

Слюсарев И. К. Путь художника // Урал. современник. Лит.-худ. альманах. Вып. 1. Свердловск, 1938.

Ярков С. П. Художественная школа Урала. Екатеринбург, 2002.

Статья поступила в редакцию 26.10.2007 г.

М. И. Ершова

ФЕДОР РОКОТОВ В КРУГУ СОВРЕМЕННИКОВ

Анализируется отношение к Рокотову зрителей, меценатов, собратьев по кисти, поэтов, первых историков искусства, непосредственно общавшихся с ним. На основе разрозненных материалов, опубликованных архивных данных, писем, воспоминаний, самих живописных произведений анализируются причины популярности Рокотова среди современников и намечается логическая линия изменения отношения к нему в будущем.

Федор Рокотов — одна из значительных фигур русского искусства XVIII в., в живописи сопоставимая только с Дмитрием Левицким, другим выдающимся портретистом. Несмотря на то, что Академией художеств высшим жанром почитался исторический, именно с портретом объективно связаны самые высокие достижения безумного и мудрого, говоря словами Радищева, столетия.

О том, кто более полно выразил свою эпоху, Рокотов или Левицкий, ведутся давние споры. Основанием для сопоставления творчества двух крупнейших мастеров русского портрета XVIII в. может быть то, что они ровесники: дата рождения Левицкого (1735) установлена точно, предположительно и Рокотов родился в этом году¹. Но в русское искусство приезжий малороссиянин вошел несколько позже уроженца Москвы. Самая ранняя из подписанных работ художника («Портрет неизвестного») датируется 1757-м г. — годом основания Академии художеств. Поэтому можно утверждать, что Рокотов начал свой творческий путь независимо от Академии и культивируемого ею классицизма. В первых рокотовских портретах заметны рокайльные черты, в зрелых — классицистические, а в самых поздних — сентименталистские. Таким образом, его творчество охватывает всю стилистическую эволюцию русского искусства (причем в портретописии она выразилась в смягченном виде) начиная с середины XVIII в. и кончая 1790-ми гг. При всем блеске мастерства и европеизме Левицкого Рокотов в определенном смысле оказывается тоньше и проникновеннее своего ровесника.

Широко известны слова Белинского о Пушкине, что он «принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на кото-

¹ Дата рождения Ф. С. Рокотова до сих пор считается неустановленной. По мнению большинства исследователей, художник родился в 1735 или в 1736 г. Однако Р. Подольским был установлен год его рождения — 1732-й — на основании данных метрических книг за 1808 г.

рой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и верное» [Белинский, 1981, 155]. Таким «живущим и движущимся» явлением воспринимается нами и русское искусство XVIII в., и творчество его яркого выразителя Федора Рокотова. Для того чтобы понять, как и по каким причинам изменялось отношение к Рокотову, а может быть, и предположить, каким его будут видеть в дальнейшем уже наши потомки, следует начать с его современников. Отношение к Рокотову его заказчиков и первых зрителей, характеризующее породившую его культуру, художественную атмосферу того времени, несомненно повлияло на формирование таланта живописца. Сегодняшнее представление о художнике, образе его жизни, устремлениях невольно переносится на мастеров прошлого, что, во-первых, противоречит исторической действительности, а во-вторых, не дает возможности представить себе, как изменится это отношение в будущем.

«Тайна Рокотова», «загадка Рокотова», «туманный Рокотов» — эти слова, постоянно повторяющиеся в статьях и книгах, можно объяснить не только загадочностью рокотовских образов, но и тем, что очень мало известно о самом портретисте. Искусствоведы до сих пор спорят не только о дате его рождения, но и о его происхождении. История не высветила имена его учителей и учеников, отрывочны и воспоминания о нем. Очевидно, у Федора Степановича Рокотова не было прямых наследников. Никому не удалось собрать сведений о нем, подобных тем, что были собраны В. Н. Горленко о Дмитрие Левицком и Владимире Боровиковском. Не имеем мы и представления о внешнем облике Рокотова: одно время его автопортретом считался упомянутый «Портрет неизвестного в гвардейском мундире» 1757 г.², что в дальнейшем не подтвердилось.

Специального исследования, посвященного восприятию Рокотова в XVIII в., до сих пор не проводилось. Разумеется, искусствоведы, писавшие о Рокотове, обращались к немногочисленным свидетельствам оценки его современниками. Нам предстояло собрать эти свидетельства и сопоставить их между собой.

Н. Н. Врангелю, одному из талантливейших критиков Серебряного века, сотруднику журнала «Старые годы», во многом принадлежит «открытие» Рокотова. Он первым воссоздал образ живописца, дал поэтическую интерпретацию его творчества, ссылаясь на архивное дело, впервые высказал мысль о возвращении Рокотова в Петербург в конце 80-х гг. [Врангель, 1910, 15]. Среди причин недостаточной изученности портретиста Врангель называет отсутствие потомков, которые могли бы сообщить некоторые сведения о его жизни, отсутствие авторских подписей на полотнах, редкое упоминание имени Рокотова в архивных документах. Свои рассуждения о художнике Врангель основывал на фактах, найденных им в архиве Академии художеств, в бумагах первого историка русского искусства Яко-

² Первым это предположение сделал И. Э. Грабарь в каталоге к персональной выставке Рокотова, прошедшей в Москве в 1923 г.

ба Штелина, в справочных изданиях XIX в. Других свидетельств отношения к Рокотову людей XVIII в. Врангель не приводит.

Исключительную ценность представляют для нас записи художественных анализов, сделанных А. В. Бакушинским во время семинаров, которые он вел главным образом в конце 20-х — начале 30-х гг. Он впервые сравнивает Рокотова с Левицким, и это сравнение в дальнейшем будет повторяться историками русского искусства. Но, в отличие от многих из них, Бакушинский отдает явное предпочтение Рокотову: «Самое основное у Рокотова, что увлекает в бездонную глубину, — это внимание к духовной жизни человека. Он идет от внутреннего содержания, от внутреннего настроения, а не от внешней формы, хотя и прекрасной, — как Левицкий» [Бакушинский, 1974, 389]. Для нашей темы особенно важно то, что исследователь делает первые предположения о личных взаимоотношениях портретистов, о том, что они не должны были относиться друг к другу с особой симпатией. Мы попытаемся дальше объективно проанализировать эти отношения, исходя из самого творчества того и другого мастера, из возможности их влияния друг на друга.

Проблеме взаимодействия двух художников посвящен один их разделов небольшой, но очень емкой книги А. В. Лебедева «Ф. С. Рокотов (этюды для монографии)» (1941), ставшей важным этапом в изучении творчества Рокотова. Обобщающим трудом на сегодняшний день является монография Н. П. Лапшиной «Федор Степанович Рокотов» (1959). Безусловно, последующими исследователями было многое сделано в изучении творчества Рокотова (Т. В. Алексеева, Л. А. Маркина, А. А. Карев, Н. М. Молева, И. Г. Романычева), но еще остается много невыясненных вопросов.

При всей ценности сведений, собранных искусствоведами XX в. о Ф. С. Рокотове, главным для нас являются сами его произведения, ведь в XVIII в. портретов без получения соответствующего заказа не создавалось. Можно, конечно, фантазировать, как это делает автор популярных книг и статей об искусстве Е. Кончин, предположивший возможность нежных чувств художника к одной из его моделей — Александре Струйской [см.: Кончин, 1978]. Но вряд ли он мог написать ее портрет, не получив официального заказа.

Уже среди ранних созданий Рокотова встречаются портреты царствующих особ и членов императорской фамилии: Петра III, Екатерины II, младенца цесаревича Павла; далее идут представители петербургского света и московского барства, поэты и драматурги XVIII столетия. По полуполюгендарным сведениям Екатерина Великая предпочитала всем иным портреты Рокотова и требовала, чтобы именно ими пользовались другие художники при изображении царского лица, лишь в личном ее удовлетворяли портреты шведского живописца Александра Рослина. Во всяком случае, в «Екатерине-законодательнице» (1783) кисти Левицкого — самом знаменитом портрете императрицы — проступают черты рокотовского образа.

Есть и документальные свидетельства о высокой оценке Рокотова Екатериной II. Сохранилось ее письмо от 15 июня 1781 г., направленное московскому главноко-

мандующему князю Василию Михайловичу Долгорукому-Крымскому с указанием поручить академику Рокотову скопировать ее портрет, написанный ранее Пьетро Ротари и хранящийся в Кремлевском дворце. Долгорукий-Крымский в своем докладе государыне писал: «портрет Вашего Императорского Величества, графом Ротарием писанный, скопирован, и так хорошо, что копии с оригиналом совсем почти различить не можно» [цит. по: Подольский, 1958, 65].

Еще раньше, чем Екатерина II, оценили Рокотова один из первых русских меценатов, основатель Академии художеств Иван Шувалов и великий Михаил Ломоносов. Первый распорядился принять молодого художника в Академию, заказал ему свой портрет и полотно «Кабинет Шувалова». Ломоносов, организовавший под Петербургом бисерную мастерскую, писал Шувалову в 1757 г.: «Что ж до портрета надлежит, с которого делать, то я думаю, что наперво, хотя один лик скопировать с самого лутчаго приказать Федору» [Записки Императорской Академии наук, 1862, 26]. Речь, несомненно, идет о копии со знаменитого портрета Елизаветы Петровны кисти француза Луи Токе, по которой был создан мозаичный портрет императрицы. Под именем Федора явно подразумевался Рокотов. Исследователь А. Н. Савинов предположил, что роль Рокотова, «по-видимому, не ограничивалась лишь копированием лица парадного портрета, только что написанного Л. Токе: в какой-то мере Рокотов работал вместе с самим Ломоносовым над сложной композицией его мозаики, далекой от композиции Токе» [Савинов, 1960, 9].

Более того, с именем Рокотова делалась попытка связать обращение Ломоносова к художнику в его стихотворении «Разговор с Анакреоном»: «О мастер в живописстве перьвой, / Ты перьвой в нашей стороне, / Достоин быть рожден Минервой, / Изобрази Россию мне. / Изобрази ей возраст зрелой, / И вид в довольствии веселой, / Отрады ясность по челу / И вознесенную главу». В академическом издании сочинений Ломоносова дан следующий комментарий: «Ломоносов имел в виду, очевидно, кого-нибудь из русских живописцев его времени, может быть Ф. С. Рокотова» [Ломоносов, 1959, 1167]. Это предположение, по мнению А. Г. Верещагиной, «звучит убедительно, особенно если учесть, что во время написания «Разговора с Анакреонтом» (вторая половина 1758 — 1761), когда Ломоносов в Петербурге был занят мозаиками, он встречался с художниками, в частности с Рокотовым» [Верещагина, 2004, 24].

Впрочем, возникает сомнение, что, зная талант Рокотова-портретиста, Ломоносов мог «предложить» ему создать аллегорический образ России. Вероятно, речь шла о некоем идеальном живописце. Вопрос о том, кто из художников мог претендовать на звание «первого в нашей стороне», остается открытым: Вишняков, Рокотов, Лосенко..? Важно, что Ломоносов как бы заглянул вперед, угадав в первых шагах своих современников будущих выдающихся мастеров.

К более позднему времени относятся отзывы современников о творчестве Рокотова, когда он в 1765 г. получил звание академика и через год перебрался в Москву. В этот период взаимоотношения между древней и молодой русскими столицами меняются. Противопоставление «нового» и «старого» обогащается альтернативой официального и неофициального. После открытия в 1755 г. Московского

университета Москва во многом возвращает себе значение культурного центра России, где обосновываются представители дворянской интеллигенции, желавшие быть в меньшей зависимости от царского двора, в этой связи достаточно назвать имя драматурга Александра Сумарокова. Рокотов органично вписывается в жизнь дворянской Москвы, несколькими десятилетиями позже запечатленной в строках «Горя от ума» и «Евгения Онегина». Портреты Рокотова — свидетельства того, что московское общество Екатерининской эпохи знало не одних графинь Хрюминых и князей Тугоуховских, но и высокие порывы, поэтические мечтания, связывающие рокотовскую Москву с историческим прошлым и предвосхищающие патриотический подъем начала XIX в. Рокотов оказался у истоков московской живописной школы, в будущем противопоставляемой петербургскому академизму. Москвичи явно любили своего живописца и буквально заваливали его заказами.

Возможно, что обилие заказов позволило художнику свободней выбирать модели, не случайно, что появляются жалобы. «Рокотов, один, за славою стал спесив и важен», — писал президенту Академии художеств Ивану Бецкому опекун Московского воспитательного дома Богдан Умский, недовольный отказом Рокотова продолжить работу над серией парадных портретов опекунов [цит. по: Лапшина, 1959, 40]. Рокотов написал только три портрета — П. И. Вырубова, И. Н. Тютчева и С. В. Гагарина. Слова о «спеси и важности» плохо вяжутся с представлением о тонкой поэтической душе художника, раскрывающейся в его полотнах. Работа над этой серией портретов совпала с переходом живописца от полупарадных к камерным изображениям. В портретах опекунов есть противоречие между парадной позой и серьезными, вдумчивыми лицами, характерными для камерной интонации, что, очевидно, привело Рокотова к неудовлетворенности этой работой. Между тем письмо Умского — убедительное свидетельство того, что после переезда из Петербурга в Москву Рокотов приобрел еще большее признание современников.

Почувствовать это признание, а также понять подход портретиста к своему делу помогают письма прапорщика В. А. Мерзлюкина, написанные в 1780-х гг. и адресованные его покровителю князю А. Б. Куракину³. Последний попросил молодого человека заказать свой портрет известному столичному художнику. Примечательно обращение к услугам именно Рокотова. Заказ стал фактом признания мастерства портретиста, лучше других способного, по мнению князя, передать и внешнее сходство, и внутренний мир человека, который был ему дорог.

В письме к Куракину от 25 января 1784 г. Мерзлюкин сообщает: «Работа Г. Рокотова началась в пятницу прошедшую. Я его неотступно просил, чтоб он постарался как наивозможно скорей довершить ее, он мне божился, что никогда скорее месяца не рабатывал что-нибудь с натуры; но мне обещал он совсем приготовить

³ Выдержки из найденных в отделе письменных источников Государственного исторического музея писем были опубликованы в сб.: [Алексеева, 1968].

ево в месяц; ездить мне велел к нему по пятницам только» [Алексеева, 1968, 282]. Спустя одиннадцать дней молодой человек пишет, что спешил «к отделке портрета» и не успел к отправлению почты: «Я... упросил Г. Рокотова чтоб он что может поработал с меня; он к скорейшему окончанию на то согласясь, продержал меня за работою своею до двух часов пополудни». Желая порадовать своего благодетеля, В. А. Мерзлюкин сообщает, что тот будет иметь портрет на второй неделе Велико-го поста, и «очень похожий».

Из писем Мерзлюкина мы узнаем, что работа, очевидно, потребовала пять сеансов и продолжалась около месяца (19 января — 16 февраля 1784 г.). Письма дают возможность реконструировать рокотовскую «систему» живописания. Во-первых, на загрунтованный соответствующим тоном и просушенный холст наносился масляный, светотеневой подмалевок, который также требовал просушки. Затем, говоря словами Мерзлюкина, шла «отделка», т. е. детальная прописка форм лица, а возможно, дорабатывалась и одежда. Еще один или два сеанса — на последнем этапе, когда дописывались «околичности», фон и наносились лессировки, которые оживляли все изображение. Сам Мерзлюкин считал свой портрет очень похожим, и это еще одно важное подтверждение мастерства художника из уст современника. Будем надеяться, что портрет молодого человека, что «нечесан и в синем фраке», не канул в небытие, как это случилось со многими произведениями из куракинской коллекции, и что он наконец дождетя своего открытия и заслуженного признания. По замечанию искусствоведа Т. В. Алексеевой, не слишком грамотно написанные и подчас забавные письма В. А. Мерзлюкина заключают в себе важнейшие подробности о Рокотове и о приемах создания им портрета. Добавим, что эти свидетельства современника характеризуют не только творческую «кухню», но и самого художника, его внимательное отношение к работе и даже отчасти независимость от прихоти заказчика.

К числу немногих свидетельств современников о Рокотове относятся и мемуары, написанные князем Иваном Михайловичем Долгоруким в начале XIX в. В воспоминаниях, названных «Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с которыми я был в разных отношениях в течение моей жизни», опубликованных в приложении к «Русскому архиву» (М., 1890), И. М. Долгорукий рассказывает о том, как произошла его встреча с портретами кисти Рокотова: «Тетка моя, графиня Скавронская, будучи в Москве, пожелала иметь портреты сестер своих, матери моей и Ржевской, заказала их вместе со своими славному тогда живописцу Рокотову и уехала в Италию. Рокотов списал, ждал денег и присылки за портретами, но, не дождавшись ни того, ни другого, подарил их одному из учеников своих, который продал их как работу известного художника помянутому Крымову, охотнику до картин. Однажды, шедши мимо его двора, летом, я удивился, приметя весьма похожий портрет матушки в доме человека нам незнакомого; стал доискиваться, как он туда попал, и, узнав историю, выкупил матушкин портрет у него за 50 рублей, цена самого Рокотова тогдашняя» [Долгорукий, 1890, 157].

К сожалению, местонахождение этих портретов на сегодняшний день не известно. Не сохранилось ни словесных описаний, ни воспроизведений. В рассказе

Долгорукова содержатся важные для биографии художника детали, а имена заказчиков проясняют обстоятельства его московской жизни. Исследователями было установлено, что Долгорукий обнаружил портреты своих родственниц не позднее середины 80-х гг. XVIII в. В это время «славный живописец» Рокотов имел свой дом на углу Старой Басманной и Токмакова переулка, а также свою мастерскую, учеников и многочисленные заказы в кругах московского дворянства [Подольский, 1958, 70]. Из слов Долгорукого можно сделать вывод, что цена на портреты Рокотова была невелика — всего 50 рублей. В это время заезжие мастера получали по 1,5—2 тыс. рублей.

Факт покупки Крымовым портретов кисти Рокотова дает возможность предположить, что в конце XVIII в. появляются такие «охотники до картин», коллекционеры работ известных художников, для которых живописные полотна стали ценным предметом собирательства. Для них в рокотовских портретах были важны не черты знакомых лиц, а достоинства авторской манеры живописца. Из выше сказанного следует, что портрет в XVIII в. ценится современниками как часть художественной коллекции. Он обретает некую независимость от личности модели, становится самостоятельным детищем своего творца, одним из самых престижных экспонатов собрания.

Имя Рокотова можно встретить и в другой книге Долгорукого — «Журнале путешествия из Москвы в Нижний 1813 года». Отдельная глава («Рузаевка») содержала подробное описание всего поместья, принадлежавшего Н. Е. Струйскому. Особое внимание уделено описанию интерьера главного дома: «В гостиной комнате несколько прекрасных картин, между которыми особенно приметить должно кабинет И. И. Шувалова, искусная копия с прекрасного оригинала г. Рокотова, за которой долго трудился ученик его и покойного хозяина крепостной человек, некто Зяблов, о коем писал много г. Струйский в своих сочинениях» [цит. по: Лебедев, 1941, 29]. Внимание мемуариста к копии с картины Рокотова и высокий отзыв об оригинале, с которым Долгорукий, очевидно, был хорошо знаком (иначе откуда появиться эпитету «прекрасный»?), — свидетельство того, насколько в кругу московского дворянства знали и ценили живописца.

Самую яркую характеристику дал живописцу хозяин Рузаевки поэт Николай Струйский. Связанные многолетней дружбой художник и поэт совершили обмен плодами своего творчества: Рокотов написал портрет Струйского и парный к нему его жены Александры Петровны (оба в 1772 г.), а поэт в своем «Письме к Г. Академику Рокотову» 1777 г. по поводу портрета Сумарокова писал: «Рокотов!.. достоин ты назван быти по смерти сыном дщери Юпитеровой, ибо и в жизни ты ныне от сынов Аполлона любимцем тоя именуешься <...>. Когда Российского Парнаса основателя и соорудителя храма ее возлюбленного сына своего Сумарокова, взем несодрагаемую своею рукою привела пред твой мюлбер: судя быть кисть твою достойную изобразить черты сего великого и бессмертного мужа; и когда ты почти играя ознаменовал только вид лица и остроту зрака его, в той час и пламенная душа ево, при всей ево нежности сердца на оживляемом тобою полотне не утаился <...>. А ты совосхищен, и проникая во внутренность души сего великого

мужа, по троекратном действии и толикомуш отдохновения совершил для нас сию твою неоцененную работу. «Тобою зрак того которого уж нет, / Мы будем созерцать до самых поздних лет!» [Струйский, 1790, 24].

Благодаря этому письму нам стала известна история создания портрета Сумарокова. В экспрессивных строках Струйского звучит желание выразить восхищение живописью Рокотова. Автор письма, по своей натуре нервный, вообще был склонен к сильным эмоциональным порывам. Но здесь проявился его талант оценить живописные особенности и достоинства кисти, способной проникнуть в тайники человеческой души, выявить духовные качества портретируемого. Струйский уловил главное, что составляет суть Рокотова-портретиста, — «совосхищение» художника душевным миром того, кто предстает его моделью. Запечатлев драматурга в последний год его жизни, Рокотов смог передать отрешенный взгляд и бесконечную усталость, которая легла на плечи этого человека.

Отмеченное Струйским проникновение «во внутренность души» ощущается не только в портрете Сумарокова, но и во многих работах художника. От его внимательного взгляда не утаилась нервная натура самого Струйского, изящество и хрупкость душевного мира его жены, естественность и отсутствие показной светскости в улыбке «Неизвестной в розовом», сочетание насмешливости и гедонизма поэта Василия Майкова.

О портрете Александры Струйской, вызвавшем без малого через двести лет строки другого поэта, нельзя не сказать особо. Николай Заболоцкий в своем знаменитом стихотворении несомненно мифологизировал образ модели, усилил романтическое начало в творчестве Рокотова, чем, возможно, дал повод к упомянутой выше фантазии Евграфа Кончина, но, тем не менее, проявил сокровенные стороны рокотовского дарования: способность живописца «души изменчивой приметы переносить на полотно». И в этом смысле выдающийся поэт XX в. следует за своим забытым собратом.

Из письма Струйского можно также получить представление о методе и о процессе работы художника над портретом. Поэт верно отметил подвижность струящегося красочного мазка, легкую динамичность кисти Рокотова, который, «почти играя», творил на полотне образ портретируемого «по троекратном действии», т. е. в три сеанса. Этой быстротой можно объяснить ту чудесную легкость, которой пленяют зрителя рокотовские портреты.

С высокой оценкой живописи Рокотова, данной его заказчиками, меценатами, поэтами, по-видимому, были согласны и собратья по кисти. Рокотов и Левицкий разделили между собой ареалы популярности — Москву и Петербург. Вряд ли отношения между ними были приятельскими. Как уже было нами отмечено, исследователи высказывали предположение, что они не любили живопись друг друга, так как их понимание задач портретиста было различным [см.: Бакушинский, 1974, 388]. Тем не менее Левицкий явно воспринимал Рокотова не только как ровесника, но и как предшественника, одного из тех, на кого он мог опереться в своем искусстве. Подтверждением этому служат его копии с портретов Рокотова и переработки рокотовских образов [см.: Лебедев, 1941, 54]

С другой стороны, и Рокотов мог испытать обратное влияние Левицкого. На эту мысль наводит новая датировка портрета Василия Ивановича Майкова. Ранее предполагалось, что он написан около 1765 г., затем дату повысили до конца 1760-х гг. Ныне портрет датируется 1775-м г. [см.: Косолапов, 1979, 299].

Есть внутренняя переключка между рокотовским «Василием Майковым» и портретом Александра Кокоринова, написанным Левицким в 1769 г. И в том и в другом портретах — личности, достигшие высокого положения, известности, славы. Но это не просто вельможи XVIII в., поэт и архитектор — это люди искусства, с пронизательным взглядом на мир, несущие в себе (при всем сибаритстве Майкова) печать скептицизма и усталости. При ранних датировках портрета Майкова можно было предположить его влияние на портрет Кокоринова, ныне же возникает противоположное предположение: портрет Майкова отличается от многих произведений Рокотова большей материальностью и объективностью характеристики.

Более опосредованно повлиял Рокотов на Боровиковского, который должен был видеть его работы во время одного из своих приездов в Москву в 90-е гг. От рокотовских «Сантис» (1785) с ее букетиком полевых цветов и «Суровцевой» (2-я пол. 1780-х) с ее розой — путь к сентиментальным женским образам Боровиковского. Конечно, дело не только в изображении цветов, а в том, что рокотовские образы, сохраняя память о рококо, смягчают строгость классицизма и предвосхищают настроения сентиментализма и преромантизма.

Искусствоведения как специальной науки в России XVIII в. еще не было, художественная критика только начинала складываться, между тем попытки написания истории русского искусства уже делались. В первую очередь нужно назвать «Записки об изящных искусствах в России» академика петербургской Академии наук Якоба Штелина⁴. Д. А. Ровинский, изучавший рукописи Штелина, дал его деятельности высокую оценку: «Этот добросовестный немец отдал всего себя на служение новому своему отечеству; более полувека старался он продвигать вперед наши художества и более всего заботился о том, чтобы обучать ремеслам и искусствам русских учеников; завел при Академии наук самостоятельную Академию художеств; как жук, откапывал и собирал все русское и с любовью записывал всякую мелочь, которая могла иметь только интерес для чисто русского человека» [Ровинский, 1889, стб. 501].

Причиной, побудившей Штелина к изучению истории русского искусства, было «речение о славе России в рассуждении многих ее трудов и заслуг перед свободными художествами» [Там же, 19]. Материалы, подготовленные Штелиным, помогают восстановить утраченные фрагменты истории, неизвестные факты био-

⁴ Громадный личный архив Я. Штелина в 1844 г. приобрел у наследников профессор Московского университета М. П. Погодин. Большую часть материалов по искусству он передал историку русского искусства Д. А. Ровинскому, который, в свою очередь, передал бумаги Штелина в Публичную библиотеку в Петербурге. После десятилетней работы над архивом Штелина исследователь К. В. Малиновский подготовил к изданию в 1990 г. переведенные им «Записки об изящных искусствах в России», представив наиболее полную публикацию материалов Штелина по истории русского искусства XVIII в.

графии художников, описания их работ, творческие характеристики, взгляды современников. На страницах рукописи оживают образы деятелей культуры XVIII в.: Ломоносов, Чевакинский, Левицкий, Рокотов.

Свои «очерки», посвященные тому или иному живописцу, Штелин строит по определенному плану: сильные стороны мастера, имена его учителей, характер изображения деталей, степень сходства в портрете. Ученый рассматривает произведения художника с точки зрения композиции («диспозиции»), рисунка, колорита. В своих взглядах на портретное искусство Штелин близок Дени Дидро. Как и французский просветитель, он считал главной задачей портретиста умение уловить не одно внешнее сходство, но и характер, внутреннюю суть модели

Метод работы Якоба Штелина основан на детальном сборе материала, включающем опрос очевидцев, личном изучении произведений искусства, а также беседах со специалистами. Например, с Ломоносовым он говорил о древнерусском искусстве, брал сведения и о современных ему русских художниках.

Как же Штелин рисует нам облик Рокотова? Какие стороны его живописного дарования считает сильными? По мнению Штелина, учителями Рокотова были Л.-Ж. Ле Лоррен, Л.-Ж.-Ф. Лагрене-старший, Ф. Фонтебассо. Далее историк добавляет, что Рокотов «многому научился у Ротари и Токке» [Записки Якоба Штелина..., 1990, 67]. Эта информация оказалась основополагающей для ученых конца XIX — начала XX в.: Д. А. Ровинского, А. И. Сомова, А. П. Новицкого, Н. Н. Врангеля, хотя сообщенные Штелиным сведения подчас расходятся с фактами, установленными позднейшими исследованиями. Рокотов в 1760 г. был зачислен по указанию И. И. Шувалова в Академию художеств. В 1761 г. состоял уже в числе 3-го класса академиков, а значит, пребывание в Академии для него стало не способом получения первых профессиональных навыков, а возможностью совершенствования в творческой среде. Действительно, со второй половины 1750-х гг. усиливается приток французских художников в Россию, но их визиты кратковременны. Как было установлено Н. М. Молевой, Ле Лоррен приехал преподавать в Академии в 1758 г. и прожил всего десять месяцев, оставив в основном лишь этюды и эскизы [см.: Молева, 1994, 67]. Рокотов мог знать живописные работы французского мастера, но никак не быть его учеником, тем более в стенах Академии. Лагрене-старший сменяет в профессорской должности Де Велли в декабре 1760 г., но уже в следующем году Рокотов становится академиком 3-го класса. Контракт же с итальянским художником Фонтебассо подписывается вовсе в марте 1762 г., после того как наш портретист уже три месяца выполнял обязанности адъюнкта.

Итальянский мастер Пьетро Ротари приехал в Россию в 1756 г. по приглашению И. И. Шувалова, принеся с собой интернациональный стиль праздничной придворной культуры — рококо. Влияние Ротари на молодого Рокотова, так же как Гроота — на Ивана Аргунова, неоспоримо. Н. Н. Врангель, в свое время, сделал предположение, что Рокотов непосредственно помогал итальянцу справиться с большим количеством заказов его мастерской. Примечательно и то, что сходство живописных приемов дало основание ошибочно считать на протяжении полувека рокотовские портреты Ивана Шувалова и Авдотьи Юсуповой за произведения

самого Ротари [см.: Бенуа, 1995, 29]. Однако данных для утверждения о непосредственном обучении Рокотова у прославленного итальянца нет.

Конечно, отзвуки рококо ощутимы в раннем творчестве Рокотова (легкие наклоны головы и нарядный колорит в портрете Юсуповой). Но на фоне работ иностранцев русский мастер более сдержан. Влияние рококо в зрелые периоды его творчества становится скорее внутренним, подталкивающим художника к желанию передать «движение души». Рокотов, научившись многому у западно-европейских мастеров, обрел свою индивидуальность, характерные живописные приемы, сделавшие его искусство неповторимым. Об известности Рокотова в кругах современников говорят слова Штелина, считавшего 1762—1764 годы временем расцвета портретиста, когда «он уже был столь искусен и знаменит, что один не мог справиться со всеми заказанными ему работами» [Записки Якоба Штелина..., 1990, 67].

Якоб Штелин описал характер и этапы работы мастера: «В апреле 1764 года он имел у себя на квартире около 50 портретов, написанных с хорошим сходством. В них ничего не было закончено, кроме голов» [Там же, 67]. Можно ли из этого предположить, что Рокотов имел учеников, которые как раз и дописывали фоны и доличное на портретах? Технологический анализ некоторых полотен Рокотова, проведенный реставраторами, говорит в пользу этого предположения [см.: Фролова, 1989, 193].

Специально Штелин остановился на парадном портрете Екатерины II, «сидящей в профиль на фоне смелого архитектурного сооружения». Достоинством этого портрета Штелин считал «много хорошего вкуса», т. е. высокое качество изображения и сходство с моделью.

К сожалению, первый историк русского искусства не оставил нам свидетельств о Рокотове-человеке, не осветил его взаимоотношений с другими художниками, учениками, заказчиками. Многое из сообщенного Штелиным требует уточнений, но это не лишает его «Записки» исключительной научной ценности.

В последней трети XVIII в. выходят теоретические труды по проблемам классицизма в изобразительном искусстве. Большую роль в этом, безусловно, сыграла Академия художеств. Появляются как переводные, так и самостоятельные сочинения. Например, в 1786 г. было издано «Письмо Дон Антония Рафаела Менгса, перваго живописца Двора Его Величества Короля Испанского, к Дон Антонию Понзу», в 1789 г. — «Диссертация о влиянии анатомии на скульптуру и живопись» Жана Вьена. В том же году вышло в свет «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях Живописцев; и примечания о портретах», перевод с книг теоретика XVII в. Роже де Пиля, осуществленный Архимом Ивановым. А в 1790 г. были изданы «Речи, говоренныя кавалером в Англинской Королевской Академии Художеств в Лондоне» в переводе Ивана Татищева. Следом выходят отечественные сочинения по эстетике изобразительного искусства: труд «Рассуждения о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников» Петра Чекалевского (СПб., 1792) и «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основан-

ное на умозрениях и опыте» Ивана Урванова (СПб., 1793). Но поскольку отечественные авторы были целиком связаны с Академией художеств и с формированием русского классицизма, они совсем не коснулись творчества Рокотова.

Письма, отрывочные воспоминания современников, первые попытки охарактеризовать творчество мастера... За этими немногочисленными, разрозненными свидетельствами ощущается признание обществом амплуа художника, его права на индивидуальную славу, известность и достаточно независимое положение. Рокотова ценили за его профессиональное мастерство, колористическую тонкость, за умение передать сходство с моделью, ее внутренний мир, представить свою работу в ансамбле интерьера. Свидетельствами любви к художнику могут служить портреты тех дворянских семей, которые предпочитали его другим мастерам. Среди них Орловы, Шуваловы, Воронцовы, Струйские, Куракины, Голицыны. Творчество Рокотова оказалось созвучным запросам времени, что бывает не всегда. Особенно любила талантливого, работоспособного художника старая дворянская Москва. Благодаря многочисленным частным заказам он мог освободиться от службы в Академии художеств. Между тем Академия сыграла в судьбе Рокотова немаловажную роль. Дело не только в том, что в ней созревало его мастерство, а в том, что Академия способствовала росту художника от ремесленника до творца, заслуживающего уважения и признания.

Алексеева Т. В. Новое о Рокотове // Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования. М., 1968.

Бакушинский А. В. Ф. С. Рокотов // Сов. искусствознание 73. М., 1974.

Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. М., 1981.

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.

Верещагина А. Г. Критики и искусство. М., 2004.

Врангель Н. Н. Федор Степанович Рокотов // Старые годы. 1910. № 4.

Государственная Третьяковская галерея: Каталог живописи XVIII — начала XX века (до 1917). М., 1952.

Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания: Живопись XVIII в. Т. 2. М., 1998.

Государственный Русский музей: Живопись, XVIII век: Каталог. Т. 1. СПб., 1998.

Долгорукий И. М. Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни. М., 1890.

Записки Императорской Академии наук. Т. 1. Прил. СПб., 1862.

Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1 / Сост., пер. с нем. К. В. Малиновский. М., 1990.

Кончин Е. Г. Московский поиск. М., 1978.

Косолапов Б. А. Новая датировка портрета В. И. Майкова кисти Ф. С. Рокотова // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980.

Лапина Н. П. Ф. С. Рокотов. М., 1959.

Лебедев А. В. Ф. С. Рокотов: (Этюды для монографии). М., 1941.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л., 1959.

Молева Н. М. Загадки Рокотова, или Жизнь великого портретиста времен Екатерины. М., 1994.

Подольский Р. Новые материалы о Рокотове // Искусство. 1958. № 12.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. В 4 т. Т. 4. СПб., 1889.

Романычева И. Раннее творчество мастера // Художник. 1986. № 1.

Романычева И. Г. К биографии Ф.С. Рокотова // Памятники культуры. Ежегодник. 1989. М., 1990.
Савинов А. Н. [Вступ. ст.] // Федор Степанович Рокотов и художники его круга: Каталог выставки. М., 1960.

Струйский Н. Сочинения Николая Струйского. СПб., 1790.

Федор Степанович Рокотов: Каталог выставки портретов / Сост. И. Э. Грабарь. М.; Пг., 1923.

Фролова А. Р. Федор Рокотов руку приложил // Панорама искусств 9. М., 1989.

Статья поступила в редакцию 14.11.2007 г.

О. В. Береговая

ФУНКЦИИ И ТИПОЛОГИЯ КОСТЮМНЫХ УКРАШЕНИЙ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Предлагается новая классификация костюмных украшений, рассматриваются их функции в историческом и современном аспектах и значение в формировании художественного образа костюма.

Одежда человека — важнейшая часть его культуры. Искусство одевания, будучи связано с материальной культурой и имея прикладной характер, вместе с тем становится выражением духовных исканий человека. В этом смысле одежда способна очень многое сказать о человеке: выявить его понимание своего места в обществе, раскрыть исторические корни связанной с человеком культуры, дать характеристику индивидуального художественного вкуса.

На настоятельную необходимость изучения повседневной культуры человека, а особенно проблемы сохранения в ней традиционных архаичных форм и появление новообразований в связи с идеей сочетания «возможного и невозможного» обратил внимание в 50-х гг. XX в. Ф. Бродель. Благодаря его труду и целому направлению — истории быта, возникшему в результате влияния его идей, появилось немало работ по истории костюма и моды. Именно в труде Ф. Броделя определен основополагающий подход к анализу явлений повседневной культуры, в нем соединяются моменты, связанные с развитием технологии изготовления предметов быта, с осознанием их художественной формы и семиотическим аспектом в содержании [см.: Бродель, 1988].

В статье речь пойдет о костюме, т. е. той части одевания человека, которая наиболее явлена окружающим и посредством которой создается целостное впечатление о его носителе. Костюм — это сложное образование, которое создается из целого ряда элементов, таких как линия, создаваемая кроем, цвет и фактура ткани, украшения различного характера и предназначения. Удачное сочетание всех названных элементов приводит к созданию эстетически значимого образа, способного выразить многогранные связи человека и окружающего мира. В той части