



**ЛИЦО
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ О. КИПРЕНСКОГО И К. БРЮЛЛОВА:

ДВЕ ГРАНИ РОМАНТИЧЕСКОГО ПОРТРЕТА

© 2016

В.И. Чайковская



**Чайковская
Вера**

Исааковна — кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, историк искусства, художественный критик, литератор, автор книг и статей по искусству XIX–XX веков. Постоянный автор журнала. E-mail: vchaykovskaya@mail.ru

Историки живописи любят рассматривать двух “столпов” русского романтизма, Кипренского и Брюллова, в связке. Существует даже давняя искусствоведческая догадка, что Орест Кипренский изобразил на одном из своих грифонажей совсем юного ученика Академии художеств Карла Брюллова¹. Скорее всего, это легенда [1]: сам Кипренский, вернувшись с Апеннин в Россию, сообщал в одном из писем, что Брюллова никогда “в глаза не видал” [5, с. 151], хотя они и были в Италии в одно и то же время. Но, кажется, какие-то внутриакадемические байки эта легенда отражала: уж больно хотелось связать двух русских гениев не только творческой, но и биографической нитью.

Кипренский (1782–1836) — старший современник Брюллова (1799–1852), был в своих контактах очень избирателен и часто вел себя с русскими художниками в Италии, как “старший”, который может их оценивать с некой высоты — нормальный комплекс “звездного мальчика”. О Бродском тоже вспоминают, что “он вел себя так, словно был выше своего окружения” [7]. Впрочем, почти все пенсионеры, судя по письмам, и сами признавали его первенство, постоянно передавали ему приветы, следили за творчеством.

С Брюлловым у Кипренского отношения выстраивались иначе — как с равным. Тут встретились два гения, и оба это понимали. В записке графини Марии Потоцкой, посланной Кипренскому, они значатся как Орест и Пилад [5, I, 46, с. 192]. Тут, конечно, шутливо обыгрывается имя Кипренского. Однако и Жуковский, находясь в 1833 году в Риме, отмечает в дневнике, что его “поутру” посетили Брюллов и Кипренский [там же, III, 173, с. 464]. Вероятнее всего, речь идет об их совместном посещении.

¹ Так считали, в частности, Е.Е. Рейтерн и А.Д. Ровинский. Эту догадку поддерживал и Н.Г. Машковцев [3, с. 298].

Да и русские аристократы в Италии выделяли именно этих двух очень красивых, живых, гениально одаренных людей. Уже сама свободная манера держаться в аристократической компании, живая манера общения выделяли обоих художников из среды академических пенсионеров, часто очень “несветских” и “знающих свое место”.

Кипренский и Брюллов заканчивали Академию художеств по классу исторической живописи, но оба прославились своими портретами. При этом оба они были пионерами и проводниками в России эстетических идеалов романтизма, но каждый из них претворял эти идеалы по-своему. Попробуем сравнить их портретные миры.

Образ женщины. Любовные мечты

Оба художника как истинные романтики глубинно ориентированы на отражение человеческих чувств и в особенности на главного для романтиков чувства — любви, воплощающейся в женском образе. Но как по-разному он трактуется!

У Кипренского доминирует моцартиански легкий и гармоничный идеал прелестной девушки-ребенка в духе непоседливой Натальи Кочубей (1813, Всероссийский музей А.С. Пушкина, СПб.) или мечтательной Анны Фурман (середина 10-х годов XIX века, ГРМ). Его девушки прелестны, но лишены выраженного чувственно-эротического обаяния. Тут, скорее, обаяние живой, не осознающей себя естественности.

У Брюллова, напротив, мы чаще видим образ женского цветения в его победительной и всепокрушающей чувственной красоте (портрет графини Юлии Самойловой с воспитанницей и арапкой, 1832–1834, музей Хиллвуд, Вашингтон; портрет графини Юлии Самойловой, удаляющейся с бала с воспитанницей Амацилией Пачини, 1842, ГРМ) или же трагической надломленности и разочарованности (портрет княгини Елизаветы Салтыковой, 1841, ГРМ). Этот последний мотив позже подхватит Валентин Серов в некоторых своих женских образах (графический портрет С.М. Драгомировой-Лукомской, 1900, ГТГ).

В отличие от Кипренского, не изображавшего обнаженную женскую натуру даже в Италии, где такие возможности были, Брюллов писал роскошно-чувственную и одухотворенную женскую наготу, продолжая традиции итальянского Возрождения (“Вирсавия”, 1832, ГТГ). Дело в том, что Кипренский в своих юных девушках изображает пору мечтаний и ожидания любви — отсюда его романтическая сдержанность и восхищенно-трепетное, возвышенное отношение к модели. Тут нагота излишня и даже кощунственна. Можно добавить, что, не желая изображать обнаженную модель, художник следует аскетической древнерусской православной традиции, в которой нагими изображались грешники в аду, а не древне-



ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



русским языческим ритуалам, отголоски которых можно встретить даже в “Андрее Рублеве” А. Тарковского с обнаженной “русалкой”-купальщицей.

Впрочем, представляется, что и Тарковский здесь в целом следовал древнерусской традиции некой чувственной сдержанности.

Брюллов более решительно преодолевает традиции, свободнее входит в пространство языческого мифа и античной культуры с ее культом нагого женского тела. В “Вирсавии” угадывается реальный прототип — все та же Юлия Самойлова (и с той же темнокожей девочкой-прислужницей, что и на портрете из вашингтонского музея), перенесенная во вполне условные библейские времена, но оставшаяся живой, яркой и обольстительной.

Мы уже говорили, что для Брюллова характерно пристрастие к изображению женщин в момент расцвета. Он из тех художников, кто боится “реки времен”. На кладбище предпочитает не ходить (см. рассказ Н. Рамазанова о похоронах Самуила Гальберга, где Брюллов внезапно появился вопреки зароку), “не любит писать старушек”, как наивно признается одному из заказчиков [3, с. 179]. Что он любит, так это писать женщин с детьми. Сами по себе дети, дети как личности, ему не очень интересны. На портретах они часто несколько кукольны и статичны (портрет детей Волконских с арапом, 1843, ГТГ). Но вот именитая женщина, утонченная аристократка с ребенком — иное дело. Здесь художник словно сам испытывает любовный восторг, бесконечную нежность, которая излучается ею на ребенка (портрет Марии Бутеновой с дочерью, 1835, частное собрание; портрет Марии Бек с дочерью, 1840, ГТГ; оба названных портрета Самойловой). Ребенок тут — словно выражение женственной сути прекрасных героинь, исполненных любви. Даже в знаменитой “Всаднице”, где обе воспитанницы Юлии Самойловой кажутся несколько “конфетными” (недаром их так любят помещать на конфетных коробках!), ощущается присутствие не изображенной на картине графини, чье имя написано латиницей на ошейнике бегущей собаки (“Всадница”, 1832, ГТГ). Именно графиня Самойлова незримо как бы “электризует” написанную художником сценку, делает ее динамичной, пронизанной страстью, почти феерической. В картине нам словно бы явлены любовные мечты художника.

Орест Кипренский в этом отношении совершенно другой. У него женщины редко изображаются с детьми, а когда изображаются, — это часто творческая неудача (“Мать с ребенком” (портрет г-жи Прейс?), 1809, ГТГ). Зато дети ему необыкновенно интересны сами по себе. Более того, его любимый возраст — детство, сохраняемое и пронесенное, как факел, до старости. Поэтому он не боится изображать немолодых женщин, делая это с восхищенным обожанием. Даже гувернантка Томиловых, немолодая француженка, кажется на пастельном порт-

рете женственной и загадочной, сохранившей живую и раннюю душу ребенка (портрет госпожи Вилло, 1813, ГТГ).

В этом отношении художники как бы поделили между собой романтические пристрастия эпохи. Брюллов подхватил мотив душевных бурь и мужественной борьбы зрелой личности с роком, Кипренский — образ поэтической, трепетной и естественной в каждом своем проявлении детской души.

Самое притягательное для Кипренского (и я с этого начала) — изображать молодых девушек, которые еще недалеко ушли от детства и так же резвы, мечтательны, непосредственны, как Наташа Ростова при своем первом появлении в романе Толстой ведь тоже был поклонником естественности.

У Кипренского встречаем целую галерею юных очаровательных девушек, написанных маслом или нарисованных акварелью и карандашом. Тут можно назвать уже перечисленные ранее портреты маслом юной воспитанницы Олениных Анны Фурман и акварелью — Натальи Кочубей или же блистательный карандашный “Портрет неизвестной” (1829, ГТГ), в которой угадывается повзрослевшая Мариучча. Как известно, ее художник заметил и стал писать, когда она была еще ребенком.

То, что увлекает “Великого Карла” — зрелая победительная женственность, чувственная обольстительность, а также опыт страданий и утрат, — ему не слишком интересно. Его привлекает моцартианская легкость, изменчивость, детское ожидание неведомых чудес. Но сохранить в себе самую детскость было достаточно сложно, особенно в условиях “сурового Петербурга”. Собственный “жизненный тонус” художник нередко поддерживает с помощью шампанского и легкого вина. И вот что интересно: об этом пишут двое его современников, и оба не могут не упомянуть, как он любовался “пузырьками” шампанского и цветом вина². То есть речь идет о каком-то эстетическом восприятии вина, близком к античному. Или, по крайней мере, к той античности, какой она рисовалась людям ренессанса или русским поэтам пушкинской поры (вспомним, что и пушкинский Моцарт советовал спастись от черных мыслей с помощью “шампанского бутылки” или “Женитьбы Фигаро” Бомарше — произведения столь же пенисто-легкого). Иными словами, отношение к вину как-то связано с представлением об эстетическом идеале.

А женщины на портретах Кипренского сохраняют детский пыл и детскую непосредственность не столько из-за возраста, сколько в силу каких-то особых душевных качеств. Вот ведь даже не слишком юная Екатерина Ростопчина несет в облике и в душевном строе что-то детски непосредственное, просто-сердечно-наивное, что выразилось в каком-то вопрошающем взгляде больших темных глаз (портрет Е.П. Ростопчиной, 1809, ГТГ). Очаровательна легка и чуть-чуть грустна Дарья Хвостова, смотрящая прямо на зрителя, как смотрят наивные дети, кото-

В. Чайковская
Антропологический идеал
О. Кипренского
и К. Брюллова

² С.Д. Шереметев вспоминает: «Шампанское предпочитал он всему, и когда пил, то всегда любовался пузырьками шампанского и приговаривал: “Это миры, миры”» [5, III, 242, с. 548]. А вот отрывок из воспоминаний Ф.И. Иордана: “Иду к нашему русскому столу, стоит лампочка и в полутьме вижу Кипренского, с целою полубатареей полуфульст, в руках он держит приподнятый стакан красного вина перед лампочкою, восхищается его цветом” [там же, III, 241, с. 546].



**ЛИЦО
ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ**



Бедная Лиза
На сюжет
одноименной
повести
Н.Н. Карамзина
1827



Орест
Адамович
Кипренский

Портрет
неизвестной
(с косынкой
на шее)
1829



Портрет
А.К. Швальбе
(отца художника)
1804





К. Брюллов

*Портрет
Ивана
Петровича
Витали
1836–1837*

*В. Чайковская
Антропологиче-
ский идеал
О. Кипренского
и К. Брюллова*

*Портрет графа
Алексея
Перовского
1836*



*Портрет
Микеланджело
Ланчи
1851*



рым нечего скрывать (портрет Д.Н. Хвостовой, 1814, ГТГ). Кстати, такой же прямой взгляд характерен для автопортретов самого художника.

У Кипренского чувство любви и восхищения женской моделью передается не через идеал материнства, а непосредственно образом женщины, сохранившей детскую душу и детскую чистоту. В пределе возникает идеальный образ женщины-ангела, которая становится “хранительницей” художника. Недаром подобный “ангельский” образ как бы окружает кольцом весь творческий путь Кипренского, возникая в самом начале (рисунок пером “Ангел-хранитель”, 1813) и появляясь в самом конце (последняя, утраченная картина “Ангел-хранитель детей”, 1836). “Ангела-хранителя” он посвятил своей “благодетельнице” жене Александра I Елизавете Алексеевне, на средства которой ездил в Италию [6, с. 12]. Незавершенного и затем пропавшего “Ангела-хранителя детей” — своей молодой жене Мариучче [5, III, 201, с. 485]. Но мне кажется, что к названию первой работы, изображающей юного женственного ангела с нежным лицом императрицы, тоже можно было бы приписать “хранитель детей” — детей в широком смысле, то есть всех сохранивших ранимую и трепетную душу. Конечно, в ряд “детей” художник включал, и даже в первую очередь, себя. И обеих женщин считал своими “ангелами-хранителями”, несмотря на то, что Мариучча была многими годами его младше и он сам ее опекал.

В работах Кипренского девочки — всегда немного “нимфетки”, уже в детском облике проглядывает будущая красавица. Но тут как раз и важна некая чувственная незрелость, романтическая недосказанность, свечение самой души, еще не погружившейся в “дрязги” обыденности. Так, “Девочка в маковом венке” (1819, ГТГ) — самый ранний портрет семилетней Мариуччи — уже в детстве прехорошенькая, но взирает на мир без кокетства, с детским вопрошанием и серьезностью. То же можно сказать про Надю Стародубскую, дочь актрисы Екатерины Семеновы и князя Ивана Гагарина. Прелестный детский облик Нади Кипренский набросал итальянским карандашом (1823, ГТГ). Она смотрит куда-то вдаль, опершись на руку, смотрит серьезно и с каким-то воодушевлением. Но без тени кокетства или манерности. При этом возникающая на листе головка с черными локонами на прямой пробор и огромными глазами обещает в будущем несомненную красавицу.

“Естественные” мальчики Кипренского и “героизированные” мужчины Брюллова

Я уже писала, что у Брюллова дети не становятся “мерилом” человеческой души. Его идеал — цветущая женщина и зрелый мужчина, к которому можно приложить романтиче-

ские строки Петра Вяземского, ставшие пушкинским эпиграфом в “Онегине”: “Под бурей рока — твердый камень./ В волненьях страсти — легкий лист”. Сила и страсть подобной личности трагически не совпали с “измельчавшей” эпохой.

Там, где у Кипренского осязаемое “пылание чувств”, у Брюллова — ум и затаенная страсть. Он всегда немножко приподнимает своих “обычных” героев, всегда их чуть-чуть героизирует. Так, художника Якова Яненко, которого приятели называли “Пьяненко” за “простительную слабость”, он изображает с задумчивым и печальным лицом интеллигента-рыцаря (портрет Яненко в латах, 1841, ГТГ). Столь же утонченно изыскан и драматичен образ Александра Струговщикова, переводчика Гёте и редактора “Художественной газеты”, который ничем особенным не прославился (портрет Александра Струговщикова, 1840, ГТГ). И даже Нестора Кукольника, вовсе не тянувшего на “героя”, художник приподнимает над обыденностью, хотя и в несколько иронической и театрализованной манере (портрет Нестора Кукольника, 1836, ГТГ). Подлинных “героев” он отыщет в Италии, рисуя мужчин из семейства Титтони, у которых он нашел приют, в особенности старшего брата, сражавшегося за свободу Италии в рядах Гарибальди. Скототорговец Анджело Титтони на портрете напоминает древнеримского полководца — столько мужественной решимости в его лице и повернутой полубоком фигуре (портрет Анджело Титтони, 1851, Собрание семьи Титтони, Рим). Брюллов всегда видит свою модель в какой-то историко-культурной перспективе, причем перспективе героической, возвышающей.

Кипренский и тут выбирает иной вариант романтического идеала...

Гейне когда-то говорил: “Чем больше растет тело, тем больше скукоживается душа”. Романтики делали ставку на “неиспорченную” обществом душу юного создания. Вот и Кипренский в портретах ориентирован на естественную, еще “не скукоженную” душу ребенка.

Про его девочек-женщин я уже писала. Важно вспомнить про его чудесных “мальчиков”, воплотивших авторский идеал личности.

Начиная от беглых карандашных зарисовок крестьянских детей 1809 года до замечательного “Портрета мальчика Челищева” (1808—1809, ГТГ) и вплоть до “Молодого садовника”, написанного в Италии (“Молодой садовник”, 1817, ГРМ), у всех его юных героев мы ловим живой, трепетный, слегка удивленный, устремленный в “большой мир” взгляд.

Интересно, что во многом схожий, вопрошающий, но вопрошающий с трагическим оттенком, взгляд мы находим в “портрете А.К. Швальбе” (1804, ГТГ), отца художника, человека не просто зрелого, но, скорее, пожилого. История Швальбе до сих пор не ясна. Видимо, не была она вполне ясна и худож-

В. Чайковская
Антропологический идеал
О. Кипренского
и К. Брюллова



ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



нику. Лютеранин, крепостной бригадира А.С. Дьяконова, Адам Швальбе у Кипренского загадочен и драматичен. Это поистине “король в изгнании” — недаром моделью для портрета служил рембрандтовский портрет польского короля Яна Собеского [6, с. 21, прим. 23] (в то время портрет еще был в Эрмитажном собрании). Пожилой герой сохранил чуткую и ранимую душу, в отличие, например, от Алексея Томилова, утратившего в зрелые годы все приметы “ребенка” и изображенного на позднем портрете с угасшим взглядом на безжизненном, обрюзгшем лице (1828, ГРМ). В портрете, как мне представляется, сказалось полное разочарование Кипренского в былом приятеле.

Безжизненностью манекенов наделяет Кипренский и великих князей Николая и Михаила, бравших у него некоторое время уроки гравирования (портрет великого князя Николая Павловича, портрет великого князя Михаил Павловича, оба 1814, Павловский дворец—музей-заповедник). Никакие титулы не заменяют в глазах художника утраченной “детскости”.

Мальчики Кипренского могут быть и опечалены, как опечален один из героев “Неаполитанских мальчиков”, написанных для короля обеих Сицилий Франциска I (1829, Музей Палаццо Реале, Неаполь). Один из мальчиков, изображенных в затененном гроте с видом на горы, положил голову на руки и радостно о чем-то мечтает. Другой, полуотвернувшись от него, с выражением едва ли не отчаяния, прижимает к груди морскую раковину — подарок или амулет. Что-то у него не складывается в житейских или любовных делах. Но все же это не тяжелая “взрослая” меланхолия, а животворная печаль юности.

При всей “мечтательной грусти” герой “Молодого садовника”, выхваченный из ночной темноты лучом лунного света, наверняка грезит о любви и о счастье. Он один как бы объединяет в себе “двух мальчиков” из Неаполя — молодые надежды и молодую печаль. В этом смысле Кипренский — моцартианец. Он весел, легок и настроен на счастье, которое всегда отбрасывается у него воздушным флером печали. Недаром столько сил он приложил, добиваясь исполнения двух самых пылких своих желаний — пенсионерской поездки в Италию и новой встречи с оставленной в Италии Мариуччей. И даже эти, казалось бы, несбыточные мечты он сумел осуществить!

Михаил Лифшиц соотносит Кипренского с другим русским “моцартианцем” — Пушкиным, говоря о них обоих как о представителях русского Возрождения начала XIX века [4]. Пушкин тоже, невзирая ни на какие катастрофы и утраты, надеялся на счастье: “И ведаю — мне будут наслажденья/ Меж горестей, забот и треволненья” (“Элегия”, 1830). Карл Брюллов, если и грезил о счастье, то в живописи выразил скорее бурную и непокорную натуру творческой личности, которая всегда в ка-

ких-то сложных отношениях с судьбой, роком, всегда неудовлетворена.

Итальянские девушки раннего периода художника созданы явно не для него, он любит их ими несколько со стороны, как пришелец (“Итальянское утро”, 1823, Кунстхалле, Киль; “Итальянский полдень”, 1827, ГРМ). А подходящая ему по всем статьям графиня Юлия Самойлова — постоянно убегает и ускользает. И он ловит ее “убегающий” облик во вдохновенных портретах. Потому-то, если находить поэтический аналог Брюллову, то это не Пушкин, а, скорее, Лермонтов, стихи которого художник страстно любил и читал наизусть. И в этой поэзии основной мотив — мужественная борьба с роком, трагическое одиночество, разочарованность. “Что без страданий жизнь поэта и что без бури океан?” Кстати, ученик Брюллова князь Григорий Гагарин на Кавказе вместе с Лермонтовым, раскрашивавшим акварелью его рисунки, изображал неприступные горные пейзажи [2].

Политические мотивы и отношения с “сильными мира”

У обоих художников политические мотивы преобразуются в экзистенциальные, осмысляются или в рамках “большой культуры” (у Брюллова) или с позиций древнего мифа, вечно-го архетипа (у Кипренского). И это соответствует установке европейского романтизма на универсальные модели и вечные ценности. Вспомним байроновские образы Дон Жуана и Каина.

Художники сторонились прямого участия в политике и общественные пристрастия выражали в основном опосредованно. Так, “Аполлон, поразивший Пифона” (1821) — пропавший картон Кипренского, где в аллегорической форме выражено победоносное противостояние Александра I Наполеону, воплощает во многом очень заинтересованное отношение художника к августейшей чете, которой он восхищался. Как мы помним, Елизавету Алексеевну, на чьи средства он поехал в Италию, он изобразил в образе ангела-хранителя. В картоне тоже есть ангел, которого художник писал с Мариуччи, то есть приближал безличную мифологическую аллегорическую фигуру к своей жизни и своей любви.

Ни намека на подобную “приватность” не будет в его отношениях с Николаем I, сухо деловых и официальных. Чего стоит хотя бы письмо Кипренского из Италии в 1831 году к русскому монарху, в котором художник предлагает царю деловую сделку: просит дать ему ссуду в 20 тысяч рублей на пять лет без процентов под залог нескольких картин [5, I, 31, с. 176–178]. Особенно умиляет это вскользь брошенное “без процентов”. Так вели себя художники (и властители) итальянского Возрождения, но не российские мастера, причем “низкого” проис-

В. Чайковская
Антропологический идеал
О. Кипренского
и К. Брюллова



хождения, и не российские императоры. Никакой ссуды он, естественно, не получил.

Герои Отечественной войны на его портретах лишены “победительного” и патриотического пафоса.

Отношения с сильными мира, как я уже отмечала, Кипренский старался выстраивать по модели великих художников итальянского Возрождения — на равных. К сожалению, русские аристократы, да и сам царь не тянули на ренессансных нобилей. Кипренский, впрочем, это тоже прекрасно понимал.

Ни тени тепла нет в портрете графа Шереметева, в доме которого (знаменитый Фонтанный дом) находилась его мастерская после возвращения из Италии. Кажется, автора больше волновали тонкости перспективного построения, которым он обучился в Италии, чем сама по себе модель, молодцевато и несколько деревянно выпрямившаяся (портрет графа Д.Н. Шереметева, 1824, ГИМ). За портрет граф ему заплатил огромную по тем временам сумму — 13 тысяч рублей (Николай I заплатил за приобретенные у художника работы — “Портрет отца” и “Вид Везувия с моря” — пять и две тысячи рублей). Но “неблагодарный” Кипренский пишет в письме Самуилу Гальбергу, что в Париже за такой портрет заплатили бы 40 тысяч [там же, I, 18, с.156]. Он и тут проявляет “своеволие”, за которое русские чиновники в Италии, Убри и Италинский, писали на него в Россию доносы.

Особый разговор — его поздняя работа “Читатели газет в Неаполе” (1831, ГТГ). Кипренский предлагал этот холст графу Шереметеву, постоянно указывая, что изобразил “русских путешественников” [там же, I, 35, с.181]. В конце концов Шереметев его купил. Но уже Андрей Иванов — отец Александра Иванова и учитель Карла Брюллова — подмечает, что в картине изображены поляки [там же, III, 174, с 465]. Вопрос не решен до сих пор. Е. Петрова считает, что едва ли картину с поляками, читающими во французской газете о разгроме польского восстания, Кипренский предложил бы Шереметеву, участвовавшему в этом разгроме и даже получившему за него награду [6, с. 19]. Но мне кажется, такое вполне возможно. Кипренский не мог и не хотел быть искренним с далекими от него людьми. И была особая прелесть, особый юмор (а юмор он ценил!) в том, чтобы “дурить” спесивого вельможу, не спешившего с выплатой гонораров, и царя, который взирал на художника с высокомерной подозрительностью.

Как относился художник к польскому восстанию? Его высказываний на этот счет нет. Но его могла заинтересовать и заинтриговать глубокая вовлеченность польских путешественников в то, что происходило в Варшаве. Их сплоченность, их свободная статья, их “интеллигентность”, как мы бы сейчас выразились. Сама группа изображенных мало напоминает русских и по внешнему виду (чего стоит соломенная шапочка

с кисточкой у левого персонажа и маленькая собачонка в руках у читающего газету), и по какой-то особой духовной сплоченности. Едва ли события в Польше могли так наэлектризовать русских путешественников, будь то аристократы или художники-пенсионеры. Кипренского в картине интересует тоже не “политика”, а какой-то необычайный и психологически особо выразительный момент: кучка очень разных людей под влиянием общей любви к родине вдруг объединилась, по-своему реагируя на описанные в газете события.

Кипренскому, работавшему довольно медленно и нуждавшемуся в меценатах, приходилось в отношениях со знатью порой лавировать и скрывать свои подлинные чувства. Карл Брюллов в этом смысле был более свободен и вел себя подчеркнуто независимо. Царю не удалось сделать его “придворным” художником, несмотря на все усилия³.

Я уже писала, что его идеалом была, как и у многих романтиков, гордая и независимая личность. Воплощением этого идеала стали греческие повстанцы (портрет греческого инсургента Колокотрони, 1835, ГТГ), а также участники итальянского восстания в лице мужчин-Титтони. О портрете Анджело Титтони сказано выше. Революционные события в Италии так его занимают, что он пишет совершенно фантастический образ ночной демонстрации в Риме, которую въяве не наблюдал, так как приехал в Италию несколькими годами позже (“Политическая демонстрация в Риме в 1846 году”, 1850, Тамбовская областная картинная галерея).

Во всем этом мне видятся не столько даже политические убеждения, сколько убеждения “эстетические”, романтическая абсолютизация свободы, пафос которой разделяли и молодой Пушкин, и лорд Байрон, уехавший сражаться за греческую независимость и умерший в Греции от лихорадки, в сущности, отдавший за эту независимость жизнь.

Причем Брюллов видел события современности в исторической перспективе. Некогда он изобразил себя помпейским художником, не теряющим в момент гибели присутствия духа. Некоторых своих современников он также помещал в рамки исторического прошлого. О портрете Яненко, закованного в латы, я уже писала. Можно вспомнить и юную Джульетту, дочь Анджело Титтони, изображенную в виде Жанны д’Арк (“Портрет Джульетты Титтони в образе Жанны д’Арк”, 1851, Собрание семьи Титтони, Рим).

Можно сделать вывод, что Орест Кипренский и Карл Брюллов отстаивали в своем творчестве тот образец творческого поведения, который в конце XIX века вылился в России в идеал “свободного художника”, человека-артиста, о котором много писал в своих статьях Александр Блок.

Пушкин тоже демонстрировал творческое поведение подобного типа. Но Пушкин был аристократом. Происходившим из незнатных слоев художникам подняться до такой позиции

В. Чайковская
Антропологический идеал
О. Кипренского
и К. Брюллова

³ Подробнее об этом см.: [9].



ЛИЦО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ



было гораздо сложнее. Но талант и ориентация на выработанный романтиками идеал свободы (у Пушкина об Алеко: “Свобода! Он одной тебя еще искал в пустынном мире!”), а также внутренняя убежденность в “своей правоте” (и своем праве) позволили им возвыситься над окружением.

Таким образом, в отношении творческой свободы оба художника сходятся. Различия же касаются их идеала человека. Для Брюллова это гордая и сильная личность мужчины или страстной и независимой женщины, противостоящих “буре рока” и напору “непоэтической” эпохи. Для Кипренского — образ ребенка, проглядывающий даже в портретах зрелых людей. Есть один “ключик”, которым открываются его пристрастия и антипатии. В портретах Сергея Уварова и зрелого Алексея Томилова, в блистательно исполненных карандашных образах Петра Вяземского и Анны Олениной ничего ребяческого нет как нет. И этим они отличаются от портретных образов, скажем, Екатерины Ростопчиной и Василия Жуковского — “вечных детей”, которым художник отдает свои симпатии, вступая с ними в бесконечный мысленный разговор.

Литература

1. *Алексеева М.А.* Офорт с автографом О.А. Кипренского // Орест Кипренский. Новые материалы и исследования. СПб., 1993. С. 167.
2. *Доманский В.А.* Художественное мастерство М.Ю. Лермонтова в изображении пейзажей и портретов // Сб. научных трудов, посвященных 200-летию юбилею М.Ю. Лермонтова. Сомбатхей (Венгрия): Studia Slavica, 2014.
3. К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников. СПб.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961.
4. *Лифшиц М.А.* Орест Кипренский // Очерки русской культуры. М.: Академический проект. Культура, 2015.
5. Орест Кипренский. Переписка. Документы. Свидетельства современников. СПб.: Искусство-СПб., 1994.
6. *Петрова Е.Н.* Орест Кипренский. М.: АРТ-Родник, 2000.
7. *Проффер Тисли Э.* Бродский среди нас. М.: Corpus, 2015. С. 136.
8. *Рамазанов Н.А.* Посторонний ученик Академии (характеристика) // Материалы для истории искусств в России. СПб.: БАН, 2014. С. 330.
9. *Чайковская В.И.* Карл Брюллов: игра с огнем // Нева. 2013. № 3.