

Иван ВИШНЯКОВ



Т. В. ИЛЬИНА

**Иван
ВИШНЯКОВ**

1699-1761

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1980

Интерес к художественному наследию заметно возрос у нас в стране. В 1960—1970-х годах были изданы как обобщающие труды, так и статьи по отдельным вопросам русского искусства XVIII столетия, появились монографии о художниках этого времени. Русский XVIII век в искусстве уже перестает быть малоизученным. Однако более всего это относится ко второй половине века, тогда как в очень бурное, так называемое петровское время и особенно в печальный период смут и безвременья сразу вслед за смертью Петра I в истории искусства остается и по сей день еще очень много неизвестного.

Это в полной мере касается творчества одного из самых пленительных русских художников середины XVIII столетия Ивана Яковлевича Вишнякова (1699—1761). Сведения о нем еще очень запутанны в истории русского искусства, и не только потому, что подписных работ его сохранилось всего две (два портрета четы помещиков Тишининых), что-то приписывается ему безосновательно, что-то хранится под названием анонимов, но и потому, что он в основном был художником-монументалистом, чьи росписи не дошли до нас вместе со зданиями, для которых они исполнялись. Большую часть жизни он проработал в Канцелярии от строений, в ведении которой находилось все строительство Петербурга и его окрестностей, почти двадцать пять лет являлся главой ее живописной команды, выполнявшей декоративные работы Канцелярии, но все то, что за эти годы (с 1727 по год смерти) Вишняков осуществлял вместе с командой, что делалось под его руководством, утрачено, как не дошла до нас и та архитектура, для которой исполнялись эти росписи. И поэтому все архивные документы, излагающие день за днем работу художника в живописной команде и содержащиеся в протоколах заседаний канцелярии или сената записи, превратились в некий поминальник его несуществующих произведений.

Портретное же наследие Вишнякова так невелико и вопросы его атрибуций так сложны и запутаны, что пришлось привлечь все современные методы исследования при изучении работ, связанных с его именем.

До нас не дошло автопортрета художника. При упоминании его имени перед нами встает хрупкий образ девочки Сарры Фермор или ее меньшего брата Вильгельма. Но уже эти два портрета выявляют художника редкостного обаяния и выразительности, сумевшего передать аромат эпохи и неповторимость своеобразия модели. И это тем более удивительно, что его самостоятельная творческая жизнь началась в самый неблагоприятный для русского искусства период правления Анны Иоанновны, когда откровенно попирались национальные традиции и афишировано высказывалось пренебрежение ко всему русскому. Творческая жизнь мастера завершилась в период недолгого царствования Петра III, этого «прусского вестовщика» до воцарения и «верноподанного прусского министра» на русском престоле, повлекшего за собой призыв «второй бироновщины»¹.

Роскошь двора, превосходящего своим великолепием все европейские дворы, бесконечные маскарады, являвшие взору различные виды искусства, были, конечно, сказочной декорацией, которая не могла скрыть черт действительной жизни. Казни, кровь, колесование, четвертование, сожжение, отправление в ссылку с вырванными ноздрями, пытки во вновь восстановленном Преображенском приказе, переименованном в Тайную канцелярию, становятся привычным делом. Вот почему и искусство этой поры носит следы мрачного величия. Весь этот дух выразил лучше всего скульптор Растрелли в образе самой Анны Иоанновны: смесь европейской роскоши с азиатской тяжеловесностью, вульгарной силой и варварской грубостью.

Однако нельзя забывать, что общественная мысль и

художественные силы продолжали развиваться и в это малоблагоприятное время. В 1730-е годы открывается в Петербурге Сухопутный шляхетский корпус («рыцарская академия»), из стен которого выйдут А. Сумароков и М. Херасков, в будущем прекрасные русские поэты; начинается просветительская деятельность и поэтическое творчество А. Кантемира. В. Тредиаковский, выскочка и плебей, как будут называть его враги, поэт-эрудит, выученик Сорбонны, в которую проникнет, тайком убежав из России, сделает в 1730 году первый перевод французского «галантного» романа («Езда в остров любви» Поля Тальмана), а в 1735 году напишет свой первый трактат о стихосложении, начав тем самым преобразование русского стиха.

Как раз в эти годы в документах все чаще появляется имя И. Вишнякова. Архивные материалы (список членов живописной команды Василия Грузинца) свидетельствуют о том, что Иван Яковлевич Вишняков родился в Москве в 1699 году в семье «шатерных дел мастера». В 1714 году он уехал в Петербург «к сродственнику своему» (можно думать, что именно этот «сродственник» был писарем в Канцелярии от строений). С 1721 года Вишняков был определен в ведомство Адмиралтейств-коллегии сначала к мастеру лакового, а с 1722 года — живописного дела Василию Грузинцу, откуда в 1727 году уже как живописный подмастерье перешел в Канцелярию от строений². Отныне вся его творческая жизнь будет связана с этим учреждением и пройдет в Петербурге в районе Первой Береговой, Литейной улицы и Рождественских слобод (теперешние улицы Воинова и Советские). В 1745 году он получает чин коллежского асессора, в 1752-м — звание надворного советника, о чем сохранились собственные челобитные художника на имя императрицы — своеобразная автобиография. Из этих челобитных становится известно о всех перипетиях жизни художника: его слу-

жебных и территориальных перемещениях, его жалобы, о том, где он осуществлял росписи. Кроме того, подробные отчеты об его деятельности в живописной команде дают протоколы Канцелярии от строений.

Попав в Канцелярию, Вишняков оказался под эгидой почти единственного тогда в этом заведении живописца Л. Каравакка — «первого придворного маляра», как его именуют документы. В конце 1720-х годов, еще при Петре II, Вишняков вместе с Каравакком уезжает в Москву, а с переездом новой императрицы в столицу (1732) вновь возвращается в Петербург.

Со смертью Петра I новая северная столица несколько изменилась. Захирело частное строительство, так как при внуке Петра дворяне с великой радостью кинулись в старую Москву. В эти годы только П. Трезини продолжал работы в Петропавловском соборе и на стрелке Васильевского острова. С переездом Анны Иоанновны в Санкт-Петербург в нем вновь закипела жизнь. По распоряжению императрицы молодой и блестящий архитектор Б.-К. Растрелли срочно соединяет дома Апраксина, Рагузинского и Ягужинского, возводя так называемый Зимний дворец (третий Зимний дом, как сказано в документах), который будет строиться и при племяннице Анны Иоанновны Анне Леопольдовне, и при Елизавете Петровне. Вишняков окажется связанным с этой постройкой на всю жизнь. С 1733 года в Летнем саду на Неве начинает сооружаться Летний дворец (Летний дом) — любимое детище Анны Иоанновны. Кроме того, усиленно ремонтируются старые дворцы, украшающие их плафоны, исполняются портреты императрицы, для многочисленных празднеств создаются триумфальные арки, ставшие со времен Петра I традиционными в русской архитектуре.

Канцелярия от строений несколько изменяется в 1730-е годы, она отличается от той, которая была в 1710—1720-х годах, когда еще называлась Канцелярией городских дел.

С 1724 года, после расформирования Оружейной канцелярии, вместо одного живописца Каравакка в Канцелярии от строений появилась целая живописная команда, исполнявшая, по сути, все декоративные работы при строительстве.

До основания Академии художеств под «художеством» подразумевалось не только искусство в современном понимании слова, но и ремесла. Мастера Канцелярии с одинаковым тщанием исполняли все виды работ — от икон до плафонов, от триумфальных арок до садовых украшений, орнаментов, обоев, театральных декораций, костюмов, портретов, миниатюр на эмали. Здесь было много и от средневековой цеховой традиции, и от традиций Возрождения. Учитель жил одной жизнью с учениками, в команде было неизменное чувство ансамбля. Многие из обучения в Канцелярии легло потом в основу педагогической системы Академии художеств.

Все 1730-е годы Вишняков работал в команде под началом Андрея Матвеева, одного из первых русских художников, посланных при Петре I учиться за границу. Но занятия монументальной живописью требовали общения со многими мастерами-декораторами, от архитектора и скульптора до ремесленника. Документ 1730 года рассказывает о работе Вишнякова в Москве под руководством Каравакка и о требовании Матвеева отослать его из-под начала Каравакка в Санкт-Петербург вместе с товарищами по команде для срочной работы в Летнем саду и Петропавловском соборе, «понеже оные в писании фигур искусны»³. Но, видимо, Каравакк не отпустил от себя Вишнякова, занятого на разных работах.

В каравакковских рапортах Канцелярии неоднократно упоминается о портретах Вишнякова: то это копия с изображения Петра II, то изображение императрицы, то портреты детей Павла Ягужинского. Каравакк свидетельствовал умение Вишнякова «писать изрядно персоны с на-

турального», а про портреты детей Ягужинского сказал, что они написаны «так, как прямому мастеру надлежит», и просил Канцелярию, «чтоб оной подмастерье по достоинству Караваккову был удовольствован» (в результате этого с 1 ноября 1731 года жалование Вишнякова повышается с 50 до 150 рублей в год)⁴.

Каравакк был не единственным значительным мастером, с кем работал Вишняков в этот период. С 1730-х годов бурно растет слава «обер-архитектора графа де Растрелия», как называют его в рапортах Канцелярии, и по чертежам этого гениального художника Вишнякову вместе с другими (Тарсия, Градицци, Перезинотти) пришлось исполнить не одну работу. Растрелли, конечно, нельзя назвать прямым учителем Вишнякова, но масштаб его дарования, его творческая энергия, воображение, мастерство рисунка имели огромное влияние на сотрудничавших с ним мастеров-декораторов. Рядом с Вишняковым работали и менее значительные художники: М. Захаров, И. Милюков, Л. Дорицкий, три брата Колокольниковых, М. Молчанов, Г. Сердюков, Б. Суходольский и другие — все вместе они составляли творческую среду. Мог знать Вишняков и братьев Никитиных. Как раз в 1726 году, сразу после смерти Петра I, Иван Никитин написал портрет графа С. Г. Строганова. Вишняков, всегда тяготевший к жанру портрета, вряд ли не знал это произведение.

1730-е годы были тяжелы для всей России и, конечно, малоблагоприятны для творческой жизни. В конце этого мрачного десятилетия в судьбе Вишнякова наступают значительные перемены. В 1739 году умирает А. Матвеев, и Вишняков по рекомендации Каравакка и Тарсия занимает пост главы живописной команды, ибо — как значится в доношении Канцелярии — «кроме Ивана Вишнякова никто эту должность отправить не может». Начинается его новая беспокойная, полная больших и малых забот, неустанных трудов и творческого подвига жизнь главы всех жи-

вописных декоративных работ в Канцелярии от строений. Пребывание его на этом посту почти четверть века, окончившееся только со смертью мастера, показывает правильность выбора. Вишняков обладал и творческой индивидуальностью, и организаторскими способностями, и умением завоевывать авторитет.

Многие ученики Матвеева переходят теперь в ведение Вишнякова. Первым заданием Вишнякову на новом посту было задание закончить иконы для церкви Симеона и Анны, которую начал украшать еще Матвеев. С этой церкви на Хамовой (теперь Моховой) улице началось содружество Вишнякова с талантливым русским архитектором М. Земцовым, в судьбе которого было многое сродни Вишнякову: простое происхождение, отсутствие искательности, умение трудиться, забота и требовательность в отношениях с учениками. Оба наталкивались на предпочтение, которое отдавалось иностранцам. Но самое главное, у них было родство мироощущения, верность национальным русским традициям. Вишняков стремился продолжить лучшие принципы живописи Матвеева, поощрял индивидуальные склонности учеников, не подавляя их своими творческими установками. За двадцать пять лет главенства Вишнякова живописная команда превратилась постепенно в прообраз настоящей «русской Академии».

Расцвету декоративных искусств, несомненно, способствовало бурное строительство, начатое в эпоху царствования Елизаветы Петровны. Это был период роста национального самосознания русских людей. Успехи на международной арене, победы над «первым стратегом своего времени», как именовали его историки, Фридрихом II, взятие Берлина, битвы при Цорндорфе и Егерсдорфе — знаменитые события Семилетней войны показали миру, каким мощным государством стала Россия. Усилились культурные связи с Западом. Подготавливалась национальная почва, на которой в борьбе с иностранцами вско-

ре возникли русские институты образования и культуры.

Основная часть творчества Вишнякова совпадает с двадцатилетним правлением дочери Петра I Елизаветы Петровны, временем блистательного расцвета всех искусств, особенно архитектуры и связанных с ней монументальных форм изобразительного искусства, с периодом сложения самого праздничного и грандиозного художественного стиля — русского барокко. Русское барокко достигло наивысшего расцвета в 1740—1750-е годы. Оно развилось не только в архитектуре, но и во всех видах искусства. Бесконечные празднества, фейерверки, «маскерады», триумфальные шествия требовали декоративно-красочного оформления и напряжения всех творческих сил команды. Огромный коллектив мастеров различных профилей и степеней таланта являлся созидателем архитектурно-декоративных ансамблей. Это были именно ансамбли, где архитектура, живопись, скульптура были представлены в синтезе. 1740—1750-е годы — это расцвет и театрального искусства, и литературы, связанных с именем выдающегося поэта и первого русского драматурга А. Сумарокова. Но, несомненно, центральная фигура культурной жизни этого периода — М. Ломоносов, который «сам был первым нашим университетом», по меткому определению Пушкина, в личности которого сконцентрировались энергия, воля, творческое богатство, масштаб дарования, страсть к науке, к созиданию, патриотические стремления. И первый русский университет (1755), и первый российский театр (1756), и первая художественная академия (1757) были созданы не без участия Ломоносова. В 1759 году появляется первый литературный журнал Сумарокова «Трудолюбивая пчела», с 1760 по 1762 год директор и куратор университета М. Херасков издает журнал «Полезное увеселение». Ломоносовское время вызвало к жизни русскую науку, русский театр, оживление в пластических искусствах.

Вишняков был в числе тех, расцвет творчества которых целиком совпал с этим бурным временем. Как типичный сын XVIII века, да еще русского XVIII века, он все умел делать сам, не гнушаясь мелочами и не усматривая большой разницы между ремесленной работой и собственно искусством, как и его собратья — мастера Оружейной палаты в предыдущем столетии. Отсюда огромные плафоны и панно, живопись светская и церковная, образа и «персоны» (портреты), работы собственные и надзор за чужими, обучение подмастерьев, бесконечные просьбы материалов с подробными описями — канцелярия требовала фиксации каждой мелочи и не забывала при всяком удобном (и неудобном) случае напомнить, чтобы «расходовали с бережением». Но как раз именно благодаря этому обстоятельству мы в подробностях знаем, что делал Вишняков в те годы.

В первое десятилетие правления Елизаветы Петровны Вишняков много занят: это и работы в новом Летнем доме, для которого императрица сразу после воцарения использовала загородную дачу у слияния Фонтанки и Мьи (Мойки, место Инженерного замка). Эту дачу в 1741 году стал строить для Анны Леопольдовны Растрелли — гигантский ансамбль, включающий двор, парки, набережные и мосты. Вишняков занимается им до 1753 года.

С 1742 по 1762 год перестраиваются залы третьего Зимнего дома, который переделывается в новый Зимний дворец, уже четвертый по счету (тот, что сохранился до нас). В нем Вишняков работает до самой смерти. С 1755 года его команда принимает участие в сооружении деревянного Зимнего двора на углу Невской «перспективы» и реки Мьи (теперь место кинотеатра «Баррикада»). Отнимает силы и Аничков дворец, или, как он именуется в документах, «дом у Аничкова мосту», который начал строить в 1741 году Земцов, а завершил в 1752-м Растрелли, и который будет привлекать силы Вишнякова и его команды в течение многих лет.

Прибавим к этому писание декораций для Оперного дома (а их было в Петербурге в то время не один, а два), работы для Петергофского и Царскосельского дворцов, в Петропавловском соборе, в котором Вишняков чинит места, «где стерлась краска и золото», в куполе, по стенам и на сводах, что надо делать «без всякой остановки». В 1745 году дьячок Петропавловского собора Александр Варфоломеев докладывает в Канцелярию, что в куполе над жертвенником «повреждена (развалившись пополам) картина страстей господних», и Вишнякову велено срочно ее «осмотреть и исправить как надлежит в самой скорости». А в 1747 году он пишет образ «Положения во гроб» в алтаре собора, ибо прежний «весьма ветх и отодрався от стены, висит»⁵.

В 1740-е годы Вишняков много раз украшает различные триумфальные ворота, особенно Аничковские (1742), стоявшие на Невской перспективе (приблизительно около теперешней улицы Рубинштейна), где ему поручено «исправить наилучшим образом персону ее императорского величества». В 1744 году он уже починает Аничковские ворота, потому что «краски слезли, — говорится в документе, — даже с портретов императрицы». В 1746 году он вновь ремонтирует на них «живопись на холстах, ветрами во многих местах поврежденную»⁶. Вновь ему приходится писать портрет императрицы для этих ворот в 1747—1748 годах. В 1740-е годы художник работает для Итальянского дома.

Кое-что мы узнаем из документов и о частной жизни Вишнякова в этот период. В 1742 году он хлопочет об определении своего старшего сына Ивана пятнадцати лет в живописные ученики Канцелярии от строений, ибо он «охоч до живописи». В следующем году его зачисляют в команду с жалованьем 30 рублей в год. Так в Канцелярию приходит художник, который станет не только пер-

вым помощником отца, но так войдет во все его дела и замыслы, что со смертью последнего все работы естественно и безостановочно будут продолжены сыном. В 1746 году был определен в живописные ученики и второй сын Вишнякова Гаврила.

1740-е годы — это время самой интенсивной работы Вишнякова над портретами императрицы. После коронации все учреждения переехали из Москвы в Петербург. Именно тогда и был написан портрет Елизаветы для сената (1743). Авторитет Вишнякова в это время был так велик, что с 1744 года ему поручили следить за иконографией в портретах императрицы, чтобы среди возросшего числа ее изображений не появлялось карикатурных, портящих ее облик. Правительство издало указ о запрещении «писать персону ее императорского величества неискусным способом».

Начало 1750-х годов особенно хлопотно для Вишнякова, ибо в этот период он разрывается между Петергофом и Зимним дворцом. Кроме того, весной 1745 года был освящен Троицкий собор. Построенная при Петре I деревянная Троицкая церковь была связана со многими славными событиями петровского времени. «Дочь Петрова» Елизавета, на которую русские люди смотрели как на продолжательницу дел Петра I, велит после пожара вновь отстроить Троицкую церковь, — и Вишняков с командой пишет иконы для ее иконостаса, а которые «можно починить» — реставрирует, как и старые обветшалые хоругви. Он пишет также иконы для церкви Летнего дворца и более ста двадцати десюдепортов в сам дворец. Рабочих рук постоянно не хватает — их отбирают на другие нужды, — как не хватает и времени, потому что все необходимо делать «в поспешении».

Огромное место в работе Вишнякова занимает иконопись. Он всегда тяготел к старой русской живописи. Ему приходилось исполнять образа не только для церк-

вей императорских дворцов, но и для походных, например, малой походной церкви при новом Летнем дворце, причем часто рисунок иконостаса делал Растрелли.

Но, конечно, Вишняков не оставлял и портретного жанра. Помимо заказных портретов его собственной композиции, ему приходилось писать много копий, портретов «по образцу», например, портрет вел. кн. Екатерины Алексеевны скопировать с «арегинала, вывозного из немецких краев» или исправить портрет Петра I «с прибавлением длины и ширины против портрета ее императорского величества, который в Правительствующем Сенате вознесен», о чем мы узнаем из протокола заседания Канцелярии от строений. Такая подгонка была обычным явлением в XVIII веке, когда интерьеры перестраивались и портреты иногда не подходили на прежние места.

В распоряжении мастера были, помимо петербургских, еще и московские художники, и Вишняков особенно внимательно относился к их устройству и быту, памятуя, что они живут не в родном городе.

С 1742 года начинается работа для Андреевского собора в Киеве, задуманного наподобие дворцовых церквей петербургских или загородных резиденций. В барочном иконостасе церкви должен был быть выражен синтез всех видов декоративного искусства. Иконы исполнялись в Петербурге, их везли в Киев зимой, с большими предосторожностями, «денно и ночью», на санях, «боясь раскатов». Для их расстановки и смотрения за живописной работой «на местах», то есть в куполе и на сводах, Вишняков, на котором лежала вся организация этого дела, послал своего ученика Алексея Антропова. При исполнении икон в помощь Вишнякову отобрали от Д. Валериани А. Вельского, И. Фирсова, А. Поспелова — лучшие творческие силы команды. Возможно, Вишняков и сам исполнил некоторые иконы для церкви Андрея Первозванного (образ богородицы)⁷.

1750-е годы — это также начало работ Вишнякова в Большом Царскосельском дворце. С 1720-х годов скромная Саарская мыза постепенно превращалась в богатейшую царскую резиденцию. А когда в 1748 году к работе был привлечен Растрелли и с 1752 по 1756 год была произведена полная перестройка дворца, он превратился в грандиозный величественный ансамбль, «русский Версаль». Его интерьеры и созданная Вишняковым вместе с другими выдающимися монументалистами живопись преследовали ту же цель и принципы, что и вся архитектура дворца: был подчеркнут эффект бесконечной протяженности и нарастания масштабов к центру — Большому залу и Картинной галерее, все должно было гармонировать с пространством, насыщенным светом и воздухом, с огромным количеством зеркал, отражающих игру света. Руками итальянских и русских мастеров был создан блистательный ансамбль, истинный синтез декоративных искусств. К сожалению, роспись дворца погибла в годы Великой Отечественной войны, и мы не можем судить о работе Вишнякова и его команды. Документы также не сохранились.

В 1752 году Вишняков получает чин надворного советника. Этот чин дает ему потомственное дворянство. Его жалованье теперь — семьсот рублей в год. Два сына продолжают его дело. Но сколькими утомительными, отвлекающими его мелочами приходится заниматься художнику на посту главы живописной команды! Невольно вспоминаются слова Э. М. Фальконе об А. П. Лосенко: «Преследуемый, утомленный, опечаленный, измученный тьмою академических пустяков, ни в какой академии не касающихся профессора [...]»⁸. Тут, правда, все происходило в стенах не Академии, а Канцелярии, но принципиальной разницы нет. Вряд ли можно было его считать и обеспеченным художником. В 1757 году, в период расцвета и славы, он пишет, что очень нуждается в очередной своевремен-

ной выдаче жалованья «для постройки двора и расплаты с долгами [...] на заготовление потребных материалов и прочей домашней надобности» (как будто и без этих объяснений он не заработал его своими бесчисленными трудами!).

В послепетровский и доакадемический период, то есть с 1720-х по 1750-е годы пенсионерства в России, как известно, не было. Художники делились на государственных (состоящих на службе) и вольных. Положение первых не было легким, что наглядно видно из жизни самого Вишнякова, чья судьба была относительно благоприятной. Но у государственных было постоянное жалованье, это выгодно отличало их от вольных. Общим же было то, что они не проходили пенсионерства, учились дома и по старинке. Лучшие из художников всегда думали о будущем, о будущих художественных кадрах. Вишняков первый вспомнил о правиле, введенном некогда Петром I. Сохранились документы, из которых явствует, что его сын учился итальянскому языку, готовясь к поездке в Италию. Учителей найти было трудно, ибо они не знали «язык российский». Вишняков-младший учился у католического патера Антония (по полдня), для которого сам же ученик просит учебник грамматики («обучает меня с прилежанием, токмо российский язык мало знает [...]»). В итоге патер Антоний докладывает Канцелярии, что тот обучился «изрядно», но нужна практика, «кою в Италии получить может»⁹. Сведениями о пребывании И. И. Вишнякова в Италии мы не располагаем. Вряд ли это случилось — началась Семилетняя война. Но сам факт знаменателен и свидетельствует о больших переменах в русской жизни. Через четыре года будет открыта российская Академия трех знатнейших искусств.

В 1753 году Вишняков на длительный срок едет в Москву. В Москве, куда Вишняков был вызван для писания портрета, он живет целый год; жалуется, что жизнь на два

дома трудна («и здесь в Москве, так и в Санктпетербурге с домашними моими претерпеваю великую нужду»), и возвращается в Петербург только в середине 1754 года¹⁰. А в столице его ждут новые работы «в лютгаузе во армитаже» нового «Летнего дома» и «в мыльне» в Царском Селе, в Петергофе, над декорациями в Оперном доме («фигур на бальных платьях» для русской оперы), над образами для Троицкой церкви, церкви Воскресения Христова (бывшие палаты царевны Натальи Алексеевны), для церкви Зимнего дворца, чертеж иконостаса которой исполнял сам Растрелли. В этом же 1757 году команда Вишнякова пишет копию с портрета Елизаветы Петровны 1743 года. (К портретному жанру Вишняков никогда не теряет интереса.) С годами все больше сил у художника отнимает новый Зимний дворец. А тысячи мелочей — от заготовки липовых досок для будущих образов до карандашей и бумаги для учеников — с отчетом перед Канцелярией и заслушиванием от нее наказов тратить «с бережением» и делать «в поспешении»... Нет, не сравнить его жизнь ведущего мастера середины XVIII века с положением того же Ивана Никитина! Судьба Никитина была очень трагичной в правление Анны Иоанновны, но пока был жив Петр I, он умел ценить талант: не случайно Никитин получил мастерскую «у Синего мосту» сразу же по возвращении в Петербург из-за границы.

1760 год — предпоследний год жизни Вишнякова и по сути последний год творческий. Документов за следующий 1761 год ничтожно мало, видимо, Вишняков был тяжело болен (он умер в августе), и работать ему было все труднее. В 1760 году это все та же спешная работа в Зимнем дворце — к прибытию в него Елизаветы Петровны. Невольно вспоминаются слова историка В. О. Ключевского: «Вступив на престол, она (Елизавета. — Т. И.) хотела осуществить свои девичьи мечты в волшебную действительность; нескончаемой вереницей потянулись спек-



такли, увеселительные поездки, куртаги, балы, маскарады, поражавшие ослепительным блеском и роскошью до тошноты. Порой весь двор превращался в театральное фойе: изо дня в день говорили только о французской комедии, об итальянской комической опере и ее содержателе Локателли, об интермеццах и т. п. Но жилые комнаты, куда дворцовые обитатели уходили из пышных зал, поражали теснотой, убожеством обстановки, неряшеством: двери не затворялись, в окна дуло, вода текла по стенным обшивкам, комнаты были чрезвычайно сыры; у великой княгини Екатерины в спальне в печи зияли огромные щели; близ этой спальни в небольшой каморе теснилось 17 человек прислуги; меблировка была так скудна, что зеркала, постели, столы и стулья по надобности перевозили из дворца во дворец, даже из Петербурга в Москву, ломали, били и в таком виде расставляли по временным местам. Елизавета жила и царствовала в золоченой нищете; она оставила после себя в гардеробе слишком 15 000 платьев, два сундука шелковых чулок, кучу неоплаченных счетов и недостроенный громадный Зимний дворец, уже поглотивший с 1755 по 1761 г. более 10 миллионов рублей на наши деньги. Незадолго до смерти ей очень хотелось пожить в этом дворце; но она напрасно хлопотала, чтобы строитель Растрелли поспешил отделать хотя бы только ее собственные жилые комнаты»¹¹.

Почти единственным законченным интерьером, который мог видеть Вишняков в новом Зимнем дворце, была Большая церковь. Сначала Растрелли поручил писать иконы братьям Вельским «под смотрением надворного советника Вишнякова». Но Вишняков не согласился только «смотреть» за работами, он сам хотел принять участие в писании образов, потому что всегда исполнял их для всех придворных церквей и это «смотрение» ему было «небезобидно». Просьба уважаемого мастера была сразу же удовлетворена, и он начал делать «по желанию

своему». Но работа над иконостасом была закончена уже после смерти мастера, иконы Вишнякова были переписаны Фонтелассо (а позднее И. Бельским) — предпочтение иностранцам было обычным в Канцелярии, да и традиции старой русской живописи не удовлетворяли Растрелли, воспитанного на принципах светской декоративной живописи. Семь образов и шесть изображений в медальонах этого иконостаса до сих пор хранятся в Отделе русской культуры Эрмитажа, но работы Вишнякова, к сожалению, среди них нет¹² (во всяком случае, мы не узнаем ничего более определенного до технологического исследования этих вещей). Участием в создании иконостаса церкви нового Зимнего дворца и завершается, собственно, творческий путь мастера.

Все годы, особенно с 1750-х, Вишняков постоянно выступал как эксперт живописи: то свидетельствовал (удостоверял качественную пригодность) плафон некоего Лоренца Вернера для флигеля Петергофского дворца или вольного живописца Балерини (Баларини), то осматривал живопись в соборе Копорья, оценивал рисунок к плафону Большой парадной лестницы Зимнего дворца мастера Карбони (Карбония); кроме того, постоянно свидетельствовал многочисленные портреты императрицы и вел. кн. для провинциальных учреждений, причем иногда вынужден был переделывать неудавшиеся произведения сам.

Через все документы Канцелярии от строений с 1739 по 1761 год проходят неизменные подтверждения постоянных забот Вишнякова о членах команды, своих учениках. В 1759 году Алексей Антропов, Иван Вельский и Иван Вишняков (младший) получают «ранг подпоручичий» и приведены к присяге служить императрице «верой и правдой» «и для своей корысти, свойства, дружбы ни вражды противно должности своей и присяги не поступать».

Личность Ивана Вишнякова-младшего, во всем пошед-

шего по следам отца, изучена еще крайне мало. Это изучение представляет большие трудности в силу того, что отец и сын работали много сообща, кроме того, их имена одинаковы, а в протоколах канцелярии не указывалось отчество, и в тех документах, где нет ссылок на год, разобраться, о ком идет речь, очень трудно.

Архивные материалы дают нам представление и о педагогической работе Вишнякова. «Иван Яковлевич Вишняков — педагог» может быть темой самостоятельного исследования. Как уже говорилось, с 1739 года к Вишнякову перешли ученики А. Матвеева, среди них, например, отец будущего знаменитого гравера И. Скородумов. Но большинство было новых учеников. Это братья Вельские, Ерошевские, А. Пospelов и, конечно, А. Антропов, много лет работавший с Вишняковым как декоратор, но принесший славу русскому искусству, как и его учитель, своими портретами. Под начало Вишнякова вызывалось в разное время много самых различных мастеров — от живописцев до орнаменталистов, как петербургских, так и московских, о которых он заботился с особым тщанием (об одной такой группе он пишет: «отвести им пристойный покой, дабы они в лучшем порядке состояли и добропорядочно поступали»). Подготовка национальных кадров была для Вишнякова самой насущной задачей. Всегда он был справедлив и строг.

С особым вниманием следил Вишняков за одним из лучших своих учеников Миной Колокольниковым, которому помогал и советами, и свидетельствовал его работы — иконы для церкви лейб-гвардии Преображенского полка, для церкви Воскресения Христова в Адмиралтействе, церкви нового Летнего дворца (последние Вишняков с командой помогал ему окончить), в кладбищенские церкви, где много работал Колокольников.

Вишняков часто помогал провинциальным мастерам. В литературе нашли освещение его связи с великоустюжскими художниками Березиными¹³.

За четверть века, что Вишняков стоял во главе живописной команды Канцелярии от строений, им была создана целая школа, которую по праву можно назвать школой Ивана Яковлевича Вишнякова. От всей ее системы обучения прослеживается прямой путь к основным принципам преподавания в Академии художеств.

Вишняков умер, когда Россия не только в политическом и общественном, но и в культурном отношении завоевывала европейское признание. Наследники Ломоносова прославляли русскую науку, росла слава русской интеллигенции. Новое поколение входило в литературу, предрекая комедии Фонвизина, поэзию Державина, бессмертную книгу Радищева. Появлялись русские переводы европейских сентименталистов, предромантиков: в 1760-е годы — Руссо, в 1770-е — Лессинга, Дидро, Мерсье, затем Ричардсона и гетевского «Вертера». Искусство становится ареной борьбы самых разных направлений. В русле изысканного рококо и пышного елизаветинского барокко начинает зарождаться классицизм и несколько позже — сентиментализм. Путь к светскому национальному русскому изобразительному искусству, одержавшему победу в борьбе за самостоятельность, был подготовлен именно такими мастерами, как А. Антропов, И. Аргунов и в первую очередь — Иван Яковлевич Вишняков.

Плоды основного занятия Вишнякова — произведения монументальной живописи — время не сохранило. Но в наследии художника, к счастью, уцелели исполненные им в разные периоды творчества и при разных обстоятельствах произведения портретного жанра.

В русском искусстве еще с XVII века портрет был всегда проверкой мастерства. Таким он оставался и в Канцелярии от строений. Хотя там основным видом всегда была монументально-декоративная живопись, наивысшей ступенью в обучении являлась копия с какого-либо образца портретного жанра.

Вишняков занимался портретом всю свою жизнь. Выполнил заказы двора, писал и менее знатные персоны. Обращение к частным лицам — одна из особенностей Вишнякова. Он был первым из художников, кто начал изображать людей, ничем не примечательных, среднее и даже не столичное дворянство. Несомненно, этот интерес к частным сферам жизни — в какой-то степени черта послепетровской эпохи, потерявшей пафос государственности. Вишняков, первым выразивший эти изменения, сумел вместе с тем развить и расширить возможности портретного жанра. Его первым учителем и здесь был Л. Каравакк. Вишняков делал копии выполненных им портретов, чтобы засвидетельствовать свое мастерство, при его содействии исполнил не дошедшие до нас портреты детей обер-прокурора Ягужинского, портреты герцога и герцогини курляндских.

Каравакк привез с собой в Россию зарождающийся стиль рококо. Его детские портреты полны манерности, жеманства, игривости, позы (двойной портрет царевен Анны Петровны и Елизаветы Петровны), а иногда и откровенной эротики (портрет царевны Елизаветы Петровны ребенком). Но не эти черты стиля привлекли к себе Вишнякова. Рококо было общеевропейским явлением, искусством преимущественно придворных кругов, в России имевшим очень узкий характер и коснувшимся в основном лишь столичного Петербурга. В России рококо проявит себя наиболее полно в середине и особенно в первые десятилетия второй половины века — в творчестве раннего Ф. Рокотова, в «Смольнянках» Д. Левицкого, в скульптуре ранних И. Прокофьева и Ф. Шубина. Но Вишняков оказался первым, чутко уловившим черты нового стиля и сумевшим придать им национальную окраску.

В рокайльных портретах Вишнякова нет эротики, гривуазности, фривольности Ф. Буше, но есть поэтичность и лиризм, тонкая нюансировка чувств, хрупкость и едва

уловимая грусть, и в этом смысле, если искать западные аналогии, из европейских мастеров ближе всего Вишнякову Ватто. Им обоим свойственна чуть уловимая ирония. Вишнякову нравится декоративная роскошь парадных костюмов его эпохи, их открытая театральность и праздничность, но он несколько иронично подчеркивает их громоздкую торжественность, вызывающую скованность жеста.

Не следует слепо Вишняков и всей системе выразительных средств рококо. Вместо светлой гаммы, присущей произведениям рококо, он остается верен краскам ярким и звучным, значительно более близким русскому художнику, воспитанному на восьмисотлетних традициях иконописи. Отсутствуют у него и дробность форм, тенденция к ракурсу, трехмерности, асимметрия, подвижность. Портреты Вишнякова полны высокой духовности, теплоты, душевности. Следует сказать, что нечто останется от рокайля в творчестве Вишнякова навсегда, однако с годами все менее отчетливо будут проступать эти черты и все более прослеживаться тесная связь с принципами старой русской живописи, а если говорить точнее — с парсуной. Это и естественно. До Каравакка Вишняков учился у Василия Грузинца и, таким образом, был воспитан в художественной системе Оружейной палаты. Отсюда он вынес основные художественные приемы, образный строй, эстетические вкусы, в давно устоявшейся среде складывались его стилистические тенденции. Каковы же они?

Как старые русские мастера, Вишняков главное внимание уделял лицу, в котором выражается весь духовный мир человека. Тело же, это «вместилище греха и соблазна», он пишет плоскостно и схематично, и оно плохо угадывается под тщательно и виртуозно прописанным платьем. Кстати, не пройдя того, что можно назвать академической выучкой, Вишняков нередко делал ошибки в рисунке (исследование его портретов показывает, например,

как он всегда мучился с изображением рук). Помимо плоскостности, нужно отметить еще его тяготение к статике. Статичность позы — вместо беспокойства, асимметрии, типичных для живописи рококо. И это в Вишнякове тоже от принципов древнерусской живописи, где движение лишь нарушало состояние гармонии. Статуарная пластика образов Вишнякова придает им оттенок величавой незыблемости, хотя это не исключает большой сдержанной напряженности, внутренней динамики.

Вишняков выдвигает и свое живописное решение. Вместо тоновой живописи, то есть живописи, выдержанной в одном тоне, что было обычным для европейских художников XVIII века, он предпочитает в основном большие локальные пятна, не вписывая цвета в общую тональность, а противопоставляя их один другому в сильной и звучной гамме.

В портретах Вишнякова есть и драпировки, и колонны, и фонтаны, и деревья — все атрибуты парадных портретов; но они не решены глубинно, художник не создает иллюзии пространства, и они кажутся еще более нереальными и плоскостными, чем тела под изысканно написанным платьем.

В живописи Вишняков делал приблизительно то, что выпало на долю петербургских архитекторов в 20—30-х годах XVIII века. Как Земцов и Коробов, владевшие всем богатством классических архитектурных форм, никогда не пытались перенести в новый город Петербург традиции архитектуры московских церквей, так и Вишняков никогда не ставил своей задачей возратить светскую живопись к иконе. В его творчестве органически слились старые традиции с новыми формами и средствами выражения. Как у Земцова, в произведениях Вишнякова много недоговоренности, иногда даже робости, но в них есть черты, которым предстояло развиться во второй половине столетия, и в этом перспективность его творчества.

Вишняков очень осторожно, но без всякого школяризма и подражания, осваивал западноевропейский художественный язык, всегда оставаясь верным национальному мироощущению. Это, кстати, и позволило ему создать произведения, выражающие русский XVIII век так же полно, как лучшие произведения западноевропейского искусства выражают дух и время своих стран. Портреты Вишнякова характеризуют русское XVIII столетие так же ярко, как «Исповедь» Руссо, «Отплытие на остров Цитеру» Ватто или комедии Бомарше. В скупом наследии Вишнякова насчитывается с десяток портретов. Но даже если бы остались один или два, то и их было бы достаточно, чтобы считать его выдающимся русским мастером середины XVIII века. Разве недостаточно было аббату Прево одного романа о Манон Леско и кавалере де Грие или Шадерло де Лакло «Опасных связей», чтобы убедительно, с предельной четкостью и образностью выразить свое время?!

В творческом наследии Вишнякова известно всего два подписных портрета. Поэтому понадобилось сложное технологическое исследование дошедших до нас работ мастера, чтобы более четко определить его почерк и иметь возможность более точных атрибуций. Это исследование в рентгеновских, ультрафиолетовых, инфракрасных лучах, микроскопическое, химическое было произведено, в основном, в лаборатории Государственного Русского музея, а также Государственной Третьяковской галереи, и результаты исследования явились опорным пунктом искусствоведческого анализа живописных работ Вишнякова.

За долгую творческую жизнь Вишняков пережил несколько коронаций, участвовал в их оформлении, исполнял многие царские заказы, писал царские портреты и для дворцов, и для триумфальных арок. Иногда это были портреты по какому-то заданному образцу. Так, в 1731 году Каравакк сообщил Канцелярии, что «отправил в Санкт-

Петербург [...] персону ее императорского величества, которую писал означенный подмастерье Вишняков».

Один из первых по времени дошедших до нас самостоятельных портретов Вишнякова — изображение Анны Леопольдовны, недолгой правительницы России после смерти Анны Иоанновны. Дочь ее сестры Екатерины, вышедшей замуж за герцога Мекленбургского, Анна Леопольдовна (как она стала именоваться при принятии православия в 1733 году) была извлечена из полного забвения на арену истории волею своенравной императрицы Анны Иоанновны, обеспокоенной не столько судьбами престола, сколько тем, чтобы он не достался Елизавете Петровне — дочери нелюбимого ею дяди Петра I. Императрица завещала престолонаследие будущему ребенку племянницы от выбранного поспешно с этой целью на роль мужа герцога Антона Ульриха Брауншвейгского. Брак состоялся в 1739 году. Выбор не был блестящим, и Анна Иоанновна писала: «Принц нравится мне так же мало, как и принцессе, но высокие особы не всегда соединяются по склонности»¹⁴. Будущий император Иоанн Антонович родился 12 августа 1740 года. После смерти Анны Иоанновны Анна Леопольдовна была объявлена регентшей при малолетнем сыне. Ее правление было очень недолгим: с 9 ноября 1740 по 25 ноября 1741 года. Это был год ожесточенной внутренней борьбы с супругом за право соправления. Менее приспособленную для управления великой державой особу трудно было бы отыскать. Для нас важно в связи с портретом Вишнякова, что современники пишут об ее облике. Леди Рондо, жена английского посланника, отмечала, что «в ней нет ни красоты, ни грации, и ум ее не выказал еще ни одного блестящего качества. Она [...] говорит мало и никогда не смеется, что мне кажется неестественным в такой молодой особе и происходит, по моему мнению, скорее от тупости, нежели от рассудительности»¹⁵. Фельдмаршал

Миних в своих воспоминаниях писал, что «она была от природы неряшлива, повязывала голову белым платком, не носила фижм (*sans jupe de baleine*) и в таком виде являлась к обеду, в публике, за обедом и после него, когда играла в карты с избранными партнерами [...]»¹⁶.

Именно в такой повязке мы видим Анну Леопольдовну на портрете, который в истории искусства принято называть «Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье с повязкой на голове» из фондов Русского музея. Портрет неподписной и недатированный. Впервые он появился на выставке 1870 года без упоминания автора, хранился в Зимнем дворце и поступил в музей Александра III в начале XX века. За авторство Вишнякова позднее высказывались некоторые исследователи (Н. Коваленская, Э. Ацаркина, Н. Молева и Э. Белютин).

В документах Канцелярии от строений мы несколько раз встречаем упоминание о том, что Вишнякову заказывались портреты Анны Леопольдовны, особенно часто говорится о некоем портрете для присутственных мест Конюшенной конторы. Но портрет, о котором идет речь, менее всего подходит для официального учреждения. Та полудомашняя одежда оранжевого цвета и белая косынка на плечах, в которой она предстает на портрете, сидящей в кресле, менее всего подходит для подобных целей, как бы модель ни любила такой свой облик. Руки сложены на животе. Поза спокойна.

Лабораторное исследование портрета многое прояснило. Выяснилось, что первоначально Анна Леопольдовна была изображена в другом платье, без косынки на плечах, с каким-то украшением на груди, а главное — левой рукой она обнимала мальчика, стоящего около кресла. Его круглое, большеглазое лицо и одежда (камзолчик без воротника) видны до сих лор на холсте, не только на рентгенограмме. Но фигура ребенка была записана, и, что очень важно, запись эта авторская. Техника жи-

вописи, состав красочного слоя, моделировка лица и одежды, наконец, сам подход к модели — все говорит за то, что портрет был действительно написан Вишняковым. Целый ряд приемов, как, например, незаписанный грунт в тенях — на лице, около носа, рта, подбородка, — будет потом повторяться в других произведениях Вишнякова и, что особенно важно, в его подписных вещах. Это, так сказать, классическая вишняковская лепка, встречающаяся во всех его портретах. Лицо и платье пишутся по-разному: смелое, артистичное, свободное письмо одежды и более тщательное (скорее притирка пальцем, чем мазок) — на лице. Грунтовка холста неровная.

Но не только формальные приемы, а общность более глубокая роднит портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье с другими работами Вишнякова. Это прежде всего «образ сидения», как удачно определила позу Н. Молева: при всей интимности одежды Анны Леопольдовны в ее облике есть нечто торжественное и застылое, исключаяющее случайное и мгновенное. Только Левицкому будет доступно создать облик величественно-царственного Демидова в шлафроке и ночном колпаке. Но он сделает это через тридцать с лишним лет и в уже сложившихся традициях парадного европейского портрета. Дух страшного времени правления Анны Иоанновны нашел образное выражение в изображении Анны Леопольдовны — в чопорности и застылости позы, неулыбчивости и отчужденности всего облика. Портрет этот интересен еще в одном отношении. В нем сталкиваются самые как будто противоречивые черты манеры Вишнякова, что характерно для всех его произведений. Платье написано с великим тщанием, вещественно, как и у Сарры Фермор (о чем речь пойдет позднее), и так же плоскомерно выдвинутая на первый план фигура заняла весь холст, фронтальна, почти распластана, но лицо вполне объемно, наделено индивидуальными чертами, оживлено вырази-

тельным взглядом узких карих глаз. Однако, хотя объемность лица почти скульптурна, — светотеневые переходы смягчены, по-вишняковски живописны. В классически ясной композиции, уравновешенности пластических масс, плавности силуэта читается высокий профессионализм.

Анализ портрета, его технологическое исследование приводит к выводам, что произведение это было начато в год недолгого правления Анны Леопольдовны, то есть между ноябрем 1740 и ноябрем 1741 годов. Она была изображена с регалиями, а главное, обнимая своего сына-императора. Но времена изменились — император из портрета был изъят, то есть записан, а Анна Леопольдовна предстала в домашнем одеянии. Эта авторская правка могла быть вызвана только категорическим повелением свыше, от самой императрицы Елизаветы Петровны. Анна Леопольдовна с семейством была сослана сначала в прибалтийские земли, затем в Рязанскую губернию, а потом еще дальше, в Холмогоры, где Анна Леопольдовна и умерла в 1746 году. Начатый в 1740—1741 годах портрет мог быть закончен не ранее 1742 года и не позднее 1746 (годы ссылки и смерти). Автор одного из каталогов Романовской галереи Зимнего дворца А. Клиндер упоминает о портрете Анны Леопольдовны с белой повязкой на голове, который был написан в Холмогорах¹⁷. К сожалению, не удалось выяснить, откуда им почерпнуты эти сведения. Вполне возможно, что это именно наш портрет. Елизавета не заняла сразу непримиримой позиции к своей предшественнице и вначале даже могла поощрить завершение ее изображения. А что портрет был завершен, об этом отчетливо говорит лабораторное его исследование, полностью отвергающее утверждение некоторых авторов (Н. Молева, Э. Белютин) о его незаконченности, отсутствии некоего «третьего сеанса». И совсем сомнительно, что именно этот портрет висел в присутственных местах Конюшенной конторы: в завершенном виде, каким мы

его знаем сегодня, — исключено абсолютно, а был ли он доведен до полной завершенности в своем первоначальном виде — судить сегодня мы не можем.

Важным кажется другое: результаты исследования показали, что холст портрета, характер грунта, лепка формы так близки подписным вещам Вишнякова, что под микроскопом и на рентгенограмме их просто не отличить, — и это является неоспоримым доказательством авторства Вишнякова.

К моменту воцарения Елизаветы Петровны Вишняков был ведущим художником Петербурга, главой живописной команды, и, конечно, ему не раз приходилось писать и портреты новой императрицы. В документах сохранились упоминания о работе Вишнякова над портретами Елизаветы три раза: в 1742, 1743 и 1757 годах. В 1742 году, помимо портрета для Аничковских триумфальных ворот, о котором уже говорилось, он пишет портрет «для постановления во оную Канцелярию (от строений. — Т. И.)», как это цитируется одним из первых исследователей документов Вишнякова А. Успенским. 16 мая 1743 года Канцелярия повелевает для строящегося Летнего дворца написать «портрет ее императорского величества самым лучшим живописным художеством», и Вишняков называется мастером, который «оный портрет исправить по своему искусству может». Приказ от 18 мая уточняет, что это должна быть «персона», «какова в Канцелярии от строений написана»¹⁸. Этот тип портрета имел успех, потому что и в 1757 году Вишнякову было дано приказание писать персону «против той, которая была учинена в оной Канцелярии от строений в 1743 году»: плата за портрет 14 рублей 23 копейки недвусмысленно говорит о том, что это была копия с портрета 1743 года. Записи сенатского журнала упоминают портрет Елизаветы Петровны кисти Вишнякова для сената (на запись от 11 марта 1743 года ссылается А. Бенуа в статье о выставке 1912 го-

да «Ломоносов и елизаветинское время» в майском номере журнала «Старые годы» за 1912 год). Видимо, именно этот портрет был перевезен в Москву из Ленинграда в 1928 году и находится теперь в Государственной Третьяковской галерее. Он исполнен по образцу каравакковского, поэтому о композиции говорить не приходится, но почерк, мастерство исполнения, ощущение парадности свидетельствуют о том, что портрет создан Вишняковым самостоятельно. Архивные документы хранят многие сведения о помощи Вишнякова Каравакку в создании портретов императрицы для различных провинциальных учреждений. То же он проделывал и в анненское время.

Вполне сложившийся, апробированный тип репрезентативного портрета царского лица являет собой каравакковский портрет Анны Иоанновны из Государственной Третьяковской галереи, намеренно висящий в экспозиции против портрета Вишнякова. Каравакковский тип портрета имел огромный успех не только в 1740-е, но и в 1750-е годы. Под его влиянием писали Елизавету А. Антропов, многие иностранные мастера, например Г. Преннер; и даже такой блестящий художник, как Л. Токке, изменил своей привычной рокайльной манере в портрете императрицы 1758 года, ради которого он приехал в Россию, и создал торжественное и величавое изображение, в какой-то мере перекликающееся с уже утвержденным Каравакком образцом. Конечно, в этом типе нет психологической глубины, совсем не это качество объясняет его успех, а выражение парадности, представительности. Следует признать, кроме того, что в конце жизни Каравакка в его творчестве появляются черты, которые принято называть архаизирующими: то чувство торжественной застылости, которое чем-то напоминает парсуну и которое гораздо ближе пониманию русского человека середины XVIII века, более созвучно русскому эстетическому идеалу этого времени, чем дух рокайля.

В 1754 году полковник Свешников переправляет в Петербург из одного подмосковного дворца шесть портретов, из которых два — кисти Аргунова, один — Вишнякова, два — Преннера и один — «оригинал». Не исключено, что этот «оригинал» и был каравакковский образец, «с коего и писать», и что Вишняков с этого оригинала и создал портрет для сената. После коронации императрица, по выражению историка, «поднятая на престол гвардейскими штыками», возвратилась из Москвы в Петербург, и это был символический акт ее сближения с делами отца. Спешно стали украшать здания двенадцати коллегий. Возможно, именно с этим и связан заказ Вишнякову портрета императрицы для сенатского зала, где он должен был висеть на самом парадном месте — над торцом стола, как бы олицетворяя присутствие императрицы на всех заседаниях. Этим определяется и его большой размер (254,5X179,8 см). Императрица изображена стоящей на красном ковре, у стола, в окружении атрибутов власти и всех символов парадности. Мантия из золоченой парчи с горностаем спускается с плеч к подолу серого платья, лицо молодо, красиво, приветливо. После страшного засилья иностранцев в правление Анны Иоанновны и после ее смерти русские люди с большой надеждой взирали на дочь Петра I, надеясь, что она положит конец владычеству иноземных временщиков. Легко предположить, что Вишняков разделял эти взгляды и надежды и исполнял портрет хоть и по заданному образцу, но с большой личной симпатией. Даже работая по определенному прототипу, Вишняков не стремится его копировать. В портрете отсутствует каравакковская объемность, вместо нее выступает плоскостно трактованная фигура, узор платья не всегда ложится по форме, но выписан с тщательностью, как в других портретах, например, в портрете Сарры Фермор, о котором речь ниже. С «Саррой» его роднит и то, как написан мизинец правой руки,

символизирующий, видимо, изящество и женственность. Много общего в трактовке складок платья, уплощенного занавеса, бликов в глазу, на кончике туфли. Н. Коваленская назвала некогда все эти черты Вишнякова «древнерусскими парсунными элементами», придав этому негативный смысл. Но именно эти черты станут типичны и для Вишнякова и составят своеобразие и обаяние его почерка. Знаменательно, что эти черты проявлялись и там, где он работал «с оригинала», хотя, казалось бы, при таких обстоятельствах менее всего можно судить о лице автора.

Можно предположить, что от новой императрицы Вишняков получил заказ на портрет, который в литературе всегда связывался с именем его учителя Каравакка, — портрет цесаревны Натальи Петровны, датированный в инвентарных книгах Государственного Русского музея 1722 годом. Из собрания Зимнего дворца в 1762 году портрет попал в Академию художеств, а в 1925 году — в Русский музей. Он был известен с первых же выставок как портрет императрицы Анны Петровны и считался таковым многими исследователями. Анализ иконографии в действительности показывает, что на портрете изображена младшая дочь Петра I, умершая почти одновременно с отцом и похороненная с ним (1718—1725). Она облачена в голубое с серебром платье. На пол спускается золотистая подбитая горностаем мантия. Композиция, складки мантии, условный жест левой руки, которым модель указывает на корону, лежащую на красной подушке, архитектурный фон с каннелированными пилястрами и драпировкой справа — все это типично для репрезентативных портретов XVIII века.

Портрет, как уже говорилось, связывался исследователями с Каравакком. Но в нем начисто отсутствуют жеманство, манерность, рокайльная игривость и изящество детских портретов Каравакка. Изображение более тяжеловесно, а лицо не по-детски серьезно, даже строго,

важно, полно достоинства, без тени кокетства, что столь свойственно детским портретам Вишнякова и не характерно для его учителя. Немало отличий и в почерке, зато много общего с вишняковским портретом Вильгельма Фермора из Государственного Русского музея и портретами Михаила и Степаниды Яковлевых из собрания Государственного Эрмитажа. Исследование подтвердило наличие целого ряда черт манеры Вишнякова. Вместе с тем в работе имеются свидетельства того, что она все-таки исполнялась по какому-то образцу: подготовительный рисунок очень точен, размерен, живопись спокойнее, в ней нет той свободы, которая свойственна Вишнякову, когда он вполне самостоятелен, мазок более дробен. Наконец, сама рентгенограмма просто идеально совпадает с изображением, что говорит об определенной заданности всей композиции, хотя и не заслоняет индивидуального почерка. Исследование портрета позволяет отвести его от петровского времени и даже от Каравакка. Вполне возможно, что Каравакк некогда писал цесаревну Наталью Петровну, но этот портрет — руки не его, а бывшего ученика. Вряд ли портрет Натальи Петровны можно назвать копией, во всяком случае, это вольная копия, являющаяся самостоятельным почерком высокопрофессионального мастера. Нам представляется, что Вишняков писал его во второй половине 1750-х годов, когда писал В. Фермора и когда Каравакк уже умер, а императрица пожелала иметь копию известного портрета своей сестры.

Детские портреты особенно удавались Вишнякову. С них началась его известность, именно за детские портреты он удостоился первых похвал. Закованные в условность парадного портрета дети у Вишнякова остаются просто детьми с их собственным миром и переживаниями. В этих портретах Вишняков с наибольшей полнотой проявил свое умение тонко проникать в пленительный детский мир, выказал всю многогранность своего декоративного

дарования и живописного мастерства, блестящее владение всеми тонкостями выразительного языка, ставящее его в уровень с первоклассными европейскими мастерами XVIII века. Одно из таких ярких произведений — портрет мальчика Василия Дарагана, хранящийся в Черниговском областном историческом музее.

Изображение несет на себе все черты парадного портрета XVIII века: фигура развернута в три четверти, голова в фас, одна рука упирается в бедро, поддерживая треуголку, другая указывает на стол, где стоит глобус, лежат книги и план фортеции.

Поза Василия Дарагана, парадный костюм, красные камзол, кафтан и панталоны с дорогим серебряным шитьем, шпага, треуголка, его прелестное лицо с веселым взглядом широко открытых глаз создают впечатление кипучей жизни, энергии, радости существования, приподнятой, праздничной атмосферы, Условность позы не заслоняет пленительной непринужденности и простодушия модели. Сочная и материальная живопись поражает своей гармоничностью: алые камзол и кафтан огнем горят на темно-зеленом фоне занавеса. Волосы, воротник, чулки — того же серебристого тона, что кружева манжет и жабо. Золото шпаги перекликается с золотистыми корешками книг, металлическим циркулем, каркасом глобуса. И все подчинено искрометной жизненности, которую излучает модель.

На обороте холста имелась надпись, скрывшаяся при дублировке: «Сей портретъ Василия Ефимовича Дарагана писанъ когда был камерюнкеромъ при Императрице Елизавете Петровне 1745 года братья родного здешней помещицы Катерины Ефимовне». Василий Дараган — старший сын полковника Ефима Дарагана и Веры Григорьевны — сестры Алексея и Кирилла Разумовских, то есть племянник фаворита Елизаветы Петровны. Известно, что Алексей Разумовский очень любил своих родственников

и заботился о них, когда оказался «в случае» («[...] был он все тем же простым, наивным, несколько хитрым и насмешливым, но в то же время крайне добродушным хохлом, без памяти любящим прекрасную свою родину и своих родственников», — как писал впоследствии, исследуя род Разумовских, А. Васильчиков¹⁹). Так, шурина Ефима Дарагана из простых казаков он произвел в чин бунчуковского товарища. Заботился он и о племянниках, об их образовании, поэтому не кажется удивительным в портрете В. Дарагана изображение глобуса и книг.

Э. Ацаркина в свое время посвятила этому портрету, выяснению личности изображенного небольшое исследование. Она связывала его появление с возведением В. Даргана в камер-пажи по случаю свадьбы вел. кн. Петра Федоровича. Пребывание Дарагана в Москве и Петербурге в этот период подтверждается в дневнике Н. Ханенко: «[...] ввечеру был у племянников графа Разумовского, прибывших в Москву из Козелця» (это февраль 1745 года). В июне этого года, уже в Петербурге, в дневнике значится: «Обедал у племянников графа Разумовского». Или: «Рано были у нас племянники графа Разумовского Василий Ефимович Дараган и Михайло Власевич (Будлянский. — Т. И.) с учителем своим г. Носко, мимоездом в монастырь Невский». «После обеда были у нас племянники графские Михаил Васильевич и Василий Ефимович и сын Якубовича Александр с учителем своим Носком»²¹. Из этого же источника узнаем, что В. Дараган был в Петербурге с 1745 по 1749 год и жил во дворце А. Разумовского. (Впоследствии он быстро возвысился при дворе и дослужился до генерал-поручика.)

Потомства В. Дараган, как и его братья и сестра Дараган-Хованская, не имел, и потому все имения на Украине перешли ко второй сестре Дараган-Галаган, которой принадлежала подкозелецкая усадьба Покорщина, где, видимо, и была сделана надпись на портрете и откуда —

через краеведческий музей в Прилуках — портрет попал в Чернигов. То, что мальчик изображен в парадном наряде, вполне оправданно: к свадебным торжествам своего племянника Елизавета повелела сшить не только новые платья придворным, но и сделать новые кареты.

Кто писал В. Дарагана? Каравакк — отпадает: произведение полно искренности и жизни, лишено всех внешних и внутренних признаков каравакковской кисти. То же самое можно сказать относительно Г. Гроота. И. Людден к этому времени уже уехал из России. И. Аргунову в 1745 году было только шестнадцать лет, А. Антропов в это время не был еще даже живописным подмастерьем.

Заказ на портрет племянника Разумовского Вишнякову кажется вполне обоснованным: в 1740-е годы он был известен уже не только как монументалист и исполнял не один царский портрет. Технологическое исследование подтверждает возможность авторства Вишнякова, ибо обнаруживает необычайную близость другим произведениям художника, прежде всего портрету Сарры Фермор, а также ее брата, подписанному портрету Николая Тишина, парным портретам Яковлевых.

Есть, может быть, лишь одна черта в этом произведении, не столь свойственная Вишнякову, и она касается не технологии, а построения формы, ощущения пространства, свидетельствующих о богатейших декоративных возможностях художника, которые заставляют пожалеть об его утраченных монументально-декоративных работах. Здесь более, чем в других произведениях Вишнякова, уделено внимание объемности фигуры, светотеневой моделировке, трехмерности пространства, лепке складок по форме тела. Появляется неприсущая Вишнякову передача материальности. Зритель оказывается захваченным открытой праздничностью изображения: сверканьем дорогого шитья платья, шелка скатерти, золотого тиснения кожаных переплетов, переливами на эфесе шпаги. Этот

интерес к фактуре предметов внешнего мира появится в русском искусстве позднее, во второй половине века, найдет блестящее воплощение в портрете архитектора Кокоринова работы Левицкого (никоим образом не заслонив всей сложной психологической характеристики модели со следами грусти, разочарования, усталости, душевного раскола на этом удивительном лице). Во времена Вишнякова такой интерес проявился лишь в натюрмортах, но там это было вызвано причинами учебного характера.

Вспомним, однако, что портрет Василия Дарагана написан в 1745 году, в период расцвета декоративной живописи, когда Вишняков с командой исполнял бесчисленные декоративные панно над дверьми, так называемые десюдепорты для императорских дворцов, оформлял театральные представления и прочее. Рядом с ним работали итальянские декораторы, привезшие с собой принципы иллюзионистической плафонной барочной живописи. Елизавета приглашала иностранных портретистов, работавших, в основном, в стиле рококо. Вишняков, безусловно, знал и Г. Гроота, и П. Ротари. Да и сами десюдепорты, которые он исполнял десятками, были порождением рокайльного искусства. Вишняков не мог остаться совершенно чуждым этой иллюзорной пространственности, подвижности, трехмерности. Особый декоративизм портрета В. Дарагана не является, таким образом, аргументом против авторства Вишнякова. В живописном же и образном строе портрета В. Дарагана много общего с портретом Сарры Фермор. Их объединяют высокое поэтическое чувство, восхищенно-уважительное отношение мастера к модели, серьезность и душевная теплота. И эти качества сохраняются в детских портретах его работы.

Атрибутировать портрет В. Дарагана помогает, как уже говорилось, его необычайная близость портрету Сарры Фермор, который в литературе всегда связывался с именем Вишнякова, хотя и не является подписным.

Портреты детей Фермор поступили в музей Александра III (теперь Государственный Русский музей) от родственницы Ферморов Н. П. Альбрехт в 1907 году как «два портрета Вишнякова 1749 г.».

Виллим Фермор — дворянин шотландского происхождения, всю свою жизнь связал с Россией. Он был участником многих кампаний, получил за военные и государственные заслуги ордена Андрея Первозванного, Александра Невского, Белого орла. С 1742 по 1757 год он был начальником Канцелярии от строений и ушел с этого поста на Семилетнюю войну. От графини Брюс у него было двое детей: Сарра Элеонора, родившаяся в 1740 году, и Вильгельм Георг — в 1749 году, впоследствии женившийся на дочери полковника Альбрехта, по чьей линии портреты и переходили из поколения в поколение, пока не были проданы в музей.

Портреты парные, и считались оба написанными в 1745 году, как, видимо, прочел цифру 9 первый их исследователь Н. Врангель, пока в наши дни К. Михайлова не уточнила дату рождения С. Фермор — 1740 год, — сопоставив ее с надписью на обороте холста «Сарра Ферморова 10 лет», которая при дублировании холста была закрыта²².

Портрет Сарры Фермор привлек внимание исследователей с момента появления его в музее. Как упоминалось, первым на него откликнулся Врангель статьей в журнале «Старые годы»²³. Портрет был реставрирован дважды в советское время — в 1940-х и 1950-х годах — и расчищен от грубых записей. В 1975 году было проведено его полное технологическое исследование, в результате которого выявились все черты, характерные для портрета Вишнякова: двухслойный грунт (нижний темнее верхнего), использование его в тенях, неравномерная грунтовка, длинный, смелый, артистический мазок на

платье, который совершенно не читается на лице. Платье и руки на рентгенограмме почти сливаются с фоном, потому что и то и другое содержит много белил.

Портрет Сарры Фермор — типичное парадное изображение. Девочка представлена в рост на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, оваянной высокой духовностью и большой душевной теплотой. В портрете соединены, что типично для Вишнякова, как будто бы резко контрастные черты: в нем ощущаются еще живая русская средневековая традиция и блеск формы парадного европейского искусства XVIII века. Поза, действительно, скованна, застыла (Н. Коваленская говорила даже об «иератической иконной торжественности детей Фермор»), но образ полон тонкой эмоциональной жизни и внутреннего напряжения. Фигура и поза условны, задник трактован плоскостно — это открыто декоративный пейзаж, — но лицо вылеплено объемно. Изысканное серо-зелено-голубое платье поражает богатством многослойной живописи и имеет тенденцию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится на плоскость, как в древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета, что самое удивительное, живет напряженной жизнью серьезное грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом. Цветовое решение — серебристая тоновая живопись, отказ от ярких, локальных пятен — обусловлено характером модели, хрупкой и воздушной, сходной с каким-то экзотическим цветком. Как из стебля, вырастает ее головка на тонкой шее, бессильно опущены руки, об излишней длине которых писал не один исследователь. Это вполне справедливо,

если рассматривать портрет с позиций академической правильности рисунка; уже говорилось, что руки наиболее трудно давались Вишнякову, но их длина здесь так же гармонически подчеркивает всю хрупкость модели, как и тонкие деревца на заднем плане. Сарра Фермор как будто воплощает не истинный XVIII век, а эфемерный, лучше всего выраженный в причудливых звуках менуэта, XVIII век, о котором только мечтали, и сама она — под кистью Вишнякова — как воплощение мечты.

Портрет Вильгельма Фермора, учитывая, что он родился в 1749 году, а на портрете ему лет семь — десять, был написан Вишняковым в середине — второй половине 1750-х годов, в то последнее пятилетие жизни мастера, когда он работал наиболее творчески напряженно, полный новых замыслов, бесконечно занятый наблюдением за строительством как руководитель живописной команды. В. Фермор изображен в рост на фоне какого-то интерьера, в полном облачении сержанта лейб-гвардии Преображенского полка. Цвета яркие, локальные, преобладает красный реальный — очень дорогая краска, дающая глубокий тон. С зеленым кафтаном перекликается по цвету такого же тона занавес с золотой каймой, справа видна база колонны, квадраты пола уводят взгляд к неясно читаемому заднику, слева слабо вырисовывается какой-то проем. Таким выглядит портрет сегодня.

Технологическое исследование портрета показало, что он был задуман вначале иначе, ибо оказались совершенно переписанными фон и костюм модели. Фон был сначала пейзажным, на рентгенограмме отчетливо читаются облака, небо, зелень. Костюм был иного цвета и вида. Все это позволяет предположить, что сержантский мундир появился позднее. Колонна же слева — первоначальная и напоминает колонну в портрете сестры. (Заметим, кстати, что кромки холста завернуты, первоначально его размер соответствовал женскому портрету.)

Исследование и тщательное изучение портрета приводят к выводам, что он был написан как парный к уже существовавшему портрету Сарры, а все изменения связаны с присвоением Вильгельму сержантского чина, потребовавшего и другого антуража. Возможно, портрет был заказан в 1758 году в связи с введением Фермора в графское достоинство. Но исполнен портрет никак не позднее 1760-го, так как в декабре этого года вышел указ о ношении в русской армии при военной форме сапог на низком каблуке. И уж никак не позднее 1761-го, ибо в «Истории лейб-гвардии Преображенского полка. 1683 — 1883» читаем: «Граф Фермор В. в 1761 г. произведен в офицеры из полковых сержантов». При этом ему полагался совсем другой мундир.

Итак, портрет мог быть написан только до 1761 года, то есть при жизни Вишнякова. Вместе с тем все исследователи с первого появления портрета в музее обращали внимание на то, что он живописно неизмеримо слабее женского. Исследование портрета показало, что эта профессиональная слабость касается именно переписок: неудачно написан уходящий резко вверх пол, слабо прописан проем задника, вяло нарисованы руки, а ноги кажутся ватными и смотрятся как часть костюма. Однако заметим, это письмо менее мастеровито, но не противоречит общему стилю живописи Вишнякова, оно только слабее профессионально (так, например, разве можно сравнить живописный кусок, изображающий шпагу В. Дарагана, который смотрится как драгоценность, с вялым изображением ее в портрете В. Фермора?). Лицо же исполнено с такой же степенью мастерства и теми же средствами, как и на остальных определенно вишняковских портретах. А лабораторное исследование только подчеркивает его общность с подписными вещами или с портретом Анны Леопольдовны, о котором уже говорилось.

Таким образом, можно предположить, что Вишняков

начал портрет В. Фермора в 1758 году или еще раньше параллель к портрету сестры, так сказать, в частном виде но в 1758 — 1759 годах его пришлось переделать, в результате чего он стал таким, каким мы его знаем сегодня. Общее композиционное решение и лицо модели не затронуты переписками и принадлежат, несомненно, руке Вишнякова. Лицо совсем детское и очень похоже на лицо сестры, оно «по-вишняковски» полно строгой важности, достоинства и даже отчужденности, а по технике исполнения напоминает лицо маленькой царевны Натальи Петровны (что, кстати, лишний раз позволяет отнести время ее написания к 1750-м годам). Переделки же выполнял какой-то очень близкий мастеру художник, но гораздо менее опытный. Им мог быть его сын Иван, помогавший отцу во всех монументальных работах, а еще вернее — его ученик Мина Колокольников, также занимавшийся портретом. Почему Вишняков сам не переписывал портрет: уехал ли в Москву, как часто уезжал в эти годы? Был очень занят? Болен? — сказать сейчас трудно. Вот все, что на сегодняшний день нам известно о портрете В. Фермора.

Среди портретов Вишнякова лишь два подписных, и написаны они в эти же напряженные для Вишнякова 1750-е годы, а именно: в 1755 году. Это уже упоминавшиеся парные портреты четы помещиков Тишининых, владельцев имения в селе Тихвино-Никольское Рыбинского уезда Ярославской губернии. Состоятельный человек, владелец не одного завода и вотчины, Николай Тишинин вышел в отставку в чине капитана лейб-гвардии Измайловского полка, поселился в деревне и, будучи просвещенным человеком, не только интересовался литературой, но и сам писал, переводил, был знаком с архитектором В. Баженовым, с рисовальщиком-перспективистом М. Махаевым, живописцем М. Колокольниковым. Вполне возможно, что через последнего он и узнал Вишнякова

и заказал известному художнику портреты с себя и со своей жены.

При передублировании холста на портрете Николая Тишина открылась надпись: «Портрет Николая Тишина представляет в точном венчалном уборе которой брак был в 1752 году сентября 2-го дня с Ауиньей (Аксиньей? — Т. И.) Тарьбеевой намалеван в 1755 году, отроду 28 лет, живописным мастером надворным советником Вишняковым». В схеме типичного парадного портрета Николай Тишин изображен на фоне коричневого занавеса, почти по колено, стоящим у стола, правой рукой опершись на тумбу. Легкие акценты делают традиционную позу уверенной и непринужденной. Постановка головы свободная и гордая. Весь портрет выдержан в серебристо-черной гамме. Кружево манжет перекликается по цвету с серебром галуна и сединой парика. Темно-серые глаза освещают худощавое, почти аскетическое лицо, полное мысли и высокого интеллекта.

К сожалению, от времени и условий хранения, а еще больше от грубых реставраций XIX века верхний красочный слой имеет плохую сохранность. Но при всех утратах технологическое исследование открыло богатую многослойную живопись и характерные черты вишняковского почерка, что очень важно именно в подписной вещи. Это уже знакомый в более ранних произведениях широкий длинный мазок, не читаемый на лице, использование грунта в тенях, мягкие переходы от лица к фону, богатые градации света и тени, неравномерная грунтовка. Рентгенографический и химический анализ показали, что грамота с родовым гербом в левой нелепо вывернутой на зрителя руке приписана позднее другими пигментами, но не через большой промежуток времени, потому что имеется четко сформировавшийся кракелюр. Тот, кто приписывал эту грамоту, был еще архаичнее, еще ближе к древнерусским истокам, чем Вишняков, ему были

понятнее иконописные представления о перспективе, где столько точек зрения, сколько достойных внимания объектов, каковым и является знак знатности в портрете.

Портрет Ксении Тишиной также дублирован. На дублировочный холст перенесена старая надпись: «Партрет Ауиньи Тарьбеевой представляет в точном венчалном уборе которой брак был в 1752 году с Николаем Тишиным: отроду 19 лет писан в 1755 году надворным советником живописным мастером Вишняковым». Богатое платье Тишиной с серебристыми кружевами по кирпично-красному фону и пеной фалбалы у кистей рук невольно вызывает в памяти красные баженовские постройки с их белокаменной резьбой. В праздничном уборе со всеми аксессуарами исключительности события (роза на груди, красная лента в волосах, часы у пояса, веер в руке и т. д.) Тишина представлена стоящей на фоне темных боскетов уходящей в глубь аллеи, замыкающейся фонтаном. Простое, миловидное лицо модели полно спокойствия и доброжелательности и очень молодо. Сведения об ее возрасте мы находим на вольной копии с портрета Вишнякова, исполненной великоустюжским художником И. Березиным, где говорится, что ей в то время было девятнадцать лет.

Исследование подтверждает со всей отчетливостью, что портрет Ксении Тишиной написан тем же мастером, что и изображение Николая Тишина, но в более сложной технике, ибо под каждый самостоятельный участок живописи нанесена различного цвета подложка — так называемая имприматура. На рентгенограмме видно, как несколько раз менялось положение левой руки и что под фоном проступает другой рисунок рукава и платья. В остальном же никаких существенных переделок не обнаружено. Зато стилистика письма, почерк абсолютно аналогичны почерку в портретах С. Фермор, В. Дарагана, Анны Леопольдовны, Н. Тишина, Яковлевых. Женский

портрет лиричнее и теплее мужского и совсем иной по цветовому решению. Некогда Т. Селинова отмечала взаимодополняющую гамму тонов в парных портретах Лобановых-Ростовских кисти И. Аргунова²⁴. В портретах Тишининых это взаимодополнение выступает в обратном порядке: в холодной серебристо-черной гамме решен мужской портрет и в теплой — женский; серебристые кружева красного платья перекликаются с серебром галуна в костюме Н. Тишина. Гармоническое единство составляет также их линейный и пластический ритм.

Пространство в портрете К. Тишиной, несмотря на удаленность фонтана и сужающуюся линию боскетов, решено плоскостно. Есть и недочеты в рисунке: так, левое плечо очень длинно, грудь и плечи плохо промоделированы. Но каждый кусок живописи, как в портрете Дарагана, выглядит подобно драгоценности, передавая блеск, жизнь, богатство материально сущего. А над всем этим светским нарядом, мирским богатством вещного мира, как в «Сарре Фермор», живет напряженной жизнью прелестное молодое лицо. Вишняков писал Ксению Тишину, не подозревая о ее близкой кончине, он создал образ, пленительный своей молодостью, чистотой и цельностью, лишенный всякого кокетства и суетности и вместе с тем напоенный грустью; модель погружена в себя, почти отрешена от мира, замкнута. И в этом — лишнее доказательство тонкого проникновения в характер, в суть модели, которую пишет художник. Так от пышущего здоровьем, искрящегося весельем Василия Дарагана через поэтически хрупкий облик Сарры Фермор Вишняков приходит к почти драматическому образу Ксении Тишиной.

К изображению Николая Тишина примыкает еще ряд портретов, написанных в эти же годы.

Не вызывает сомнения и к тому же подтверждается рентгеновским исследованием авторство Вишнякова в портрете М. С. Бегичева из бывшего собрания Ф. Е. Вишне-

ского (Музей В. А. Тропинина и художников его круга). О том, кто на нем изображен, свидетельствует надпись сверху на обороте, переведенная при дублировке холста: «Матвей Бегичевъ писа[н] 1757 году — натуральн[ый] рос[т] 2 арши[на] 71/2 вершковъ». Матвей Семенович Бегичев, генерал-поручик Артиллерийского корпуса представлен в привычной для мужского портрета (и для Вишнякова особенно) схеме победренного обреза, в красном кафтане и золотистом жилете, с кружевными манжетами и жабо. Правой рукой он опирается на бедро, левая поддерживает треуголку и засунута за борт камзола. Умный проныцательный взгляд, едва уловимая усмешка сообщают лицу несколько ироническое, насмешливое выражение.

Аналогична композиция другого мужского портрета, справедливо *приписываемого Вишнякову, изображающего* правителя Комнатной конторы и вотчинных дел вел. кн. Петра Федоровича Ивана Николаевича Кацарева (Государственный художественный музей БССР, Минск). На обороте портрета имеется надпись, «Ивань Николаичъ Кацаревъ дедъ князя Петра ива ... Шаховского со стороны матери». Кацарев облачен в темно-зеленый, почти черный кафтан с золотым шитьем. Пудренные волосы перевязаны черным бантом. Поза близка позе Бегичева, только пальцы правой руки сжаты в кулак. Смуглое лицо южного типа (Кацарев по рождению грек) полно спокойной силы и душевной ясности, в нем нет насмешливости и ироничности Бегичева, отсутствуют также тонкость и внутреннее изящество Николая Тишинина. Зато на всем его облике лежит печать сильного характера, внутренней цельности и высокого нравственного начала. От этого выразительного лица не отвлекает внимания одежда, написанная виртуозно, с богатейшим живописным мастерством, но, как всегда у Вишнякова, более плоскостно, чем лицо. Сохранность портретов и Бегичева, и Кацарева плохая. Но лабораторное исследование обоих произведений тем

не менее выявляет общие приметы — черты вишняковской живописи.

Среди наследия Вишнякова имеются, к счастью, два произведения, сохранившиеся до нашего времени в прекрасном состоянии. Это два парных портрета четы Яковлевых из собрания Государственного Эрмитажа (Отдел истории русской культуры). Они никогда не связывались в науке с именем Вишнякова, тем не менее обладают рядом неоспоримых доказательств его авторства²⁵.

Михаил Саввич Яковлев, изображенный на портрете, был одним из пяти сыновей Саввы Яковлева, владельца ярославских мануфактур и сибирских заводов, производящих железо, рыбных и золотых промыслов и рудников, который некогда явился в Петербург с полтиною в кармане и с родительским благословением из Осташкова и сумел стать миллионером и основателем новой дворянской фамилии.

В 1756 году состоялась свадьба его четырнадцатилетнего сына Михаила с девицей Степанидой Степановной, и, возможно, парные портреты были заказаны самому известному тогда из русских художников Вишнякову именно в связи с этим событием. Незадолго до того Вишняков написал портреты Тишининых также по случаю их свадьбы. Свадебные портреты были обычным явлением, но в дворянской, а не в купеческой среде. Вполне можно допустить, что Яковлев специально заказал подобные портреты, будучи во много раз богаче большинства дворянских семей. И не ошибся в выборе художника.

Оба портрета поясные, в фас. Мужской написан в теплых золотисто-коричневых тонах, созданных прежде всего коричневым цветом кафтана, затканного золотым шитьем. Поза Яковлева напряженна, руки уперлись в колени, рот упрямо сжат, выражение твердого нрава, несмотря на общий юный облик и детскую одутловатость щек, прекрасно удалось передать Вишнякову. Степанида Степанов-

на выглядит на портрете дородной матроной, она и была старше мужа на четыре года. На Степаниде Степановне роскошное белое платье, расшитое золотистыми и коричневыми цветами и листьями, наряд дополняют бриллиантовая диадема на гладко причесанных волосах и серьги в ушах. Ее лицо было бы даже красиво, если бы оно не было так бездуховно. Вишняков не мог вдохновиться подобным обликом и изобразил ее просто дебелой, щегольски одетой купчихой.

Линейно-пластический ритм, композиционное и колористическое решение показывают, что портреты были задуманы как парные. Зрительно они даже не похожи на вишняковские. «Виной» тому, как это ни парадоксально, прекрасная сохранность живописи, наличие лессировок. На рентгенограмме лессировки не видны, эта разница с другими произведениями Вишнякова исчезает. Зато прекрасно видны тот же длинный, смелый, артистический вишняковский мазок, менее заметный в лице, неравномерная грунтовка холста, использование грунта в тенях, одинаковый способ подложки, как в портретах Тишининых, только в обратном порядке: здесь нет имприматур в женском портрете, потому что платье белильное, а белила все равно все перекрывают, и сложная многослойная живопись — в мужском портрете, как при изображении Ксении Тишиной. Как и в портретах Тишининых, кажется — если судить по грунтам, — что мужской и женский портреты исполнены разными художниками. На рентгенограмме отчетливы авторские правки (так, правая рука в женском портрете предполагалась несколько выше, легкими мазочками уточнялась форма), поиски сами по себе говорят о некопийности работы, ее полной самостоятельности. Портреты близки по манере исполнения портретам Тишининых (заметим, что это одно и то же время, с разницей в один год или несколько более, если допустить, что портреты писались не сразу после свадь-

бы), а по декоративному строю родственны портретам В. Дарагана и особенно Сарры Фермор. Мы ощущаем здесь то же внутреннее напряжение при определенной скованности позы. Так же иллюзорно-вещественно, почти с чувственной осязаемостью написано платье, а узор наложен сверху; в портрете Яковлевой он напоминает роскошное поле древнерусской миниатюры или растительный орнамент фресок XVII века.

Последнее произведение Вишнякова в области портретного жанра — портрет князя Ф. Н. Голицына. Н. Врангель, обследуя подмосковную усадьбу Голицыных Петровское, описал ее художественные коллекции и упомянул в своих записных книжках о портрете из красной гостиной усадьбы: «Князь Ф. Н. Голицын работы Вишнякова (?) *Gentil cavalier*»²⁶. На подрамнике портрета старинным почерком пером сохранилась надпись: «Кн. Феодоръ Николаевичъ Голицынъ на 9-ом году своего возраста».

Ф. Н. Голицын — сын Н. Ф. Голицына и правнук тех самых Голицыных, которых писал в 1728 году Андрей Матвеев (Алексея Ивановича и Анастасии Петровны, знаменитой «мать-игуменьи», битой батогами по делу царевича Алексея). Он родился в 1751, а умер в 1827 году. Петровское было его наследственным именем. Ф. Н. Голицын прожил блестящую и вполне достойную жизнь. С рождения он был зачислен в лейб-гвардии Конный полк, в 1771 году он уже корнет, и в чине поручика отчислен от полка ко двору. Ф. Н. Голицын получил самое тщательное образование, которым руководил И. И. Шувалов, вызвавший в 1768 году племянника за границу. Голицын учился в Риме, в Женеве, побывал у «фернейского мудреца» Вольтера, но вольтерьянцем не стал и атеистических взглядов не проповедовал. Затем Германия, Голландия, Англия, Франция. Столь счастливая долголетняя жизнь Голицына завершилась в его родовом имении Петровском.

На портрете Ф. Н. Голицын изображен девятилетним мальчиком в костюме конногвардейца времени Елизаветы Петровны: темно-васильковый мундир с красными отворотами и воротником с золотым позументом, красный камзол и кюлоты, черные сапоги и треуголка, белый бант на ней и белый галстук. Мушкет, сумка, шпага дополняют военное платье.

Фигура как бы распластана в пространстве. Ноги широко расставлены, правая рука знакомым движением засунута за борт, левая уперлась в бок. Позой и, главное, серьезным выражением лица, полным достоинства и важности, Голицын напоминает В. Фермора. И по времени портреты очень близки (если за дату рождения брать 1751 год, как сказано в «Роде князей Голицыных», то портрет, исходя из надписи о девятилетнем князе, был написан в 1759—1760 годах, если брать дату из «Русского провинциального некрополя» — 1749 год, то портрет оказывается написанным еще раньше, в 1758—1759 годах).

Полное технологическое исследование портрета проведено пока не было, но изучение его рентгенограммы и искусствоведческий анализ не дают никаких оснований отвергать Вишнякова как автора этого произведения. Высказанные как-то в литературе предположения о возможном авторстве И. Саблукова или К. Головачевского несостоятельны: к 1760 году они оба были еще очень молоды и никоим образом не могли получить подобный заказ, да и потом никогда не достигали такого мастерства.

В портрете Голицына Вишняков более чем когда-либо дает выход своим вкусам, своему тяготению к старой русской живописи, к архаическим чертам парсуны: мальчик изображен строго в фас, с равномерной опорой на обе ноги. Он напоминает лубочного солдатика, но более, чем в каком-либо другом произведении Вишнякова, в этом портрете живет одно лицо, написанное любовно, с глубоким проникновением в детскую психологию.

Портрет Голицына завершает долгий путь Вишнякова в искусстве. На смену ему приходят другие художники: уже в 1750 году заявил о себе портретом И. Лобанова-Ростовского крепостной художник И. Аргунов; в 1759 году исполнит свой первый портрет, портрет А. Измайловой, ученик Вишнякова А. Антропов, проработавший под началом Вишнякова не один десяток лет в стенах Канцелярии от строений; в конце 1750-х — начале 1760-х годов начинается в высшей степени своеобразный творческий путь Ф. Рокотова, открывшего новые горизонты в русском искусстве второй половины XVIII века.

Вишняков жил в то сложное для русского искусства время, когда в борьбе рождались черты нового национального художественного метода. И можно смело сказать, что Вишняков был здесь пионером, первопроходцем, ибо его творчество представляет органический сплав старых русских традиций и принципов нового для России западноевропейского искусства, бурный процесс закрепления национального своеобразия и освоения западноевропейского живописно-пластического мастерства.

Даже в технике живописи Вишняков выступает художником переходной эпохи. От портрета Анны Леопольдовны, где он экономно использует грунт в тенях, через портрет В. Дарагана, в котором художник наиболее близко подошел к европейской рокайльной живописной манере и так мастерски овладел нюансировкой цвета, он приходит к вершине своего мастерства — изображению девочки Сарры Фермор. В этом произведении Вишняков выступает подлинным новатором, употребив двухслойный грунт (нижний — желтых охр, верхний — серо-беж), играющий роль камертона и определяющий основное звучание портрета. Начиная с Вишнякова, этот двухслойный грунт удержится до конца XVIII столетия, все более высветляясь, пока не станет на рубеже XVIII—XIX веков совсем белым. В 1750-е годы Вишняков как будто вновь возвра-

щается к старым живописным приемам, но с учетом богатого опыта. В портрете Николая Тишина он вновь использует грунт, как некогда это делал в портрете Анны Леопольдовны. Но в «Ксении Тишиной» он его прячет и прибегает к богатейшим имприматурам под разные цвета, что неизмеримо расширяет колористические возможности произведения. В обратном порядке мы встречаемся с этим же приемом в парных портретах Яковлевых.

Значение Вишнякова в русском искусстве состоит также в том, что он как бы сконцентрировал в себе то общее, что есть и в Антропове, и в Аргунове, Мине Колокольникове, Сердюкове, Молчанове, Островском, открытом в середине 1970-х годов, в тех многочисленных анонимах, которые все чаще предстают теперь на выставках произведений XVIII века под условным названием «Художники середины XVIII столетия» — общность мироощущения, восторг перед богатством вечно мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. У Вишнякова этот монументализм восходит к древнерусской традиции, в то время как изящество, изысканность декоративного строя свидетельствуют о прекрасном владении формами западноевропейского искусства. Гармоничное соединение всех этих качеств делает Ивана Яковлевича Вишнякова одним из самых ярких художников такой сложной переходной поры в искусстве, какой являлась в России середина XVIII столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: В. О. Ключевский. Курс русской истории. Ч. 4. М., 1937, с. 272, 273, 368, 369.
2. ЦГАВМФ (Центральный государственный архив Военно-Морского Флота), ф. 218, оп. 1, № 148, л. 495, 497.
3. ЦГИА (Центральный государственный исторический архив), ф. 478, оп. 5 (76/188), № 80, л. 117, 118.
4. Там же, № 100, л. 125, 126 об.
5. Там же, № 284, л. 357, 27 апреля 1747 г.
6. Там же, № 253, л. 153, 154, 11 декабря 1744 г.; № 277, 21 октября 1746 г.
7. См.: И. М. Сахарова. Алексей Антропов. М., 1974, с. 31—34.
8. Цит. по: Сборник императорского Русского исторического общества. Т. 17, СПб., 1876, с. 123.
9. ЦГИА, ф. 470, оп. 1 (89/523), № 25, л. 1—5, 8, 10; оп. 5 (76/188), № 363, л. 87; ф. 468, оп. 32, № 621, л. 3, 3 об.
10. ЦГАДА (Центральный государственный архив древних актов), ф. 248, кн. 2761, № 43, л. 269 об.—275.
11. В. О. Ключевский. Указ. соч., с. 361, 362.
12. См.: Р. Д. Люблина. Материалы к изучению творчества И. И. Вельского и И. Я. Вишнякова (живопись собора Зимнего дворца). — В кн.: Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры. Л., 1974, с. 67—70.
13. См.: И. М. Сахарова. О семье художников Березиных и их связях с общественным движением России середины XVIII века. — В кн.: Очерки по русскому и советскому искусству. М., 1965, с. 224—227.
14. Примечания к письмам леди Рондо. — Русская старина, 1878, № 2, с. 208.
15. Записки иностранцев о России в XVIII столетии. Т. 1. Письма леди Рондо. СПб., 1874, с. 76.
16. Записки иностранцев о России в XVIII столетии. Т. 2. Записки фельдмаршала графа Миниха. СПб., 1874, с. 74.
17. См.: А. Klynder. Galerie de la maison des Romanoff. SPb., 1866.
18. ЦГИА, ф. 470, оп. 5 (76/188), № 228, л. 158, 159; № 234, л. 60, 85, 85 об.; № 235 л. 79; № 420, л. 93.
19. А. А. Васильчиков. Семейство Разумовских. Т. 1. СПб., 1880, с. 21.
20. См.: Э. Н. Ацаркина. Портрет работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века. — Сообщения Института истории искусств. 13, 14. М., 1960 с. 104—113.
21. Дневник Николая Ханенко. — Киевская старина, 1885, декабрь, приложения, с. 243, 246; 1886, апрель, приложения, с. 282; август, приложения, с. 327; ноябрь, приложения, с. 448—451.
22. См.: К. В. Михайлова. О портретах детей Фермор работы И. Я. Вишнякова. — Сообщения ГРМ, 1961, вып. 7, с. 26, 27.

23. Н. Н. Врангель. Приобретения Русского музея императора Александра III. — Старые годы, 1907, декабрь, с. 629—631.
24. См.: Т. А. Селинова. Иван Петрович Аргунов. М., 1973. с.27.
25. Впервые мысль о возможном авторстве Вишнякова высказала старший научный сотрудник Эрмитажа И. Г. Котельникова.
26. Записная книжка Н. Н. Врангеля. — Архив Государственного Русского музея ф.96, № 101, л.30.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. Н. Врангель. Приобретения Русского музея императора Александра III. — Старые годы, 1907, декабрь, с. 629—631.

А. А. Сидоров. Русские портретисты XVIII века. М. — Пг., 1923.

Г. Е. Лебедев. Русская живопись первой половины XVIII века. Л.—М., 1938.

Н. Н. Коваленская. История русского искусства XVIII века. Л., 1938.

История русского искусства. Т. 5. М., 1960 (глава о Вишнякове написана Н. Н. Коваленской).

Н. М. Молева, Э. М. Белютин. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965.

Т. В. Алексеева. Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII века. — В кн.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М., 1973, с. 7—19.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье,
1740—1746 Фрагмент



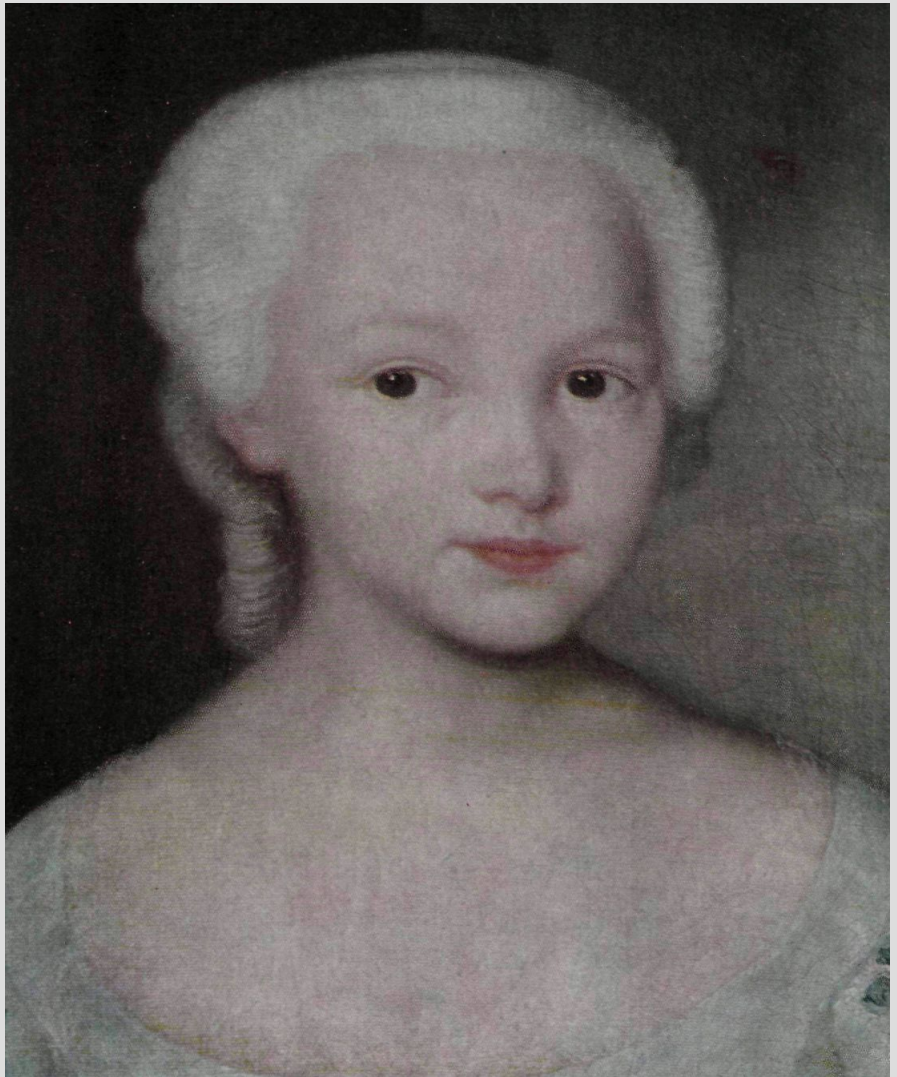
Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье.
Фрагмент



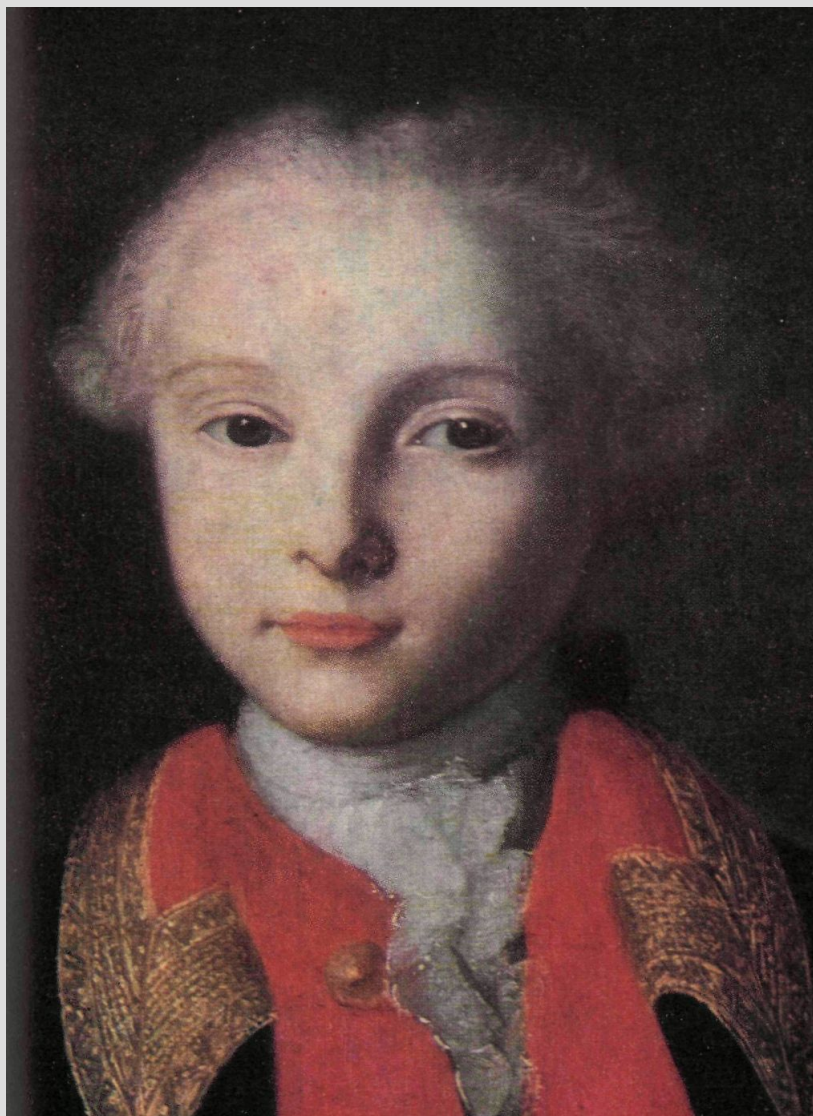
Портрет Сарры Фермор. 1749



Портрет Вильгельма Фермора. Вторая половина 1750-х гг.
до 1761 г. (частично переписан: И. И. Вишняков? Мина
Колокольников?)



Портрет Сарры Фермор. Фрагмент



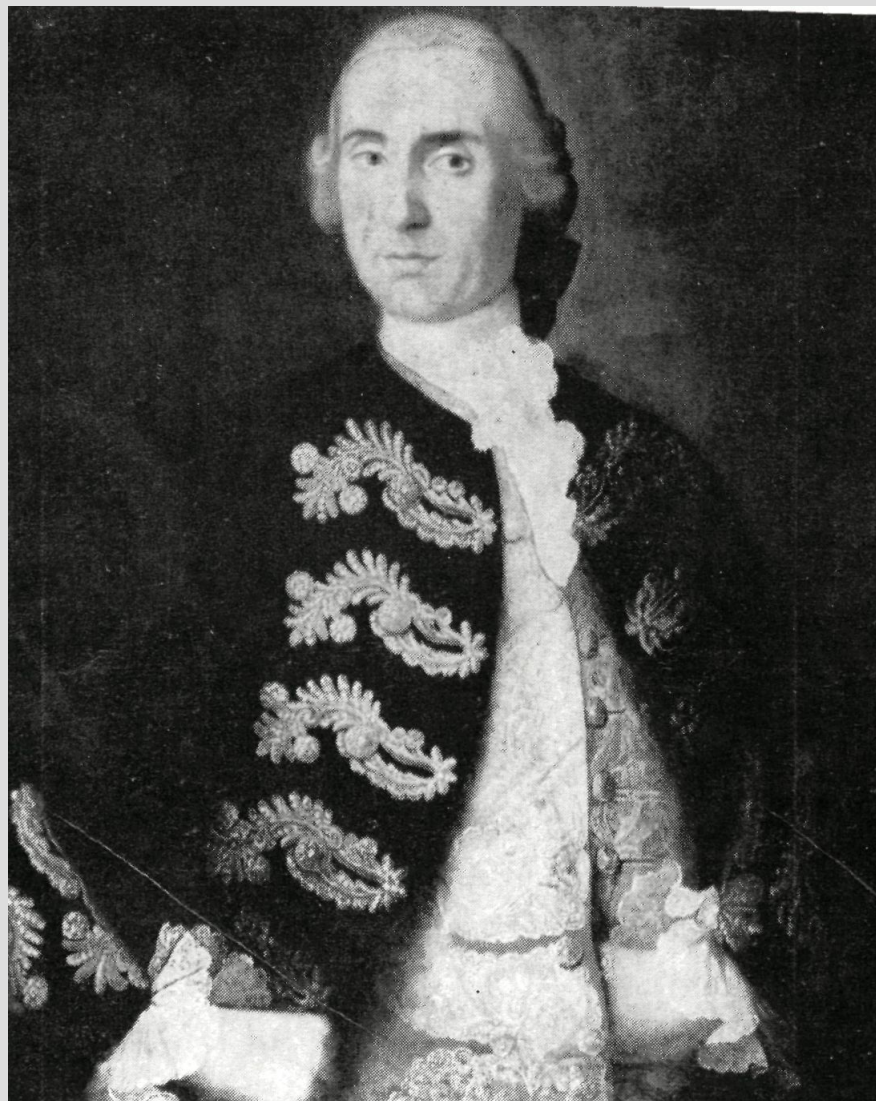
Портрет Вильгельма Фермора. Фрагмент (частично переписан)



Портрет Василия Даргана. 1745



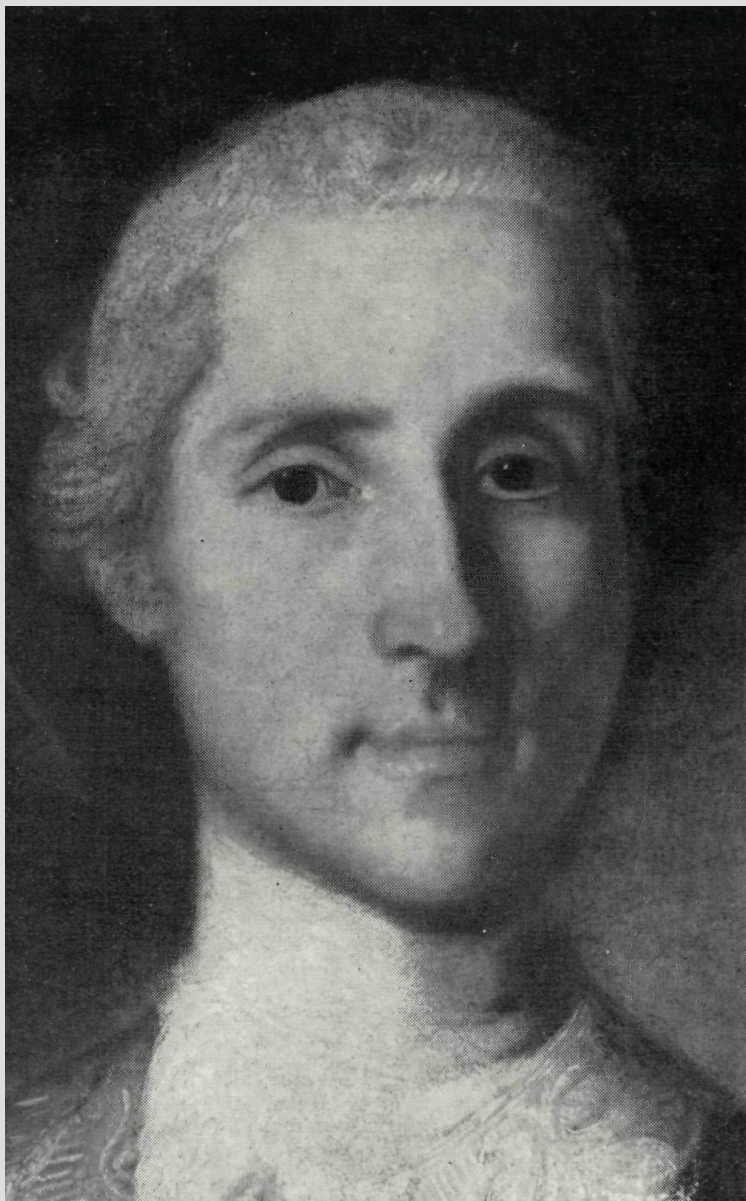
Портрет Василия Даргана. Фрагмент



Портрет И. Н. Кацарева. До 1759 г.



Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1743



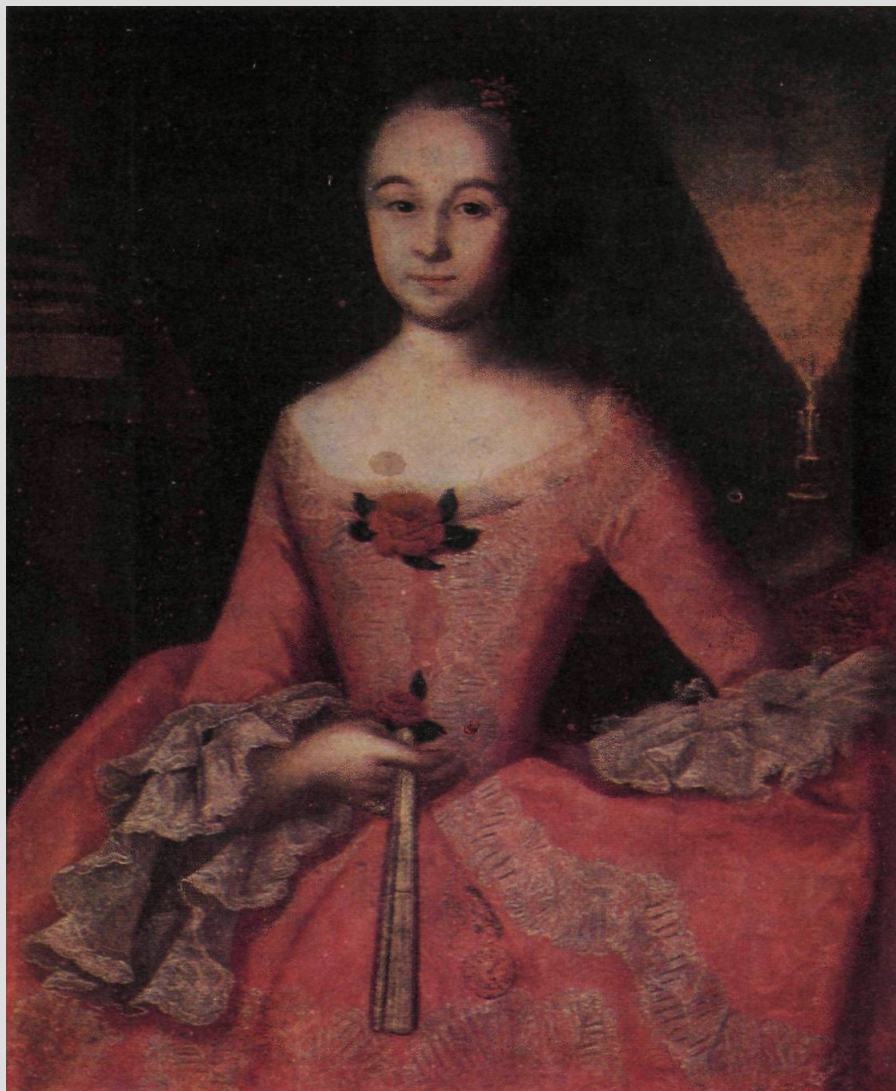
Портрет Николая Тишина. Фрагмент



Портрет Николая Тишина. 1755



Портрет М. С. Бегичева. 1757



Портрет Ксении Тишиной. 1755



Портрет Ф. Н. Голицына. Около 1760 г



Портрет цесаревны Натальи Петровны. Вольная копия с Каравакка. 1750-е гг.



Портрет С. С. Яковлевой. Около 1756 г.



Портрет М. С. Яковлева. Около 1756 г.



Портрет С. С. Яковлевой. Фрагмент



Портрет М. С. Яковлева. Фрагмент

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПОРТРЕТ АННЫ ЛЕОПОЛЬДОВНЫ В ОРАНЖЕВОМ ПЛАТЬЕ. 1740—1746. Государственный Русский музей

ПОРТРЕТ АННЫ ЛЕОПОЛЬДОВНЫ В ОРАНЖЕВОМ ПЛАТЬЕ. Фрагмент

ПОРТРЕТ САРРЫ ФЕРМОР. 1749. Государственный Русский музей

ПОРТРЕТ ВИЛЬГЕЛЬМА ФЕРМОРА (частично переписан: И. И. Вишняков? Мина Колокольников?). Вторая половина 1750-х гг. до 1761 г. Государственный Русский музей

ПОРТРЕТ САРРЫ ФЕРМОР. Фрагмент

ПОРТРЕТ ВИЛЬГЕЛЬМА ФЕРМОРА (частично переписан). Фрагмент

ПОРТРЕТ ВАСИЛИЯ ДАРАГАНА. 1745. Черниговский областной исторический музей

ПОРТРЕТ ВАСИЛИЯ ДАРАГАНА. Фрагмент

ПОРТРЕТ И. Н. КАЦАРЕВА. До 1759 г. Государственный художественный музей БССР. Минск

ПОРТРЕТ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ. 1743. Государственная Третьяковская галерея

ПОРТРЕТ НИКОЛАЯ ТИШИНИНА. Фрагмент

ПОРТРЕТ НИКОЛАЯ ТИШИНИНА. 1755. Историко-художественный музей. Рыбинск

ПОРТРЕТ М. С. БЕГИЧЕВА. 1757. Музей В. А. Тропинина и московских художников его круга. Москва

ПОРТРЕТ КСЕНИИ ТИШИНИНОЙ. 1755. Историко-художественный музей. Рыбинск

ПОРТРЕТ Ф. Н. ГОЛИЦЫНА. Около 1760 г. Государственная Третьяковская галерея

ПОРТРЕТ ЦЕСАРЕВНЫ НАТАЛЬИ ПЕТРОВНЫ. Вольная копия с Каравакка. 1750-е гг. Государственный Русский музей

ПОРТРЕТ С. С. ЯКОВЛЕВОЙ. Около 1756 г. Государственный Эрмитаж

ПОРТРЕТ М. С. ЯКОВЛЕВА. Около 1756 г. Государственный Эрмитаж

ПОРТРЕТ С. С. ЯКОВЛЕВОЙ. Фрагмент

ПОРТРЕТ М. С. ЯКОВЛЕВА. Фрагмент

Татьяна Валериановна Ильина

ИВАН ЯКОВЛЕВИЧ ВИШНЯКОВ

Редактор А. Н. Тырса. Художественный редактор Л. Б. Козин. Технический редактор А. М. Тимошенко. Корректор О. Н. Нечипуренко. Сдано в набор 20.12.79 г. Подписано в печать 28.10.80 г. М-48511. Формат 70 x 100¹/₃₂. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Печ. л. 2,5. Уч.-изд. л. 3,363. Привед. печ. л. 3,25. Тираж 30000. Заказ 712. Цена 60 коп. Издательство «Художник РСФСР», 195027, Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглавополиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. ИБ № 530

60 коп.

