, с. 13], а вот Е. Петрова полагает это не доказанным, склоняясь к кандидатуре Швальбе [5, с. 7]. Однако существующие документы не позволяют решить проблему однозначно, вопросы остаются в любом случае. Что если эти вопросы оставались и у самого Кипренского?

Как мне представляется, Кипренский во многом следовал за “мистификациями”, связанными с его мнимым или реальным отцом, “дворовым человеком” бригадира Дьяконова лютеранином Адамом Швальбе. Тот как бы уже сам начал сочинять этот миф, направив мальчика Ореста на обучение в Академию художеств, то есть безошибочно определив его творческий вектор¹. Адам Швальбе указал в своем прошении, что Орест “законорожденный”, в то время, как по документам он был незаконнорожденным², уменьшил на год его возраст и назвал Кипрейским — фамилия, которая в Академии была переделана в Кипренского [там же, с. 201]. Причем в свою “мистификацию” Швальбе вольно или невольно втянул и священника Петра Васильева, подтвердившего сведения из прошения Швальбе [там же, с. 201–202]. Алексей Дьяконов засвидетельствовал только свободное состояние Ореста, так как крепостных в Воспитательное училище при Академии художеств тогда не брали. Но это как раз было правдой.

Интересно, что после смерти Кипренского Президент Академии художеств Алексей Оленин в одном из официальных писем будет недоумевать по поводу фамилии Ореста: “В обоих сих документах (в прошении отца и свидетельстве священника — В. Ч.) ничего не упомянуто о фамилии Швальбе, хотя достоверно известно, что отец Кипренского имел это прозвание...” [там же, с. 335–336].

Подобного рода “мистификация” как бы сразу отделила Ореста от всех прочих детей Швальбе (трех сестер и брата), причем сама фамилия намекала на какую-то таинственную историю, связанную с древнегреческой богиней любви, часто называемой Кипридой. Ведь и имя у него было “мифологическое”. Вспомним, что и у незаконнорожденного Герцена фамилия была произведена помещиком Иваном Яковлевым от немецкого “сердца” (“Herz”).

Итак, отделение от семейства, изменение возраста, романтическая, намекающая на некую “историю” фамилия, — все эти мифы, идущие от Адама Карловича (или Карповича, как он именует себя в прошении) Швальбе, прочно войдут в жизнь художника. Он их должен был знать с детства. Так формировался его собственный “личный миф”.

Кипренский будет твердить приятелям-художникам, что у него из родных никого нет, — в точном соответствии с намеченной в прошении Швальбе его “отдельностью”. И в то же время исправно посылать пенсион сестре Анне Швальбе, которая после его смерти даже предъявит право на наследство³.

В документе о принятии католичества в конце июня 1836 года Кипренский на целых 8 лет преуменьшает свой возраст — там обозначено 46 лет вместо 54 (ему хочется быть помоложе рядом с молоденькой Мариучей, из-за женитьбы на которой он решил на эту процедуру) [1]. (Кстати, не знали его подлинного возраста и русские художники-пенсионеры, указавшие его на могильной плите с ошибкой на пять лет).

В. Чайковская
“Личный миф”
Ореста
Кипренского

¹ После смерти Кипренского его сестра Анна и родственники умершего Дьяконова писали в документах, что именно Дьяконов определил его, а затем его брата, Александра Швальбе в Академию художеств [3, с. 300–301]. Но ведь только Швальбе, живя рядом с Орестом, мог заметить художественные пристрастия мальчика и рассказать о них Дьяконову. Его прошение в Академию художеств написано несколькими днями раньше, чем подтверждающий документ Дьяконова, что может говорить о его инициативе в этом вопросе. Интересно, что Адам Швальбе пишет прошение самолично, а вот за неграмотную Анну Швальбе впоследствии прошение напишет родственник Дьяконова.

² Сведения из метрической книги соборной церкви Преображения Господня в г. Копорье [3, с. 200].

³ Архитектор Н.Е. Ефимов писал из Рима В.И. Григоровичу после смерти Кипренского: “... он не только не упоминал никогда о своей сестре, но еще говорил, что он не имеет никаких ближайших родственников” [3, с. 308].



А самого Адама Швальбе Орест называет в католическом брачном свидетельстве лета 1836 года Адамом Копорским, то есть хочет хотя бы для себя (католическим прелатам это было, скорее всего, безразлично) как-то повысить его статус, представить не крепостным, а родовитым помещиком, чье имя связано с названием его родового владения Копорья [3, с.292] Иными словами, включает миф о Швальбе в свою собственную жизненную легенду.

И вот тут мы переходим к самому главному в личной мифе Кипренского.

Я уже писала, что скорее всего, ситуация с его рождением была ему самому не до конца ясна. И особенный интерес вызывала у него не личность помещика Дьяконова, которого многие исследователи считают действительным отцом художника, а фигура “дворового человека” Дьяконова Адама Швальбе. Нам о нем, в сущности, ничего не известно. Фигура явно загадочная — лютеранин с немецкой фамилией, оказавшийся крепостным у русского помещика. Каким образом это могло получиться?

Видимо, и Кипренский, поступивший в Академию художеств шестилетним ребенком и редко отпускаемый к родным в далекое Копорье, задавался вопросами о загадочной судьбе рано умершего Швальбе (годы жизни предположительно 1842—1807). Недоумевал и фантазировал. На общественной лестнице Российской империи Кипренский, росший в семье крепостных крестьян, да к тому же еще незаконорожденный, занимал самую низшую ступень. Но как истинный романтик он верил в возможность чудес или, по крайней мере, творил их самолично. Тут, кстати, можно вспомнить “миф”, который сочинил о себе в детстве еще один художник романтического склада — Кузьма Петров-Водкин, родившийся в семье волжского грузчика в Хвалынске. В детстве он “признается” приятелю Вове: “... Ты должен знать, что я не тот, за кого ты меня считаешь — я только укрыт, усыновлен в Хвалынске...Моя родина далеко отсюда” [4, с. 220].

Все подобного рода фантазии можно свести к некоему древнему “прамифу”.

Есть общеевропейский бродячий сюжет о подброшенных в простую семью царских детях. Кипренский, судя по всему, всю жизнь ощущал себя таким “царским сыном”, “ принцем инкогнито”. И в создании этого “мифа” огромную роль сыграла загадочная личность Швальбе, своего рода “короля в изгнании”.

Любопытно, что первым, поистине поворотным произведением молодого Кипренского в портретном жанре (учился-то он на отделении исторической живописи) был “Портрет Швальбе” (второе название — “Портрет отца”(ГРМ,1804, повтор — ГТГ). Его он всюду возил с собой и сделал с него авторскую копию. В этом портрете-откровении он как бы невольно “проговаривается”. Старого Швальбе (ему в это время было 62 года) он пишет, используя как образец рембрандтовский портрет, который тогда считался портретом польского короля Яна Собеского (сейчас он называется “Портретом польского дворянина”). В те годы он был в Эрмитаже, а ныне — в Вашингтонской национальной галерее [2].

Швальбе изображен, как и рембрандтовский король, в медвежьей шубе и с палкой в руке. Но костюм короля богаче благодаря меховой шапке с золотым украшением и золотой цепи с подвеском на шубе. У Рембрандта персонаж могуч, горделив и яростен. В его ухе жемчужная серьга — свидетельство некоторой авантюристичности персонажа. А вызолоченный на рукояти жезл — знак власти и силы.

Шуба Швальбе попроще, но тоже явно не “крестьянского” вида. И его высветленное лицо с каким-то вопрошающим взглядом, полуседы волосы, крепко сжавшаяся на палке ладонь намекают на какую-то глубоко скрытую драму. Швальбе — “скрывающийся король”, переживший какие-то сильные потрясения, но сохранивший ту чистоту и “детскость”, которые Кипренский так ценил.

Интересно, что уже в этом портрете художник выйдет на тот уровень оригинального “стилизаторства”, когда чужое претворяется в свое. Он не копирует Рембрандта, а по-своему изменяет смысловую доминанту портрета предшественника, как гораздо позже будут делать Эдуард Мане, Пабло Пикассо, Сальвадор Дали, Валентин Серов, Константин Сомов и многие другие. Мифологизация личности Швальбе давала почву для создания собственного мифа.

Этот личный миф о “царевиче инкогнито” определит многие черты поведения художника. Вызовет толки о какой-то немислимой его гордыне (“самолюбию Кипренского не было меры”⁴) и несколько отдалит его от русских художников-пенсионеров, которым он по мере сил старался “покровительствовать”, то есть относился чуть-чуть свысока, но всегда доброжелательно и приветливо (это не касается К. Брюллова, в котором он признал ровню).

Но самое интересное кроется в его отношениях с царями и прочими “сильными мира”. Даже еще не прославившись как художник, он вел себя с ними немисливо дерзко. Еще учась в Академии художеств, нарушил строй “священного” для Павла I вахт-парада, бросившись к императору из толпы с глупейшей просьбой [там же, с. 203–204]⁵, а позже, находясь при Тверском дворе, на коленях признался в любви к дочери Павла Екатерине Павловне [3, с. 10].

Интересно, что эти “вольности” так или иначе сходили ему с рук. За проделку на вахт-параде он получил на собрании учеников Академии только выговор, а Великая княгиня просто его “удалила” (надо полагать, что из комнаты, где проходил урок рисования, а не от двора, где его очень ценили и где о его любви к Екатерине Павловне ходили слухи⁶).

Столь же свободно он будет общаться в будущем с католическими кардиналами Консальви и Бернетти, с королем Обеих Сицилий Франциском I, своим “ангелом-хранителем” супругой Александра I Елизаветой Алексеевной, оплатившей его итальянское пенсионерство, с великими князьями Михаилом и Николаем, которым он давал уроки гравирования. Пожалуй, только Николай I, став монархом, не примет этого свободного стиля общения и будет относиться ко всем предложениям Кипренского с неизменным глухим раздражением. Но к императору мы еще вернемся.

Думается, что в основе этой свободы лежало не только то, что Кипренский считал себя “королем живописи” (фраза, которой он подпи-

⁴ Слова из записок Федора Иордана [3, с. 545].

⁵ Кстати, произошло это в день рождения Кипренского 13 марта 1899 года.

⁶ См. замечание А.В. Кочубея в “Семейной хронике”, что “многие из приближенных, в том числе и знаменитый живописец Кипренский, были в нее влюблены...” [3, с. 371].



сал записку в ответе баварскому королю, не заставшему его дома), но и идущий со времен детства “личный миф” о каком-то особом, едва ли не королевском происхождении, о тайне, окружавшей его и его отца Адама Швальбе. Тут не нужно было никаких реальных подтверждений, достаточно было интуиции и пылкого воображения. Этот миф Кипренский никогда не оглашал, но именно он, как мне представляется, во многом определял его жизненное и творческое поведение.

Я уже писала, что В. Турчин точно уловил “мистификаторскую” подоплеку некоторых поступков и слов Кипренского. В ряде случаев он ошибался, что подтверждают источники. Но два примера он отметил совершенно правильно. В обоих случаях за мистификациями зримо или незримо встает фигура Николая I, с которым у художника шел какой-то постоянный метафизический “поединок”.

В 1831 году, находясь в Неаполе, Кипренский предложил ему в личном письме, переданном через Бенкендорфа, сделку: царь ему одалживает 20 тысяч рублей “на пять лет без процентов” под залог восьми картин. Семь из них были работами самого Кипренского, а восьмая — уже известная нам картина Тициана “Се человек”. Просьба была довольно дерзкой, так как Кипренский говорил не о “милости” (а именно на милость и на поощрение таланта художника напирали в своих экспертных оценках царские сановники), а о сделке, выгодной обоим. Николай ему отказал.

Уже сама эта просьба говорит об отсутствии у Кипренского каких-то сословных барьеров, о готовности свободно и даже “на равных” общаться с царями, что приверженного ко всяческому “ранжирам” Николая должно было сильно раздражать. Самое интересное, что Кипренский интуитивно чувствовал, что царь сух и холоден. Поэтому он переименовал одну из предложенных Николаю картин из “Анакреоновой гробницы” в “Пляску при гробнице Теокрита”. Древнегреческий поэт Теокрит (иначе Феокрит) входил в принятый набор изучаемых тогда древностей. Анакреон (Анакреонт) особенно был значим для романтического искусства с его буйной “анакреонтикой”, воспеванием вина и веселья. Но для Николая, как догадывался Кипренский, романтический культ радостей жизни был весьма подозрителен. “Культ этот был хорош, быть может, во времена Александра I, но не Николая I” [7, с. 41]. Потому-то художник и пошел на “мистификацию” с названием.

Вторая мистификация, которую отмечает Турчин, связана с картиной “Читатели газет в Неаполе”. (1831, ГТГ). Тут тоже возникает спорный момент. Одни исследователи говорят, что в ней автор изобразил поляков, другие — что русских. Д. Сарабьянов, в частности, безоговорочно считает, что Кипренский представил на ней “русских путешественников, читающих сообщение о событиях в Польше” [6, с. 76]. С ним согласна и Е. Петрова, напоминая, что сам Кипренский называл персонажей “русскими путешественниками в Неаполе” и предназначал картину для графа Дмитрия Шереметева, который участвовал в подавлении польского восстания и даже получил за это награду [5, с. 18]. Граф картину, в конце концов, и купил. Но в данном случае, думается, прав все же Турчин, видящий в словах



В. Чайковская
“Личный миф”
Ореста
Кипренского

О. Кипренский.
Читатели газет
в Неаполе. 1831

Кипренского о “русских путешественниках” сознательную мистификацию: “...сам Кипренский запутал вопрос о том, кто изображен в картине “Читатели газет”, ведь о поляках — героях картины — в России полагалось молчать” [7, с. 41].

В самом деле, Кипренский писал из Рима В.В. Мусину-Пушкину-Брюсу по поводу предполагаемой в Петербурге экспозиции: “Одна из сих картин изображает политическое чтение в 1831-м году. Я сцену взял с натуры. Русские путешественники в Неаполе читают *La gazette de France* статью о Польше...”⁷. Однако современник Кипренского Андрей Иванов, академический профессор, уволенный в отставку в виду плохого отзыва царя об одной из его картин, писал сыну, знаменитому в будущем живописцу Александру Иванову, что на картине изображено “несколько особ польской нации, читающих газету”. Причем считал характеры изображенных “верными и свойственными (этой — *В. Ч.*) нации”⁸.

В самом деле, четверо изображенных уже по своему внешнему виду мало напоминают русских путешественников — обычно или художников, или аристократов. Они как-то слишком раскованно держатся, свободнее одеты в какие-то домашние халаты. Один прижимает к себе маленькую собачку, другой — в смешной соломенной шапчонке с кисточкой. Они стоят на фоне темной глухой стены, но в проеме виден кусочек залива с клубящимся голубым небом и Везувием, что добавляет картине “воздуха” и общего ощущения свободы.

Действительно, зачем было русским путешественникам так внимательно слушать статью о польских событиях? А тут изображены

⁷ Орест Кипренский. Переписка, с. 181–182.

⁸ Там же, с. 465. Сноски надо перевести в литературу. М.М.



«ТАЙНА СИЯ
ВЕЛИКА...»



люди, которых читаемый вслух текст необыкновенно затрагивает и сближает, — случайно увиденная сцена могла эмоционально захватить Кипренского. Особенно вдохновенно лицо персонажа, стоящего рядом с читающим и смотрящего на зрителя или, скорее, углубленно-го в собственные размышления. Именно его выделил Андрей Иванов: “...одно лицо в оной (картине — *В. Ч.*), довольно значительное, как по своей правильности, так и хорошо написанное, слушает со вниманием читающего, внимание его совершенно изображено художником” [там же. с. 465].

Существует давнее предположение, что это “мятежный”, высланный в 1824 году из Литвы и оказавшийся в Петербурге (и в других российских городах), а после 1829 года — за пределами Российской империи Адам Мицкевич⁹. В 1829—1830 годах и частично в 1831 году он и в самом деле жил в Италии. Кипренский его давно знал. В 1824 году в Петербурге, уже после своего первого итальянского путешествия, нарисовал его карандашный портрет в полупрофиль, где взгляд Мицкевича поражает какой-то особенной “поэтической” самоуглубленностью (ГТГ). Из-за этого взгляда он выглядит несколько старше и умудреннее своих 26 лет. Зачесанные назад темные волосы, высокий лоб, густые бакенбарды — все похоже. Если Кипренский действительно изобразил на картине опального, революционно настроенного Адама Мицкевича, то он, конечно, сильно рисковал: польского поэта в России знали в лицо. Но была особая радость у этого вечного “принца инкогнито” в том, чтобы морочить своего петербургского “покровителя” графа Дмитрия Шереметева, не спешащего с выплатой гонораров за полученные картины, и даже самого царя “мифами” о “русских путешественниках”. Говорят, царь, увидев картину на академической выставке, “остался доволен” [7, с. 41] — деталь в свете сказанного особенно пикантная.

Таким образом, многое говорит, что неоднократно отмечавшиеся исследователями жизни творчества Кипренского “мистификации” были не случайным капризом, а проявлениями его “личного мифа”, определившего манеру поведения мастера с собратьями-художниками и с “сильными мира”.

Литература

1. *Бочаров И., Глушакова Ю.* Орест Кипренский. М., 1990. С. 331.
2. *Линник И.В.* Кипренский и культура и Запада // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования. СПб., 1993. С. 71—72.
3. Орест Кипренский. Переписка. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб., 1994.
4. *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Евклида. Самаркандия. Л., 1982. С. 220.
5. *Петрова Е.Н.* Орест Кипренский. М., 2000.
6. *Сарабьянов Д.В.* Орест Адамович Кипренский. Л., 1982.
7. *Турчин В.С.* Орест Кипренский. М., 1975.

⁹ Предположение, высказанное Н.И. Романовым в 1905 году. Исследователь предложил атрибуции и прочих поляков-персонажей картины [3, с. 603].