УДК: 75.03 ББК: 85.143(2)

DOI: 10.18688/aa2212-04-27

С. С. Степанова

«История должна быть зерцало дел великих». Сюжеты из Плутарха и метаморфозы «героики» в академическом искусстве первой половины XIX века¹

Античная тематика традиционно находится в сфере внимания искусствоведческой науки [3; 9; 10]. В русском изобразительном искусстве сюжетная составляющая античной мифологии и литературы занимала вполне определённое и весомое место. Исторический жанр базировался на позициях, сопоставимых с позицией Сумарокова, осмыслявшего мифологические образы как принадлежность высокого стиля. История древней Греции и древнего Рима воспринималась людьми XVIII — первой половины XIX вв. не только со своей сюжетной стороны, но и служила поводом для рассуждений о добродетели, гражданском долге и смысловом наполнении этических категорий. «Спартанцы были всегда храбры, но не всегда добродетельны», — писал Н. М. Карамзин. Они, по мысли русского историка, истинно великие мужи и герои, когда гибнут, как Леонид при Фермопилах, «но когда питомцы Ликурговых законов лили кровь человеческую для того, чтобы умножить число своих невольников и поработить слабейшие греческие области: тогда храбрость их была злодейством — и я радуюсь, что великий Эпаминонд смирил гордость сих республиканцев и с надменного чела их сорвал лавр победы» [8]. Деятели французской буржуазной революции, а в России декабристы, увлекались героями Плутарха, как воплощением республиканских добродетелей, — пишет историк античной литературы Тронский [21]. В европейской культуре Нового времени по образцу Плутарха создавались многочисленные жизнеописания «знаменитых людей», в том числе — художников (Дж. Вазари, П. Беллори), заимствовались сюжеты драматургами. При этом религиозность Плутарха давала основание древне-христианским писателям считать его «полухристианином». Среди описанных им персонажей наиболее востребована в искусстве была личность Александра Македонского. К примеру — эпизод битвы с Дарием при Иссе², эпизод с семьей Дария и великодушие Александра к врагу³. Наконец — смерть самого Александра, ставшая одной из наиболее

 $^{^1}$ — Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-012-00459.

 $^{^2}$ Альбрехт Альтдорфер (1480–1538). Битва с Дарием при Иссе. 1528–1529, Старая Пинакотека, Мюнхен; Ян Брейгель Старший (1568–1625). Битва при Иссе. 1602, Лувр, Париж.

³ Паоло Веронезе (1528–1588). Семья Дария перед Александром Македонским. 1565, Национальная галерея, Лондон; Пьер Миньяр (1612–1695). Великодушие Александра Македонского. 1689, ГЭ (это полотно, поступившее в коллекцию Зимнего дворца в 1792 г. из собрания князя Г.А. Потемкина могли видеть русские художники.

распространённых тем в живописи. К Плутарху восходят композиции, посвящённые Клеопатре и Антонию, смерти Катона Утического⁴. Благодаря труду Плутарха (глава «Деметрий») стала известна история любви царевича Антиоха к своей мачехе⁵. И тем не менее, в отличие от «Илиады», восприятие и осмысление которой составляет огромный пласт европейской культуры, в том числе — и в изобразительном искусстве, Плутарх гораздо меньше представлен в художественном пространстве, при всей популярности его в качестве домашнего чтения. Если об иллюстрациях к «Илиаде» и сюжетах на темы эпоса существуют исследования, то в отношении Плутарха этого сказать нельзя. В качестве одного из немногих примеров можно привести статьи А. Е. Майкапара [12, 13]. Оставляя за пределами данной статьи сюжеты из Плутарха в европейском искусстве, обратим внимание на произведения русских классицистов первой половины XIX века в жанре исторической живописи, рассмотрим, как общие закономерности системы проявляются в конкретике индивидуальных решений и характере творческих интерпретаций литературного источника.

Рупором идеи значимости античных героев для просвещения и воспитания добродетелей в начале XIX в. стало «Вольное Общество любителей словесности, наук и художеств», членом которой был и художник А.И.Иванов (1775-1848). Фраза, вынесенная в название статьи, принадлежит В. В. Попугаеву, много занимавшемуся вопросами «общественного воспитания». Он особенно подчёркивал необходимость и важность изучения истории, которая «не должна содержать ничего, что не служит к возвышению сердца, к одушевлению в добродетелях... Я сомневаюсь даже, чтоб нужно было в ней описывать слабость, сомневаюсь, чтоб жизнь тиранов и их дела долженствовали в оной иметь место... История должна быть зерцало дел великих...» [14, с.83-84]. «Сравнительные жизнеописания» Плутарха в Новое время стали излюбленным чтением образованных людей, для которых имена героев классической древности обретали значение универсальных символов благородства, мужества и героизма [2]. Первый переводчик текстов на русский язык Спиридон Юрьевич Дестунис (1782–1848) в посвящении своего труда императору Александру I справедливо связывал возросший читательский интерес к этому античному автору с событиями Отечественной войны 1812 года и, к тому времени ещё не завершённых, заграничных походов: «Семнадцать веков уже протекло после Плутарха. Нравы, образ правления, народные мнения, самая религия народов претерпели важные перемены, между тем как Плутарх, кажется, писал для нас. Древность оставила нам много других великолепных и удивления достойных памятников философии в сочинениях великих писателей, но ни одного из них нет столь близкого к образу мыслей наших времён, сколь близки творения мудреца Херонейского» [2]. Однако произведений на сюжеты из Плутарха в русской живописи не так много. Отметим, что и в европейском искусстве помимо Александра Македонского наиболее востребованными героями были Сократ и Алкивиад. Но практически не встречается образ Пелопида. Художники Нового времени преимущественно обращались к личности его соратника по борьбе за независимость Фив — Эпаминонду. К примеру, в 1827 г. кандидат

⁴ Гийом Гийон-Летьер (1760–1832). Смерть Катона Утического. 1795. Холст, масло. ГЭ.

 $^{^{5}}$ Лука Джордано (1632–1705). Антиох и Стратоника. XVII в. Холст, масло. Тульский областной музей изобразительных искусств.



Рис. 1. А. И. Иванов. Доверие Александра Македонского врачу Филиппу. 1795. Бумага, тушь, перо, кисть. ГРМ [11, с. 27]

Виленского университета Винцет (Викентий) Смоковский, посещавший Петербургскую академию художеств, писал картину по программе «Смерть Эпаминонда во время победы, одержанной им над лакедемонянами», местонахождение которой неизвестно.

В контексте античной тематики картина академика живописи А.И.Иванова «Смерть Пелопида» представляет особый интерес (Илл. 37). Если в годы учебы он исполнил эскиз на распространённый в европейском искусстве сюжет «Доверие Александра Македонского врачу Филиппу» (Рис. 1) как одно из академических заданий, то в данном случае сюжет из Плутарха был определён собственным интересом художника. Прежде всего, обращает внимание выбор этого героя с точки зрения «зерцала дел великих». Плутарх даёт ему отнюдь не однозначно положительную характеристику, включив жизнеописание Пелопида, победителя лакедемонян, вместе с Марцеллом, победителем Ганнибала, по той причине, что оба являют собой пример неоправданной жертвенности, подвергнув себя смертельной опасности и погибнув ровно в тот момент, когда острее всего была потребность в их руководстве своими войсками. Предваряя рассказ о них рассуждениями о смерти безрассудной, Плутарх видит в этом следствие неразумного презрения военачальников к жизни и смерти. Поэтому предположение, высказанное автором монографии об А.И.Иванове о том, что картина была написана в память Ивана Пнина, вызывает вопросы [11]. Известный в своих кругах ритор, поэт, президент «Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств», Иван Пнин отнюдь не был безрассудным человеком. Однако ключом к пониманию художе-

⁶ А.И.Иванов. Смерть Пелопида. 1805–1806 [вторая пол. 1810-х]. Холст, масло. 119,5×141. ГТГ. Инв. 8013. Подробные обстоятельства истории создания данного произведения были изложены в докладе на конференции «Тема смерти и бессмертия в искусстве» НИИ РАХ (2019) в рамках исследовательского проекта РФФИ № 19-012-00459.

ственного замысла служит другой аспект истории Пелопида — это его дружба с Эпаминондом и народная скорбь по погибшему герою, которая описана у Плутарха даже ярче обстоятельств его смерти. Казалось бы, в таком случае создание картины вскоре после смерти Пнина (1805), которая вызывала сильный резонанс среди членов Общества, предполагавших создать ему памятник на собранные средства, вполне логично. Однако русские переводы «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха стали появляться не ранее 1809 г. (в XVIII в. переводились морализаторско-философские труды Плутарха). Перевод Дестуниса выходил по частям с 1814 по 1821 г., а биография Пелопида была в четвёртом томе, вышедшем в 1816 г. Конечно, художник мог читать Плутарха по французским изданиям XVIII в. Но не только факт появления переводов Дестуниса, а и живописно-пластические качества полотна склоняют к пересмотру датировки на более позднюю⁷. Оно отличается от самых ранних работ мастера («Адам и Ева под деревом после изгнания из рая». 1803, ГРМ), тогда как по целому ряду признаков наблюдается сходство с известными картинами 1810 и 1812 гг. («Подвиг молодого киевлянина», 1810; «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косожским князем Редедей», 1812 — обе ГРМ). Например — детали второго плана со сценами битвы и скачущим всадником.

Главными качествами избираемого сюжета для исторической картины, считал Андрей Иванов, является нравственный смысл и живописные возможности, заключённые в нём. Традиционная для классицизма тема смерти античного героя получила у художника особую авторскую интерпретацию — она сопряжена с христианской темой «оплакивания», что следует из анализа композиционных и пластических идей полотна. Увидеть воплощение темы мученической смерти и страданий близких Иванов мог в произведениях западноевропейских мастеров. Очевидно, в сферу его наблюдений, помогавших реализовать замысел картины в том аспекте, который составляет её характерность, входили полотна и сюжеты, связанные с темами Снятия с Креста и Положения во гроб (или Оплакивания Христа). Поскольку художник был постоянным посетителем Эрмитажа, копировал, в частности — «Оплакивание Христа» Паоло Веронезе, то в поле его внимания могли попасть и такие произведения, как «Положение во гроб» (1703) Адриана ван дер Верфа (1659-1722), «Снятие с креста» (между 1582 и 1584) Якопо Бассано (1517-1572), способ выражения скорби в которых через пластику фигур и жесты рук находит отзвук в картине Иванова. Не нарушая рамки нормативной эстетики классицизма, он создаёт образ не эпической смерти героя, а жертвенности и героического оплакивания, следуя тексту Плутарха и типологии Оплакивания Христа, сложившейся в западно-европейском искусстве. Как и в случае с картиной «Единоборство князя Мстислава Владимировича Удалого с косожским князем Редедей», художник-классицист оставляет вне художественной концепции детали исторической правды, ценные для беспристрастного хроникера, но излишние для воплощения идеи «героики» и победы. А в данном случае — и скорби по погибшему герою, что в ситуации после войны 1812 г. и загра-

⁷ Эскиз к картине не известен. Тот рисунок, который Коровкевич считала эскизом к «Пелопиду», является рисунком на другой сюжет, как установили коллеги: «Ахиллес, в горести утешаемый матерью своей Фетидой» (Эскиз. Бумага голубая, Кар., кисть, тушь, белила. 23,8×28,5. Музей частных коллекций. Рисунок XVIII – нач. XIX в. Инв. МЛК ГР. 291).

ничных походов было ещё более актуально, чем единичная смерть гражданского человека. Иванов был большим патриотом — картина о Мстиславе и Редеде, вызывавшая аллюзии с Давидом и Голиафом, создавалась в суровую годину и была апофеозом победы русских над наполеоновской армией. Поэтому однозначно утверждать, что создание полотна «Смерть Пелопида» связано с именем Ивана Пнина, не приходится. Тогда как годы после Отечественной войны, смерти близких и родных могли стать побудительным мотивом для его создания.

Обозначенная специфика художественного решения показывает, насколько индивидуально и глубоко осмысленно Андрей Иванов подошёл к выбору темы и её трактовке. Выявленная конкретика содержания литературного источника и композиционно-живописная фактура полотна показывают широту диапазона вовлечённых в процесс творчества источников, яркость авторской интерпретации и гибкость классической системы формопростроения. Если принять как данность, что есть два типа или две концепции живописи: живопись, иллюстрирующая сюжет, и живопись, проживающая мысль, т.е. — представляющая своего рода «размышление в красках», то следует признать, что художественное решение А.И.Иванова принадлежит ко второму типу, служа не декларацией, а раскрытием индивидуального характера художественного мышления.

В годы ученичества сын А.И.Иванова — Александр, исполнил рисунок на довольно редкий сюжет из Плутарха — «Галльский воин наносит оскорбление Манию Папирию». «Заняв город, Бренн расставил караулы вокруг Капитолия, а сам, пройдя на форум, с изумлением увидел там богато одетых людей, которые молча сидели в креслах и при появлении врагов не поднялись с места, не изменились в лице, даже бровью не повели, но, спокойно и твердо опираясь на посохи, которые держали в руках, невозмутимо глядели друг на друга. Это необычайное зрелище до того удивило галлов, что они долго не решались прикоснуться или даже приблизиться к сидящим, раздумывая, не боги ли перед ними. Наконец, один из них собрался с духом, подошел к Манию Папирию и, робко притронувшись к подбородку, потянул за длинную бороду, и тогда Папирий ударом посоха проломил ему голову. Варвар выхватил меч и зарубил Папирия. Тут враги набросились на остальных стариков и перебили их, а потом стали истреблять всех подряд, кто ни попадался под руку, и грабить дома», — так описывает Плутарх воссозданный в рисунке эпизод в главе «Камилл» [17]. Молодой художник изображает момент, когда галльский воин в стремительном движении выбрасывает левую руку, чтобы ухватить за бороду одного из трёх старцев, спокойно сидящих со своими посохами в руках. Слева ещё одна группа старцев и воины за ними, наблюдающие эту сцену, справа — две фигуры, чьё резкое движение в сторону говорит об удивлении воинов происходящим. Тем самым, иллюстрируется преддверие событий, но не сама трагедия убийства неповинных старцев. Рисунок Александра Иванова свидетельствует о желании будущего гения кисти испробовать свои силы в оригинальном сюжете, не связанном с академическими программами. И, безусловно, о внимании к Плутарху в семье художников.

Если применить к рассматриваемым произведениям классическую идею античных модусов, то «Смерть Пелопида» тяготеет к лидийскому ладу, подходящему для печальных сюжетов. Тогда как к дорийскому (modus doricus) — «крепкому, важному и строгому», наиболее достойному для «героики», можно отнести картину Басина «Сократ в битве

при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ) (Илл. 38). Этот модус предполагает принцип симметрии и «малонаселённости» персонажами картин, выдержанных в «спокойном», «уравновешенном» и «устойчивом» ритме. Полотно Басина стало одной из его отчётных пенсионерских работ и её художественное решение показывает широту культурного кругозора русского академиста и романтическую увлечённость античной историей. «Мне ничто так, не приятно, как видеть те места, те остатки, напоминающие повсюду незабвенное величие Рима и его народа» [15, с. 40]. Искусство античных и старых европейских мастеров даровали столь же яркие впечатления и будили творческое вдохновение, как и живописные окрестности Рима. Басин приобретает доступные ему издания, гравюры, увражи, в том числе — «Древности Геркуланума», которые служили источником сюжетов для неоклассицистов, старинные монеты. Советское искусствознание, как будто оправдывая классицизм, всячески искало в нём признаки романтизма [15, с. 34–35, 38]. Однако классическая система для такого художника, как Басин, не была чем-то навязанным. Он воспринимал её как единственно верный эталон и совершенство, к которому обязан только стремиться, развивая свои задатки.

Плутарх пишет: «Будучи ещё юношей, он [Алкивиад] служил солдатом в потидейской кампании, а Сократ был его товарищем по палатке и в бою. Произошла ожесточённая битва, в которой оба они отличились; но когда Алкивиад был ранен, именно Сократ стоял над ним и защищал его, и с величайшей храбростью спас его вместе с доспехами» [17]. Алкивиад не однозначно положительный герой, особенно с точки зрения морали. Племянник Перикла, он, по свидетельству современников, вёл роскошную жизнь, злоупотреблял напитками, щеголял своей расточительностью и не скрывал многочисленные любовные связи. Не случайно в изобразительном искусстве столь популярны сюжеты, связанные с этими качествами его личности. Но с другой стороны, восхищали красота, красноречие, военная опытность и храбрость Алкивиада. Особое место занимала его дружба с Сократом. Неизвестно, читал ли Басин драму Шекспира «Тимон Афинский», популярную у романтиков, в которой образ Алкивиада на фоне образа жизни прогнившей афинской интеллигенции, поклонявшейся «золотому тельцу», очерчен более положительным.

Захватывающий по содержанию и назидательный по смыслу сюжет, искусно составленная группировка фигур считались главными критериями качества исторических полотен. Эпизод, избранный русским художником, заключал в себе живописно-пластические возможности, важные для «героических» сюжетов: контраст психофизической природы и ситуационного поведения главных героев, динамику разнонаправленных движений и драматизм боевой схватки. Пластический дуэт некрасивого, но мужественного Сократа — главного персонажа картины, и его юного, прекрасного друга дополняет брутальная фигура поверженного защитника Потидеи, занесшего меч над Алкивиадом (Рис. 2). Таким образом, из всех возможных смыслов и частностей, содержащихся в этом эпизоде и характеристиках его участников, исторический живописец избирает

⁸ Подготовительные материалы к картине состояли из набросков «Раненый Алкивиад» (ГРМ, р-11318), «Фигура в драпировке» (об.), «Сражающийся Сократ» (ГРМ, р-11311), этюда «Драпировка» (ГРМ, р-11315), графического (ГТГ, инв. 11567) и живописного (между 1826 и 1828. 73,5×97,5. Вятский областной художественный музей, инв.) эскизов.



Рис. 2. П. В. Басин. Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада. 1828. Бумага, тушь, перо. ГТГ, инв. 11567 [5, с. 68]

проявление храбрости и дружбы, соблюдая закон единства времени, места и действия. Судьба же осаждённой афинянами Потидеи, противоречивость личностных качеств Алкивиада вынесены «за скобки». Остаётся чистая пластическая идея в трёхчастной смысловой конфигурации: раненый Алкивиад, Сократ в героическом порыве и поверженный противник. Она и образует композиционный каркас всей архитектоники полотна. Вторым планом включаются другие участники битвы, среди которых по сложившейся европейской традиции есть и бегущие, и упавшие на землю фигуры, что создаёт впечатление пространственной глубины и сумятицы (но упорядоченной) боевой схватки. Замыкает сцену пейзаж с городом-крепостью и берегом моря, где виден парусный корабль. Грозные тучи, затянувшие почти всё небо до горизонта, дополняют общую картину, как некий фоновый драматический шум, оттеняющий основную музыкальную тему. В этот шум включаются и звуки массовых сцен столкновения между защитниками города и нападающими, которые заполняют крепостные стены и стекают человеческим потоком вниз.

Эрудированность, столь высоко ценимая классицистами, базировалась на широте интерпретируемых источников, дающих возможность реализовать определённую художественную задачу. Но достигнутое художественное решение не есть механическая сумма неких оригиналов, а результат обдумывания и отбора ценных элементов пластической формы, способных удачно сыграть на раскрытие идеи сюжета. Важность законов архитектоники Басин усвоил ещё у своего академического наставника — В. К. Ше-

буева. В Риме для него открывалось широкое поле развития. Среди упоминаемых в его итальянских письмах имен — Доменикино, Рафаэль, Канова, Торвальдсен и другие. Отправной точкой при создании картины мог послужить барельеф Кановы (левкас), увиденный в Академии Сан Лука (мраморный барельеф — в Глиптотеке Кановы в Поссаньо) (Илл. 39). К образу Сократа Канова обращался не раз. Итальянский скульптор, интерпретатор античной традиции, был одним из главных авторитетов для пенсионеров Академии художеств, что могло повлиять и на одобрение выбора темы со стороны академической профессуры. О том, что Басин рассчитывал на благосклонность Академии в надежде на дальнейшую карьеру, свидетельствуют строки его письма к отцу: «я занимаюсь теперь большой картиной собственнаго сочинения, которую полагаю кончить к Октябрю месяцу или раньше, сюжет ея взят из Греческой истории, Сократ защищающий Алкивиада при осаде города Потидеи, цель моя состоит в том чтоб привезти с собой нечто в Россию, а там что Бог даст.— Желательно бы знать какую надежду могут иметь в отношении выгод Российские пенсионеры по их возвращении в Петербург»⁹.

Задумывался ли художник о гениальной простоте античности? Безусловно. В одном из альбомов художника присутствуют зарисовки скульптурных фризов. Соразмерность и порядок пластического решения предполагали не следование пресловутым композиционным схемам, а продуманную логику структурной организации изображения, примером чему служило и искусство античного барельефа, высоко ценимое основоположником классицизма Никола Пуссеном. Так, зарисовки, сделанные французским художником с рельефов римских саркофагов, легли в основу композиции «Битва израильтян с амаликитянами», которую мог видеть Басин в собрании Эрмитажа. Выразительность разнонаправленных движений в сценах битвы, контрасты стоящих и лежащих фигур, участвующих в ритмической структуре композиций, Басин использует с глубоким пониманием, выступая не просто прилежным учеником, но и талантливым интерпретатором. Не могло не оказать влияния на его художественный замысел и впечатление от античного собрания Капитолия. Причём не только скульптура (в том числе — портреты Сократа и Алкивиада), но и росписи. В частности, фреска Джузеппе Чезари (1568–1640), посвящённая борьбе Горациев и Куриациев в палаццо деи Консерватори. Стремительное движение фигуры, поражающей мечом противника, зеркально отобразилось в порыве Сократа, а лежащий ничком убитый справа — в воине с мечом у его ног.

Полагаем, что общую пластическую идею фигуры Алкивиада художнику подсказал образ Иоанна Богослова с полотна Доменикино («Мадонна с младенцем, Св. Петроний и Иоанн Богослов», Galleria Nazionale d'Arte Antica, Рим). Стиль живописи этого болонского мастера был наиболее близок Басину с точки зрения художественных задач. С оригинала Доменикино «Причащение Св. Иеронима» им был выполнен рисунок (ГРМ, р-25) и копия (НИМ РАХ, Ж-1207). Не случайно Пуссен в своё время приводил это полотно Доменикино в качестве примера к тезису о новизне в живописи, состоящей не в невиданном доселе сюжете, а в хорошем и новом расположении и выразительности (dispositione e espressione). Как считают исследователи, фигуры раненого Алкивиада и поверженного воина, как бы зеркально отражающие друг друга, восходят к античному прототипу — римской скульптуре «Умирающий галл». Но с таким же успехом пластиче-

⁹ ИРЛИ РАН. Ф. Р І. Оп. 2. Ед. хр. 30. П. В. Басин. Письма отцу. Рим 15 майя 1826 н. ст. Л. 5906–60.

скую идею побеждённого врага могла подсказать скульптура «Раненого Ахиллеса», над которой Филиппо Альбачини (1777-1858) работал в 1823-1825 гг. по заказу Уильяма Кавендиша, шестого герцога Девоншинского¹⁰. Его отец, Карло Альбачини (1735–1813), был не только известным скульптором, но и реставратором антиков, им отреставрирована, в частности, античная скульптура Венера-Каллипига. Их мастерская у Порто дель Пополо, как и мастерская Кановы, была одним из очагов культивирования «вкуса к античности» [22]. В своём стремлении постичь источник художественного совершенства Басин не мог не попасть под влияние идей о возрождении античности, царивших в этом кругу. Мысль о художнике как «истолкователе истории», которую позже сформулирует Мадзини, носилась в воздухе и была органична умонастроению русского академиста, занимавшегося переводом трудов Франческо Милиция, чья идея «возвышенного исполнения» была ему ближе призывов итальянских романтиков изображать не только облагороженную натуру, но и некрасивое (cose brutte). Художник стремился к исторической достоверности, как её понимали классицисты, скрупулезно изучая древних авторов. В частности, декор щита Алкивиада соответствует описанию Плутарха: «позолоченный щит, украшенный не обычным для афинян отличительным знаком, но изображением Эрота с молнией в руке» [17].

Античная пластика лежит и в основе облика Сократа, напоминающего не только изображения на рельефах и вазописи Александра Македонского или Аякса, но и «Тесея» Кановы. Отступая от реального характера его фигуры и пропорций, художник наделяет Сократа атлетизмом греческих героев-воинов, тем самым воплощая идею храбрости и силы, окутывает его фигуру светло-серой драпировкой и эффектно развевающейся коричневой накидкой, напоминая о «спартанском посохе и плаще», упоминаемых Плутархом. Однако на ногах его кожаная обувь — крепиды, хотя «в снегах и льдах» при Потидее он не носил обуви, по свидетельству биографов. Убегающий в ужасе молодой человек на втором плане одет во фригийский (или фракийский) колпак — головной убор, встречающийся на многих древних статуях (особенно Париса). Помимо Париса, подобная фигура встречается в античных изображениях Митраса. Как и леопардовая шкура на поверженном персонаже, эта деталь ярко обозначает противника, чьё движение усиливает эффект неумолимости наносимого Сократом удара копьём. Справедливо было замечено, что многочисленность участников сражения на дальних планах полотна предвосхищает интерес художников к массовым сценам [15, с.35]. Колорит картины построен на соотношении и контрасте локальных цветов. Но определённая театральность поз, нарочитый геометризм распределения фигур в пространстве снижают убедительность происходящего, несмотря на мягкость контуров, скользящую светотень без резких контрастов, придающих формам живость и снимающих холодноватую рассудочность компоновки. Таким образом, черпая из многих источников, художник моделирует свой образ античной героики, прибегая к сюжету, не столь распространённому, в отличие от вариаций на тему Сократа, Алкивиада и гетер. Неоклассицизм, господствовавший в искусстве Италии в первой трети XIX в., был органичен Басину, но не как

 $^{^{10}}$ Мраморный оригинал скульптуры 1825 г. — в Chatsworth House (Чатсуорт-хаус) — Derbyshire, England. Авторское повторение 1854 г. — в Академии Сан Лука. Работа его отца, Карло Альбачини «Флора» — в ГЭ.

мёртвый канон, а как живая и плодотворная система. Между «лирическим неоклассицизмом» Кановы и суховатым монументализмом В. Камуччини русский художник находил свой путь, смягчая возможную жёсткость монументальных форм, но не впадая в излишнюю женственность. Критика впоследствии упрекала картину Басина в недостатке силы выражения естественных чувств. Однако в то время полотно, показанное на интернациональной выставке, имело заслуженный успех. «Картина моя... была выставлена в Риме в публичной зале и получила одобрение, народ стекался толпами, многие художники отдавали мне справедливость и поздравляли с успехом, и кавалер Камуччини весьма сожалел, что лишён был случая доставить мне звание члена Римской Академии» [15, с. 38].

Картина Я. Ф. Капкова (1816–1854) «Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подожжённого врагами» 11 была написана по программе на малую золотую медаль и изображает финальную сцену жизни героя, который участвовал во многих войнах, в том числе Афин против Спарты, подвергался гонениям и приговаривался к смерти. В 405 г. он бежал к персидскому сатрапу Фарнабазу, которого спартанцы убедили убить или выдать им Алкивиада. Однако не решаясь напасть открыто, враги подожгли дом, где Алкивиад проводил ночь. С мечом в руке он выбежал из пламени, но убийцы издали поразили его стрелами. Сюжетная фабула позволяет выпускнику Академии художеств наглядно продемонстрировать «героические» качества мужской телесности, динамические и ритмические возможности человеческой фигуры (Илл. 40). Конечно, в качестве «исполнителя» роли Алкивиада выступает академический натурщик, но, несмотря на архаизм классицистических приёмов для 1840-х гг., молодой художник стремится следовать идее «героической наготы», как единству тела и духа, выражаемой в осязаемой человеческой форме. Он помещает на первом плане две бегущие мужские фигуры, едва прикрытые развевающимися драпировками. Их стремительное движение направлено на зрителя, но головы повернуты назад, туда, где на втором плане едва видны враги. Тем самым, выпускник Академии показывает своё умение передать сложные ракурсы, выявить динамику, не погрешив против анатомии и пропорций. Не следуя тексту буквально, Капков изображает за спиной Алкивиада не походную палатку, а некое каменное сооружение с тёмным проёмом, со ступеней которого и сбегает захваченный врасплох герой со своим другом. Капков пытается передать реальное напряжение мышц и характер живого тела в патетическом движении. Атлетическая фигура бегущего Алкивиада дышит мощью активной энергии и напряжения сил в момент, когда предрешённый трагический исход события ещё не открыт зрителю до конца. Ярко красная развевающаяся драпировка, не скрывающая торс Алкивиада, вносит сильный цветовой акцент, подчёркивая драматизм происходящего. В интерпретации Капкова сюжет раскрывается как тема бессмертной античной красоты, а не тема предательства и коварства. Но в сравнении с некоторыми аналогичными по сюжету полотнами¹² его работа выдержана в рамках

 $^{^{11}}$ Капков Я. Ф. Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подожжённого врагами. 1842. Холст, масло. 141,5×113,3. ГТГ инв. 9279). За эту картину в 1842 г. художник награжден малой золотой медалью.

¹² Филипп Чери (Philippe Ch ry. 1759–1838). Смерть Алкивиада. 1791, Музей изящных искусств, Ля-Рошель; Мишель де Наполи (Michele de Napoli. 1808–1892). Смерть Алкивиада. 1839, Музей Каподимонте. В обоих случаях композиция включает возлюбленную Алкивиада — Тимандру.

строгой и мужественной трактовки мужской телесности, без излишней сухости или, напротив — фривольства. Не включает русский академист и женскую фигуру Тимандры, что привнесло бы в героический сюжет сентиментально-жанровый элемент. Однако если в качестве учебного задания полотно отвечает всем параметрам школы, то как самостоятельное художественное произведение оно показывает исчерпанность классической традиции на данном этапе. Хотя традиционное скульптурное понимание пластических свойств человеческой фигуры, идущее от античной традиции, здесь в какой-то мере подвергается изменениям в сторону живописных, цвето-фактурных приёмов передачи обнажённого тела. И эти признаки, пусть и слабые, отражают качественно новые тенденции понимания художественных задач.

Таким образом, рассмотрение художественных принципов классицизма сквозь призму обращения к сюжетам из Плутарха, позволяет проанализировать не только спектр индивидуальных творческих решений или возможность интерпретации античных сюжетов на разных смысловых и содержательных уровнях — как художественно-иллюстративных, так и художественно-метафорических, но и общие достижения академической школы, создававшей прочный фундамент для дальнейшего развития отечественного искусства.

Литература

- 1. Александрова Н.И. Русский рисунок XVIII первой половины XIX века: В 2 кн. Кн. 2. М.: Красная площадь, 2004.-480 с.
- 2. Библиохроника. Избранные жизнеописания славных мужей (1813); Избранные жизнеописания славных мужей (1814–1821). URL: http://xn--80aba1abaoftjax8d.xn--p1ai/(дата обращения: 16.09.2019)
- 3. Верещагина А. Г. Критики и искусство: очерки истории русской художественной критики середины XVIII— первой трети XIX века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 739 с.
- 4. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. Серия Живопись XVIII–XX вв. Т. 3. М.: «Сканрус», 2005.
- 5. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Серия Рисунок XVIII–XIX вв. Том 2. Книга первая А-В. М.: «Сканрус», 2007.
- 6. Государственный Русский музей представляет: Живопись. Первая половина XIX века (А–И) / Альманах. Вып. XIX. СПб: Palace Editions, 2002.
- 7. Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII— XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. ГМИИ. Материалы научной конференции. 1982. М., 1984.
- 8. *Карамзин Н. М.* Нечто о науках, искусствах и просвещении. URL: http://www.azlib.ru/k/karamzin_n_m/text_0440-1.shtml (дата обращения: 20.10.2019)
- 9. *Кнабе Г.С.* Русская античность. Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М.: РГГУ, 2000. 240 с.
- 10. Коваленская Н. Н. Русский классицизм: Живопись, скульптура, графика. М.: [Искусство], 1964. 703 с.
- 11. Коровкевич С. В. Андрей Иванович Иванов. 1775–1848. М.: Искусство, 1972. 81 с.: ил., портр.
- 12. *Майкапар А.* Литературная программа живописного шедевра: Александр Македонский. Рассказ Плутарха и картины старых мастеров: статья первая / Александр Майкапар // Искусство. 2010. 1–15 апрель. (№ 7). С. 21–23.
- 13. *Майкапар А.* Литературная программа живописного шедевра: Александр Македонский. Рассказ Плутарха и картины старых мастеров: статья вторая // Искусство. 2010. 16–30 апрель. (№ 8). C.21–23.

14. Периодическое издание Вольнаго Общества любителей словесности, наук и художеств. В С. Петербурге: При Морской типографии, 1804. — Ч. 1. — [2], XXIII, [7], 175, [1] с.

- 15. Петинова Е. Ф. Петр Васильевич Басин. 1793–1877: Л.: Художник РСФСР, 1984. 269, [2] с.: ил.
- 16. Плутарх (ок. 45 ок.120). Сравнительные жизнеописания : в 2 т. / Плутарх; изд. подг.: С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, С. П. Маркиш. М.: Наука, 1994. 702 с.
- 17. Плутарх (ок. 45 ок.120). Сравнительные жизнеописания: в 2 т. / Плутарх; изд. подг.: С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, С. П. Маркиш. URL: http://ancientrome.ru/antlitr/plutarch/index-sgo.htm (дата обращения: 20.10.2019)
- 18. [Плутарх] Плутарховы сравнительные жизнеописания славных мужей. Перевёл с греческого Спиридон Дестунис. С историческими и критическими примечаниями, с географическими картами и изображениями славных мужей. Печатано по Высочайшему повелению. [В 13 ч.]. Ч. 1. СПб.: в императорской типографии, 1814–1821.
- 19. *Ракова М.М.* Русская историческая живопись середины девятнадцатого века. М.: Искусство, 1979. 243 с.
- 20. Русский классицизм второй половины XVIII начала XIX века: [Сборник / Рос. ин-т искусствознания; отв. ред. Г. Г. Поспелов]. М.: Изобразительное искусство, 1994. 223 с.
- 21. *Тронский И. М.* История античной литературы: [Учебник для филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов]. Л.: Учпедгиз. Ленингр. отд-ние, 1951. 508 с.: план.
- 22. Φ едотова Е. Д. Канова. Художник и его эпоха. М.: Республика, 2002. 525 с.

Название статьи. «История должна быть зерцало дел великих». Сюжеты из Плутарха и метаморфозы «героики» в академическом искусстве первой половины XIX века

Сведения об авторе. Степанова, Светлана Степановна — доктор искусствоведения, главный специалист, Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер. 10, Москва, Российская Федерация, 119017. svetlan-stepan@vandex.ru ORCID:0000-0003-0896-1765

Аннотация. Статья посвящена проблематике русской исторической живописи первой половины XIX в. Античная тематика русского классицизма традиционно находится в сфере внимания искусствоведческой науки. В данном случае рассматриваются метаморфозы «героики» в академическом искусстве на основе анализа конкретной группы произведений, посвященных сюжетам, взятым из общего литературного источника — сочинении Плутарха. Фраза, вынесенная в название статьи, принадлежит В. В. Попугаеву, члену Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, сочинителю труда «О высоком изящных искусств». Необходимым качеством, определяющим эстетический уровень художественной формы, признавалась связь изобразительного искусства с литературой. Имена героев классической древности обретали значение символов, а «Сравнительные жизнеописания» — с их очевидным морально-психологическим аспектом, в Новое время стали излюбленным чтением образованных людей. Однако произведений на сюжеты из Плутарха в русской исторической живописи не так много. Поэтому особый интерес представляет выбор художниками этой темы и характер ее пластического воплощения. Так, в мировой культуре образ Пелопида оказывается не самым популярным и, практически, не встречается в скульптуре и живописи. Художники Нового времени преимущественно обращались к личности его соратника по борьбе за независимость Фив — Эпаминонду. В этой связи картина академика живописи А.И.Иванова «Смерть Пелопида» представляется во многих отношениях явлением исключительным. Традиционная для классицизма тема смерти античного героя получила особую авторскую интерпретацию — она сопряжена с христианской темой «оплакивания». Вывод об этом автора доклада следует из анализа композиционных и пластических идей художника. В годы ученичества сын А. И. Иванова — Александр, исполнил рисунок на сюжет из Плутарха, не связанный с академическими программами, что явилось одним из проявлений творческой самостоятельности будущего гения кисти. Помимо Александра Македонского, наиболее востребованными в искусстве героями Плутарха были Сократ и Алкивиад. Анализ возможных источников и образцов, которыми мог пользоваться пенсионер П.В.Басин в работе над картиной «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада», свидетельствует о широте культурного кругозора русского академиста и романтической увлеченности античной историей. Сюжетная фабула полотна «Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подожженного врагами» Я. Ф. Капкова позволила молодому художнику наглядно продемонстрировать «героический» характер мужской телесности, динамические и ритмические возможности человеческой фигуры как основу пластических идей классицизма, несмотря на некоторую архаичность живописных приёмов. Таким образом, выявляя семантику представленных произведений, полагаем, что рассмотрение художественных принципов классицизма сквозь призму обращения к сюжетам из Плутарха позволяет увидеть не только широкий спектр индивидуальных творческих решений, но и общие достижения академической школы, создававшей прочный фундамент для дальнейшего развития отечественного искусства. Последующая судьба героев Плутарха может быть прослежена на материале академической живописи второй половины XIX в., в частности — в творчестве Г.И. Семирадского.

Ключевые слова: античность, классицизм, академическое искусство, историческая живопись, сюжет, интерпретация, Плутарх, Сравнительные жизнеописания

Title. "History Must Be the Mirror of the Acts of the Great": Stories from Plutarch in the Academic Art of the First Half of the 19th Century¹³

Author. Stepanova, Svetlana S. — full doctor, chief researcher. The State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation. svetlan-stepan@yandex.ru ORCID: 0000-0003-0896-1765

Abstract. The antique themes of classicism are traditionally in the focus of art history. The purpose of this article is to clarify our understanding of this problematics in the historical and cultural context based on the analysis of a group of artworks. The thesis included in the title of the report, belongs to V.V. Popugaev. He was one of the members of the Free Society of Literature, Science and Art Lovers, the author of the work "On Sublime in Fine Arts'. The connection of visual art with literature was considered a necessary quality that determined the aesthetic level of a work of art. The names of heroes of classical antiquity became symbols of heroism and civic virtues, and Plutarch's 'Comparative biographies' became the favorite reading of educated people. However, there are only few works based on plots from Plutarch in Russian historical painting. In The Death of Pelopidas painted by A. I. Ivanov, the traditional classical theme of the death of an ancient hero received a special interpretation; it is associated with the Christian theme of "mourning". The artistic solution of Socrates in the battle of Potidea protects Alcibiades (GRM) by P. V. Basin testifies to the breadth of the Russian academic painter's cultural outlook and romantic passion for ancient history. The plot of the painting Alcibiades and his friend escape by running out of their house, set on fire by enemies by Ya. F. Kapkov demonstrates the "heroic" aspect of male physicality, which in classicism was the basis of plastic ideas. The consideration of the artistic principles of classicism through the prism of reference to the plots from Plutarch allows us to analyze the range of individual creative solutions and the overall achievements of the academic school, which created a solid Foundation for the further development of Russian art.

Keywords: antiquity, classicism, academic art, historical painting, plot, creative interpretation, Plutarch, Comparative Biographies

References

Fedotova E.D. Kanova. Khudozhnik i ego epokha (Canova. The Artist and His Time) Moscow, Respublika Publ., 2002. 525 p. (in Russian).

Korovkevich S. V. Andrei Ivanovich Ivanov. 1775–1848. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 81 p. (in Russian). Kovalenskaya N. N. Russkii klassicizm: Zhivopis', skul'ptura, grafika (Russian Classicism: Painting, Sculpture, Graphics). Moscow, Iskusstvo Publ., 1964. 703 p. (in Russian).

Maikapar A. Literary Program of the Painting Masterpiece: Alexander the Great. Plutarch's Story and the Paintings of the Old Masters: Article Two. *Iskusstvo*, 2010, no. 7–8, pp. 21–23 (in Russian).

Petinova E. F. Petr Vasilevich Basin. 1793–1877. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1984. 269 p. (in Russian).

Plutarkh (ok. 45 — ok.120). Comparative Biographies, 2 vols. Moscow, Nauka Publ., 1994. 702 p. (in Russian). Pospelov G. G. (ed.). Russkii klassicizm vtoroi poloviny 18 — nachala 19 veka (Russian Classicism of the Second Half of the 18th — Early 19th Century). Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1994. 223 p. (in Russian).

Tronskii I.M. Istoriia antichnoi literatury: uchebnik dlia filologicheskikh fakul'tetov universitetov i pedagogicheskikh vuzov (History of Ancient Literature: Tutorial). Leningrad, Uchpergiz Publ., 1951. 508 p. (in Russian).

¹³ The study was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of the scientific project No. 19-012-00459.

904 Иллюстрации



Илл. 37. А.И.Иванов. Смерть Пелопида. 1805–1806 [вторая пол. 1810-х]. Холст, масло. 119,5×141. ГТГ. Инв. 8013. Воспроизводится по: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. Серия Живопись XVIII–XX вв. Т. 3. М.: «Сканрус», 2005. С. 172.



Илл. 38. П. В. Басин. Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада. 1828. Холст, масло. ГРМ. Воспроизводится по: Государственный Русский музей представляет: Живопись. Первая половина XIX века (А–И) / Альманах. Вып. XIX. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 59.

Иллюстрации 905



Илл. 39. Антонио Канова. Сократ, спасающий Алкивиада в битве при Потидее, 1797. Барельеф, гипс. Академия Святого Луки, Рим, Италия. Фотография Sailko, СС BY 3.0. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonio_canova,_socrate_salva_alcibiade_nella_battaglia_di_potidea,_1797,_gesso_01.JPG



Илл. 40. Я. Ф. Капков. Алкивиад и его друг спасаются, выбегая из своего дома, подожженного врагами. 1842. Холст, масло. 141,5×113,3. ГТГ. Инв. 9279. Воспроизводится по: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века. Серия Живопись XVIII—XX вв. Т. 3. М.: «Сканрус», 2005. С. 179