

RU

Русский портретный жанр на академической выставке 1820 года

Гудыменко Ю. Ю.

Аннотация. Цель исследования - реконструкция расстановки художественных сил в русском портретном жанре «около 1820 года» на основе обзоров открывшейся в этом году академической выставки. Впервые рассматриваются в совокупности публикации, посвященные выставке, затрагиваются все указанные в них имена русских художников, работавших в портретном жанре, - в этом заключается научная новизна исследования. В статье анализируются сохранившиеся произведения, бывшие на выставке, а также те, которых на экспозиции не было, но они наиболее ярко характеризуют творчество известных и менее известных мастеров: Д. И. Антонелли, А. Г. Варнека, И. Е. Яковлева, М. Н. Шамшина, воспитанниц Академии М. Т. Дурновой, М. Гомион и др. Полученные результаты исследования показали, что экспозиция 1820 года была довольно представительной и, несмотря на отсутствие таких мастеров, как, например, О. А. Кипренский и В. Л. Боровиковский, объективно отражала расстановку художественных сил в портретном жанре этого времени.

EN

Russian Portrait Genre at the Academic Exhibition of 1820

Gudymenko Y. Y.

Abstract. The aim of the study is to reconstruct the alignment of artistic forces in the Russian portrait genre “about 1820” based on reviews of the academic exhibition that opened that year. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time the publications devoted to the exhibition are considered in aggregate, all the names of the Russian artists who worked in the portrait genre are touched upon. The article analyses the surviving works that were at the exhibition, as well as those that were not on display, but they most clearly characterize the creative work of famous and less known masters: D. I. Antonelli, A. G. Varnek, I. E. Yakovlev, M. N. Shamshin, as well as the graduates of the Academy M. T. Durnova, M. Gomion and others. The results of the study have shown that the exposition of 1820 was quite representative and, despite the absence of such masters as, for example, O. A. Kiprensky and V. L. Borovikovsky, objectively reflected the alignment of artistic forces in the portrait genre of that time.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена тем фактором, что академическая выставка 1820 года мало привлекала внимание исследователей с точки зрения изучения всех художников, принимавших в ней участие. Это первая экспозиция, освещавшаяся в периодической печати достаточно подробно. Так что, несмотря на отсутствие каталога, мы имеем относительно точное представление о расстановке сил в портретной живописи «около 1820 года».

Теоретической базой исследования стали публикации в журналах «Отечественные записки» и «Сын Отечества»; авторами статей были П. П. Свинын (1820), Н. И. Гнедич (1820) и А. А. Бестужев (1820). Благодаря им мы знаем основных участников экспозиции этого года и те произведения, которые были представлены. Выставка открылась после пятилетнего перерыва: последняя экспозиция состоялась осенью 1814 года. Поэтому ажиотаж вокруг нее был значительным: «После семидневного открытия Академия привлекала еще толпы. 8 сентября задыхались от тесноты, какой в посещениях Академии не помнят» (Гнедич, 1820, с. 255).

Предметом рассмотрения настоящей статьи является портретный жанр, достаточно широко представленный на экспозиции 1820 года. Всего демонстрировалось 190 картин, преимущественно портретов, что дало повод Свиныну назвать ее портретной выставкой, а Бестужеву заметить, что портреты «многих числом, а не достоинством». В статье рассматриваются только произведения русских портретистов: Д. И. Антонелли, П. И. Ремезова, А. Г. Варнека, К. А. Шевелкина, «Станкевича», И. Е. Яковлева и М. Н. Шамшина, воспитанниц Академии М. Т. Дурновой и М. Гомион.

Для достижения цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, ответить на вопрос, можно ли на основе имеющихся сведений считать академическую выставку 1820 года смотром лучших достижений отечественного портретного жанра в то время, и насколько она отражает реальный художественный процесс в портретной живописи второй половины 1810-х годов; во-вторых, найти сохранившиеся до нашего времени произведения, упомянутые в «Отечественных записках» и «Сыне Отечества» (или аналогичные тем работам, которые экспонировались на выставке); в-третьих, исследовать биографические сведения малоизвестных участников выставки.

Основными методами исследования в настоящей статье стали формально-стилистический и сравнительный, которые дали возможность рассмотреть памятники и на основании их анализа создать целостное представление о состоянии русского портретного жанра в середине 1800-х годов.

Практическая значимость исследования заключается в том, что затрагиваемые в статье сведения о художественной жизни России «около 1820 года» могут быть использованы в педагогической деятельности для усовершенствования образовательного процесса, в лекциях и письменных исследованиях, посвященных истории портретного жанра.

Основная часть

Одним из центральных экспонатов на выставке был признан портрет И. П. Мартоса работы Д. И. Антонелли (1820, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств; далее – НИМРАХ), исполненный на звание академика по предложенной программе: «...написать поколенный портрет в натуральную величину г-на ректора Мартоса, с приличными художеству его атрибутами» (Сборник материалов..., 1865, с. 149). При этом отмечались не только достоинства, но и недостатки портрета: «Большой, блестящий колоритом и прекрасным освещением портрет, писанный Г. Антонелли, обращал на себя внимание всех, и в нем узнавали все славного нашего ваятеля Мартоса. По искусству и истине в работе, я полагал сей портрет в числе лучших... в сей зале. Художник Т. соглашался, но заметил с сожалением, что в руках нет соразмерности и цвет красок инде ложный, например: на лице и на руках, где в самом деле он походил более на костяной, нежели на телесный. В рассуждении верности красок и даже окончательности в отделке, другие два, им же писанные, грудные портреты гусарских офицеров имеют, как художнику казалось, более достоинства. Вообще работы Г. Антонелли, суть несомненные произведения таланта, вкуса и опыта» (Гнедич, 1820, с. 259). Схожая оценка портрета Мартоса была дана и Бестужевым (1820): «Сходство в лице, приятная рефлексия света, смелая драпировка и выбранная отделка, приносят честь искусной кисти г. Антонелли. Вглядываясь, можно заметить однако же, что он слишком резкие положил блики, слишком пробелил колорит тела, отчего оно потеряло сквозность (transparent) (прозрачность. – Ю. Г.) нижних красок, его оживляющих; морщины лба проведены будто по линейке, левая щека излишне возвышается над правою... и, несмотря на все это, в целом есть что-то прекрасное, которое ручается за вкус художника» (с. 164–165).

Составить объективное представление о портретном творчестве Дмитрия Ивановича Антонелли (1791–1842) в настоящее время непросто, поскольку сохранилось очень малое количество его работ. Он обучался в Академии с 1798 по 1812 год у Г. И. Угрюмова, получил большую золотую медаль за историческую картину «Нижегородский гражданин Козьма Минин, склоняющий сердца сограждан к пожертвованию всего имущества на спасение отечества», но поехать за границу не смог из-за отсутствия у Академии денег. Звание академика он получил за портрет И. П. Мартоса, который и привлек внимание на выставке 1820 года. Это выступление стало самым заметным в творческой карьере художника, «минуту славы» он получил именно за это произведение.

«Мартос» несет в себе простоту, можно даже сказать «плакатность» композиции, с расположением фигуры в виде равнобедренного треугольника, старательной, очень выразительной укладкой плаща и условностью образа, в котором передано сходство, но не хватает того, что демонстрировали произведения Варнека, выставленные на той же выставке, – жизненности и убедительности. Работа не выходит за рамки академического портретного жанра, повторяя основные его особенности – наглядность, ясность в построении, и даже колорит повторяет излюбленные оттенки (зеленые, коричневые, охристые), которые были популярны у преподавателей портретного класса Угрюмова и Щукина. Другими словами, избранный образ и его исполнение в «Мартосе» не могли не получить высокого одобрения в виде звания академика.

На наш взгляд, портретная живопись Антонелли объясняется еще и тем, что он работал в области плафонной живописи, и условный характер некоторых образов связан именно с этой деятельностью. Таков, например, портрет графини П. В. Мусиной-Пушкиной (1818, Государственный Русский музей; далее – ГРМ) – очень архаичный для времени, когда он был написан. Такой же, как и в портрете Мартоса, «костяной», неестественный цвет лица, скованность движений и максимальная условность в написании платья и шали.

Возвращаясь к портрету Мартоса и сравнивая его с другими произведениями этого жанра: портретами: А. С. Строганова работы Ж.-Л. Монье (1804, НИМРАХ), Д. Г. Левицкого кисти И. Е. Яковлева (1812, ГРМ), И. П. Прокофьева, исполненного М. Н. Шамшиным (1812, НИМРАХ), Ф. Ф. Щедрина, писанного Б.-Ш. Митуром (1813, НИМРАХ), – следует сказать, что он не теряется среди этих работ и, если уступает некоторым по своим живописным качествам (в узком смысле этого слова), то запоминается как выразительный по композиции и образу. Плащ скульптора напоминает античную тогу, вносит элемент героизации и доносит до нас дух классического искусства, идеалы которого воплощал в своем творчестве Мартос. Любопытно, что подобный

тип «профессорского портрета» более не повторялся вплоть до 1840-х годов; перечисленные выше варианты (а также написанные после 1820 года) не включают в себя «героизацию» и являются более «домашними».

Наряду с портретом Мартоса кисти Антонелли внимание публики и критики привлекли пять портретов Александра Григорьевича Варнека (1782-1843): И. П. Мартоса (1819, НИМРАХ), генерал-майора А. И. Хатова (местонахождение неизвестно), доктора Ф. К. Мильгаузена (местонахождение неизвестно), А. Н. Оленина (1820, НИМРАХ) и И. Г. Бутовского (1816, Ростовский областной музей изобразительных искусств). О своеобразии творческого почерка Варнека много писалось исследователями в последние два десятилетия (Виктурина, Погодина, 1998; Гудыменко, 2004; 2016), поэтому на основных особенностях стиля художника здесь остановимся кратко.

Наблюдение над художественной манерой Варнека позволило выявить следующие группы произведений. Наиболее ярко первую группу может проиллюстрировать «Мальчик с болонкой» (1810-е, Государственная Третьяковская галерея; далее – ГТГ). В основе этой картины – многочисленные прозрачные красочные слои, назначение которых заключается не столько в уточнении формы, сколько в усложнении колорита. Характерным образцом второй группы может служить портрет Е. Б. Ахвердовой (не позднее 1817, ГТГ). Все изображение строится на основе штриховых мазков, положенных по форме и наслаивающихся один на другой. Некоторое количество прозрачных слоев присутствует, однако они не определяют общий «шероховатый» характер фактуры. Третья группа схожа со второй использованием штриховой манеры. Отличие ее в том, что штрихи нанесены более жидкой краской и менее фактурны; см., например, «Портрет неизвестной» (около 1817-1819, Государственный Эрмитаж; далее – ГЭ). К четвертой группе относятся портреты П. А. Строганова (1812, ГЭ) и А. М. Римского-Корсакова (1820-е, ГТГ). Художник моделирует лицо широкими мазками, иногда создавая своеобразную «мозаику» из них и, как следствие, ощущение незаконченности. По крайней мере, два упомянутых портрета решены в традиционной для живописи того времени горячей красочной гамме, без доработки изображения цветными холодного тона прозрачными лессировками и штрихом.

Все, писавшие об академической выставке 1820 года, особенно отметили портрет Бутовского, в качестве основного достоинства назвав «жизненность» и «правдивость». Свињин (1820) отнес его к «прежней методе» художника, «имевшей всю прелесть Тициановой кисти» (с. 277). Портрет Бутовского противопоставляется остальным работам, так что складывается впечатление, что речь идет о какой-то неведомой нам технике Варнека, написанной «прежней методой». На самом деле это не так. «Бутовский» весьма характерен для работ Варнека и, по особенностям построения фактуры, наиболее схож с эрмитажным портретом «неизвестной». Но ничего принципиально иного, чего не было бы в произведениях Варнека 1810-х годов, в «Бутовском» нет. Да, он написан несколько ранее других картин, представленных на выставке (в 1816 году), в нем меньше штриховой или, выражаясь словами современников, «шероховатой» фактуры и больше прозрачных лессировочных мазков, но принцип подачи натуры – совершенно тот же. Это импрессионистичный принцип, когда воспринимать произведение необходимо чуть поодаль от него, что заметил еще Бестужев.

Иногда складывается впечатление, что цель тех, кто писал о художнике, заключалась в стремлении блеснуть своими познаниями в искусстве живописи. Но не будем забывать, что Свињин – «художник-любитель», Бестужев – писатель, а Гнедич – поэт. Если бы портрет Бутовского не сохранился, мы бы были весьма озадачены при сопоставлении всех трех отзывов. Так, один заявлял, что «платье и руки немного пренебрежены кистью художника» (Гнедич, 1820, с. 269), другой утверждал, что портрет «отработан с большим тщанием» (Бестужев, 1820, с. 167). К счастью, сохранился и портрет Бутовского, и много других произведений Варнека, так что мы можем более объективно оценить его значение для отечественной портретной живописи. Сравнивая эти работы с отзывами, можно убедиться в общей верной оценке творчества художника и противоречивости высказываний, когда речь идет о конкретных работах.

Среди отечественных мастеров именно Варнек обратил на себя внимание критиков, и именно ему посвящено наибольшее количество строк. Говоря о Варнеке как одном из главных представителей отечественного портрета 1810-х годов, необходимо исследовать вопрос, почему пишущие о выставке уделяли ему столь много внимания. Причем отмечались не только положительные стороны мастера («жизненность»), но и те, которые вызвали неудовольствие: «Сетчатая тушевка, туманный желтый колорит тела, хотя с прекрасным освещением тела, бросается в глаза только издали, но с приближением, как декорации, теряет очарование, и шероховатость отделки помрачает достоинства картин» (Бестужев, 1820, с. 166). Главным достоинством портретов Варнека является их удивительная похожесть и ощущение жизненности; вот откуда фразы современников: «живой человек», «портрет оставляет раму» и т.д. Варнек является создателем простых, не обремененных условными жестами и чувствами персонажей, и, судя по тому, что творчество его очень ровное, без сильных взлетов и падений, без отражений в нем модных тенденций своего времени, его творческое кредо являлось глубоко осознанным и прочувствованным. Это, несомненно, является главной причиной, почему творчество этого художника рассматривалось современниками как одно из образцовых в портретном жанре. Но существовал еще один фактор: русских художников-портретистов было сравнительно немного и, как следствие, – недостаточно достойных произведений, которые свидетельствовали бы об успехе русской портретной школы. К тому же, Варнек выделялся на их фоне творческой плодовитостью: к 1810-м годам относится большинство сохранившихся до нашего времени его портретов (не менее двух десятков).

Помимо Антонелли и Варнека, Гнедич и Свињин упоминали произведения «академика Яковлева» и «академика Шамина». В первом случае речь шла об Иване Еремеевиче Яковлеве, во втором, скорее всего, имелся

в виду Михаил Никитич Шамшин (здесь следует отметить, что в 1821 году окончил Академию художеств с аттестатом 1-й степени и шпагой Александр Шамин; но, поскольку, в тексте статьи стоит фраза «академик», мы склонны видеть в фамилии опечатку). Свинын (1820) писал о том, что их портреты «не представились с выгодной стороны», однако тут же осторожно указал: «...впрочем, они имеют большие достоинства» (с. 279). Более подробное описание картин Яковлева и Шамина оставил Гнедич (1820): «Взглянем прежде на портреты академика Яковлева... они имеют достоинства, а особенно портрет казацкого генерал-майора Ефремова: очень похож; нет круглоты в теле, но отделка принадлежностей очень недурна. Этого нельзя сказать о портрете протоиерея Гратинского, писанного академиком Шаминам (Шамшиным. – Ю. Г.); однако ж и он не без достоинств» (с. 277). Убедиться в справедливости этой оценки (впрочем, очень условной и общего характера) мы не можем: местонахождение указанных произведений неизвестно.

Иван Еремеевич Яковлев (1787-1843) был, пожалуй, одним из значительных портретистов 1810-1820-х годов. Его творческое наследие не очень велико, но, возможно, это связано с тем, что не все свои работы он подписывал и искать их следует среди неатрибутированных портретов. Сравнительно недавно жизнь и творчество Яковлева были исследованы в диссертационной работе Е. Д. Евсеевой (2013), которая составила первый список произведений художника (более тридцати), в том числе работ, местонахождение которых неизвестно. Из сохранившихся работ она назвала девять, писанных с 1811 по 1824 годы: «Автопортрет» (1811, ГТГ), «Мужской портрет» (1811, Историко-культурный заповедник «Гетманская столица», Батулин), портрет Д. Г. Левицкого (1812, ГРМ), «Портрет старика в шубе» (1813, ГТГ), «Портрет неизвестного из семьи Луниных» (1813, ГТГ), «Портрет неизвестной» (1817, Государственный исторический музей), «Портрет чиновника» (1821, ГРМ), портреты Ф. А. и Е. Н. Пасковых-Шараповых (1824, ГЭ).

Мы можем предположить с большой долей вероятности, что портрет Д. Г. Левицкого, за который Яковлев получил звание академика, экспонировался на выставке 1814 года. Подобные произведения, демонстрировавшие успехи воспитанников Академии и художников, удостоенных звания академиков и профессоров, всегда выставлялись на суд публики. В нем заметна плодотворность портрета А. С. Строганова Монье (1804) для последующих портретов, исполненных русскими мастерами. Причем в основе лежит самый общий композиционный прием посадки в три-четверти и взгляда модели на зрителя, и вряд ли, например, портрет Яковлева можно обвинить в плагиате (вспомним также «Строганова» Варнека). Напротив, напоминание об образцовых произведениях в новых работах приветствовалось. Тем более, Академия ценила в портретах «околичности», а в «Левицком» их было предостаточно, и все они были расположены «со вкусом».

Но все-таки портрет на звание академика, в котором художник был скован в образном и формальном плане, уступает ранним произведениям Яковлева из собрания Третьяковской галереи, которые свидетельствуют о незаурядном даровании: «Автопортрет», «Портрет старика в шубе», «Портрет неизвестного из семьи Луниных». Колорит их, построенный на излюбленных в 1800-1810-х годах оттенках зеленого и оливкового цветов, свидетельствует о том, что Яковлев – ученик С. С. Щукина. А довольно сильный тоновый контраст между освещенными участками и затененностью фона также говорит о том, что, как художник, Яковлев формировался в 1800-е годы. Самый традиционный из названных портретов – «неизвестный из семьи Луниных»; два других – более интересны, прежде всего, за счет создания индивидуальных образов.

«Старик» изображен с необычным и редким для портретной живописи мотивом сцепленных пальцев, а накинутая на него шуба, хоть и не является новым элементом для живописи в то время (здесь следует вспомнить работы С. Тончи и О. А. Кипренского конца 1790-х – начала 1810-х годов; об этом см.: (Гудыменко, 2021)), свидетельствует о желании создать нестандартный по теме портрет.

Еще одна необычная и очень эмоциональная по настроению картина – автопортрет – является лучшей в творчестве Яковлева. Известные нам автопортреты русских художников, писанные в это время – А. И. Иванова (1800, ГТГ), Варнека (середина 1800-х, ГТГ), А. Г. Венецианова (1811, ГТГ), – доносят до нас традиционный образ серьезного художника, знающего себе цену и готового дерзать на поприще искусства. Совершенно иным предстает в своей картине Яковлев. Перед нами восторженный юноша с живым взглядом и полуоткрытыми губами, любящий жизнь и творчество. Любовь к искусству подается символически, через необычный жест – юноша обнимает античную голову и держит ее в руках, словно младенца. Было бы интересно узнать, как к этой шутилой интонации отнеслись маститые профессора Академии. По крайней мере, за эту работу Яковлев был удостоен звания «назначенного». Звездный час Яковлева случился в 1824 году, когда на выставке в Академии им было выставлено несколько произведений, отмеченных критикой.

Говоря о «малых» русских портретистах, следует упомянуть Михаила Никитича Шамшина (1777-1846), не смотря на то, что в настоящее время мы знаем всего три его картины. Наиболее ранняя – это портрет И. Д. Прянишникова (1801, ГРМ), в котором еще очень сильны композиционные традиции портрета 1790-х годов. Самый известный портрет профессора Академии скульптора И. П. Прокофьева (1812, НИМРАХ), принесший его автору звание академика, должен был экспонироваться на выставке 1814 года. В нем тоже видны и уроки Щукина (в отношении колорита), и уроки Монье (в отношении создания образа: скульптор представлен максимально демократично, с ногой, закинутой на ногу). Третий портрет, сравнительно недавно обнаруженный в фондах Эрмитажа, – «Портрет неизвестного», исполненный на меди в малом формате и помеченный 1817 годом. Это тип чиновничьего портрета, очень скромного по композиции, в котором главным является сходство с оригиналом и внимательное отношение к наградам. Шамшин старается добиться в изображении лица многоцветности и тонкости тонального построения, тем самым по своим задачам приближаясь к Варнеку, хотя

работает не штриховой манерой, а традиционным лессировочным письмом. В эрмитажной работе чувствуется не только академическая выучка, проявляющаяся в умении рисовать, но и природные колористические способности. Как и в случае с Яковлевым, возможные работы Шамшина следует искать среди неподписных работ.

Некоторые из мастеров были упомянуты лишь вскользь, как, например, Павел Иванович Ремезов (1780-1833). Тем не менее, на основе его биографических сведений можно предположить, какую картину он экспонировал на выставке. Ремезов обучался в Академии с 1785 по 1800 год, завершив академический курс с аттестатом 1-й степени и шпагой. В ноябре 1817 года он получил программу на звание академика: написать портрет архитектора Михайлова (местонахождение неизвестно), и в 1818 был академиком признан. Мы не знаем, сколько портретов показывал Ремезов на выставке, но именно этот портрет должен был быть обязательно. В настоящее время портретов Ремезова сохранилось немного, все они являются копиями: великой княгини Екатерины Павловны (копия с А.-Ф. Ризенера, 1815-1816, ГРМ) и К. А. Нарышкина (вариативная копия с Дж. Доу, после 1826, ГРМ). Таким образом, иметь хоть какое-то представление об этом художнике затруднительно.

Бестужев вскользь упоминает о «влажных лицах Станкевича», но о каком из мастеров идет речь – неизвестно. В словаре С. Н. Кондакова упомянут только Александр Станкевич (1815-1885), которому в год открытия выставки было пять лет. Зато мы можем предположить, что означала фраза о «влажных лицах». Мы связываем ее с появлением сильных световых бликов на лицах изображенных персонажей, как если бы они были смазаны жиром. Прием совсем не новый, но в 1820-е годы вновь заявивший о себе после тональной живописи предыдущего десятилетия. Подобный подход хорошо заметен в работах В. А. Тропинина, а также других мастеров, например, Б.-Ш. Митуара. Как видим, в работах некоего «Станкевича» Бестужеву этот прием не пришелся по душе.

С работами художников, не числившихся в Академии, авторы статей о выставке 1820 года особенно не церемонились. Так, портреты «Шевелкина» не только не заслужили положительный отзыв, но и заставили Гнедича (1820) разразиться следующим пассажем: «Но что касается до этих, продолжал спутник, указывая на работы г. Шевелкина, хорошо, если б Академия не позволяла подобных произведений выставлять в святилищах художеств. Здесь все должно научать питомцев: из этих же работ можно научиться одному – писать портреты без рисунка, без колорита и без тени истины» (с. 260). Подтвердить или опровергнуть эти слова не представляется возможным: до сих пор не найдено ни одной оригинальной работы Шевелкина. Более того, лишь сравнительно недавно стали известны инициалы художника – «К. А.», – стоящие в подписях под двумя портретами Александра I (копия с Ф. Жерара) из собрания Эрмитажа. На одном из них стоит дата – 1820 год, – и, скорее всего, именно он и мог быть на выставке: «Сын Отечества» упоминает копию с портрета Александра I работы Ф. Жерара, писанную русским художником (без упоминания имени) (Гнедич, 1820, с. 213). Более чем вероятно, что речь идет о К. А. Шевелкине, который не указан у С. Н. Кондакова (Императорская Санкт-Петербургская..., 1915) и, скорее всего, не оканчивал Академию художеств.

Упомянулись в статьях «Отечественных записок» и «Сына Отечества» по поводу выставки 1820 года и произведения учеников Академии. Вероятно, это следует объяснить конкретной установкой на знакомство читателей с успехами начинающих художников; уровень их работ был не настолько важен, к тому же, отечественная критика старалась оценивать творческие успехи молодых людей очень позитивно и максимально благожелательно.

О «Голове старика» (копии с Веласкеса) ученика Варнека Д. А. Жигалева: «...имеет много красот, достойных кисти опытного художника. Голова старика есть счастливое подражание шибкому, широкому манеру Веласкеса» (Гнедич, 1820, с. 280). Вероятно, речь идет об этюде к портрету папы Иннокентия X, в то время находившемуся в Эрмитаже. «Дмитрий Алексеевич Жигалев (1799-?) был учеником Академии с 1806 года. В 1819 получил 2 серебряную медаль; в 1821 уволен с аттестатом 1 степени и шпагой» (Императорская Санкт-Петербургская..., 1915, с. 69).

О работах М. Т. Дурновой: «Портрет мальчика и другой князя С. Н. Голицына, писанные дочерью Г. Дурнова – обещают дарование» (Гнедич, 1820, с. 259). Мария Трофимовна Дурнова (1798-?) – дочь исторического живописца Т. Ф. Дурнова (1765-1833) – училась в Академии и в 1820 г. за два портрета с натуры была признана «назначенной»; в 1821 году получила программу на звание академика, но не была его удостоена. Сегодня известны два портрета кисти Дурновой из собрания ГРМ: «Портрет мальчика» (1820) и «Портрет неизвестной» (1828). Можно предположить, что первый портрет – тот самый, который экспонировался на выставке 1820 года, – он подписан и датирован («Писала Марья Дурнова 1820»). Если это так, то понятен столь сдержанный отзыв «Сына Отечества»: эта работа робкая, наивная и не блещущая мастерством. Несмотря на выразительный образ, портрет мальчика не отвечал многим требованиям Академии; преподаватель Академии, вероятно, потребовал бы от такой работы более верного рисунка, большей «отчетности» и «круглоты».

О работах М. Гомион: «Из семи оригинальных ее работ и трех копий, художник Т. находил замечательнейшим портрет г. Розе. В нем более чем в других колорита, отделки и отчетов, но и в нем еще видна нетвердая рука ученицы, которая ищет, находит, но не умеет еще выразить найденное. Еще несколько лет опыта, и кисть ее познакомится с тем, что итальянцы называют *il chiaro obscure*, с тем, что на плоском полотне окружает предметы. Надобно желать, говорил почтеннейший наш спутник, чтобы девица Гомион образowała дар свой: он обещает нам хорошего портретного живописца» (Гнедич, 1820, с. 261-262). Самое раннее из известных в настоящее время произведений Гомион – портрет Б. А. Куракина из собрания Эрмитажа – слева ниже середины имеет подпись: Marie Gomion 1821. Именно это произведение может свидетельствовать, какие портреты могла представить молодая художница на академической выставке. Он достаточно робок по уровню мастерства, в нем «еще видна нетвердая рука ученицы», но, вместе с тем, есть и определенная смелость в написании такого сложного для художника материала, как фактура воротника шинели. Портрет

хорошо и тщательно нарисован, удачно передана фактура различных материалов: бархат воротника, жесткость манишки, мягкость галстука.

Сведений о жизненном пути Гомион очень мало; в последнее время, совместно с О. А. Байрд, удалось узнать о новых фактах ее биографии. Мария Гомион Прево родилась после 1793 года в Калуге в семье выходцев из Франции Жане Гомионе и Марии-Луизе, урожденной Нино. С 1803 года она жила в Саратове, а позже – в Вольске, где и получила первые уроки рисования. Первое известное упоминание о присутствии Марии Гомион в Петербурге относится к 6 августа 1818 года, когда в газете «Санкт-Петербургские ведомости» появилось объявление об аукционе ее картин (О лотерее, 1818). В 1820 году Петербургской Академией художеств за семь портретов с натуры она была признана «назначенной»; в 1821 ей было предложено написать картину на звание академика, что так и не было осуществлено. Художница участвовала в академических выставках 1820, 1821 и 1824 годов, а в декабре 1824 года переехала в Варшаву уже как «госпожа Гомион Прево». В следующем году она приняла участие в «Выставке изобразительных искусств», устроенной в залах Королевского Варшавского университета. Помимо Варшавы, некоторое время работала в Вене, а умерла в начале июня 1832 года. В настоящее время творческое наследие Марии Гомион Прево насчитывает менее десяти работ, пока это только портреты.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. На наш взгляд, сохранившиеся произведения, а также наши общие знания о творчестве мастеров, участвовавших в выставке 1820 года, позволяют реконструировать расстановку художественных сил в портретном жанре следующим образом. На выставке демонстрировались работы А. Г. Варнека, Д. И. Антонелли, И. Е. Яковлева, М. Н. Шамшина, П. И. Ремезова, К. А. Шевелкина, «Станкевича», воспитанниц Академии М. Т. Дурновой и М. Гомион; другие фамилии русских портретистов названы не были. Первое место критика отдала портретам Варнека, в которых отмечала «жизненность» и «правдивость». Много места, уделенного в статьях этому мастеру, свидетельствовало, с одной стороны, о незаурядных художественных достоинствах его работ, а с другой стороны – о недостаточности значительных мастеров и выдающихся работ в области портретного жанра. Выставка демонстрирует совсем иной состав отечественных портретистов, чем тот, который мы привыкли представлять себе по «историям искусства». На экспозиции в силу многих причин не было произведений О. А. Кипренского, В. Л. Боровиковского и В. А. Тропинина – пожалуй, самых выдающихся русских портретистов того времени. Общую картину развития портретного жанра иллюстрировали полотна А. Г. Варнека, Д. И. Антонелли, И. Е. Яковлева и М. Н. Шамшина – большинство из них сегодня воспринимаются как «мастера второй руки». Впрочем, такое положение может быть связано с недостаточной изученностью творчества этих портретистов и общей недооценкой их творчества. Поэтому, перспективы дальнейшего исследования проблемы мы видим в поиске других произведений, экспонированных на выставке 1820 года (что связано с атрибуционными проблемами), и исследовании творчества указанных выше и других малоизвестных мастеров.

Источники | References

1. Бестужев А. А. Письмо к издателю // Сын Отечества. Исторический, политический и литературный журнал, издаваемый Николаем Гречем. 1820. Ч. 65. № XLIV.
2. Вихурин М. П., Погодина А. А. Изучение творчества А. Г. Варнека. Комплексный анализ его картин из собрания Государственной Третьяковской галереи // Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного искусства: материалы II Научной конференции. М., 1998.
3. Гнедич Н. И. Академия художеств // Сын Отечества. 1820. Ч. 64. № XXXVIII-XL.
4. Гудыменко Ю. Ю. Вновь определенные работы Александра Григорьевича Варнека из собрания Эрмитажа // Труды Государственного Эрмитажа. 2016. Вып. LXXXII.
5. Гудыменко Ю. Ю. Портреты Александра Строганова и Владимира Апраксина работы А. Г. Варнека // Сообщения Государственного Эрмитажа. 2004. Вып. XLII.
6. Гудыменко Ю. Ю. Традиции и новаторство в творчестве О. А. Кипренского: портрет А. К. Швальбе // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28).
7. Евсеева Е. Д. «Малые» русские портретисты конца XVIII - первой четверти XIX века и проблема работы по частному заказу: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2013.
8. Императорская Санкт-Петербургская Академия художеств: 1764-1914: в 2-х ч. СПб., 1915. Ч. 2: Биографическая: Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии художеств / сост. С. Н. Кондаков.
9. О лотерее // Второе прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям № 64. 1818.
10. Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования: в 3-х т. / сост. П. Н. Петров. СПб., 1865. Т. 2.
11. Свиньин П. П. Открытие Академии художеств и чрезвычайное оной собрание // Отечественные записки. 1820. № 6.

Информация об авторах | Author information**RU****Гудыменко Юрий Юрьевич¹**, к. иск.¹ Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург**EN****Gudymenko Yuri Yurievich¹**, PhD¹ State Hermitage Museum, Saint Petersburg¹ timoleon@mail.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 15.10.2021; опубликовано (published): 20.11.2021.

Ключевые слова (keywords): академическая выставка 1820 года; портрет 1810-х годов; Академия художеств; русские художники 1810-х годов; academic exhibition of 1820; portrait of the 1810s; Academy of Arts; Russian artists of the 1810s.