

Елена Шарнова

Жан-Батист Грёз. Взгляд из России

Искусство Ж.-Б. Грёза оказало заметное влияние на формирование бытового жанра в русской школе живописи. Несколько поколений художников по-своему интерпретировало мотивы, образы, композиционные решения Ж.-Б. Грёза, включая их в более привычный для русского зрителя круг ассоциаций.

В 1760-е годы наиболее востребованы работы Грёза «во фламандском вкусе», повлиявшие на живопись И. Якимова и И. Фирсова. В 1820-е годы актуальность приобретают полуфигурные композиции Грёза, изображающие детей или молодых девиц с определенными атрибутами. Наиболее оригинальную интерпретацию грёзовские темы получили в живописи В. Тропинина и А. Венецианова. Тропинин начинает с пастишей в духе Грёза, затем по-своему интерпретирует традицию французской пасторали, а также использует приемы, характерные для драматургического решения композиции у Грёза, активно вовлекая зрителя в диалог с героинями картин. Венецианов создает русский парафраз грёзовских мотивов, обращаясь к теме взросления юных героинь, и использует выразительные возможности «грёзовских головок».

Ключевые слова:

Ж.-Б. Грёз,
В. Тропинин, А. Венецианов,
русский бытовой жанр.

Статус Жана-Батиста Грёза в академической истории искусства до сих пор не определен. Траекторию оценки Грёза, которая радикально изменилась с XVIII столетия, точно обозначила Анита Брукнер, озаглавившая свою книгу о художнике «Взлет и падение феномена XVIII века» [10]. Со времени издания последнего критического каталога живописного наследия Грёза, составленного Мартеном и Масоном, прошло более ста лет [11], а это значит, что не решены проблемы атрибуции, разграничения картин самого Ж.-Б. Грёза и многочисленных художников его круга, что чрезвычайно осложняет работу с его наследием. До сих пор у историков искусства, особенно французских, принято относиться к его творчеству несколько свысока. При этом зритель в широком понимании, включая зрителя просвещенного, к которому можно отнести и коллекционеров, Грёза любит и ценит, начиная с XVIII века и по сей день. Как бы ни относиться к Грёзу, нельзя не признать, что его влияние на живопись второй половины XVIII — первой половины XIX столетия было очень значительным не только во Франции, но и за ее пределами, в том числе в России.

Грёза в России хорошо знали, он один из немногих (увы!) европейских мастеров, с творчеством которого можно познакомиться, не выезжая за пределы отечества. Помимо коллекции Эрмитажа (Екатерина II, как известно, покупала его картины, следуя советам Дени Дидро), Грёз был превосходно представлен во всех крупных дворянских собраниях, особенно у Демидовых и Юсуповых и, что особенно важно, в Императорской Академии художеств, где были как картины (из коллекции И. И. Шувалова), так и блестящее, едва ли не лучшее в Европе собрание рисунков французского художника. Наконец, в Академии хранилось многочисленное по составу собрание гравюр с работ европейских мастеров, включая Грёза. Таким образом, ученики Императорской Академии имели прекрасную возможность получить представление о его творчестве, а оригиналы Грёза постоянно использовались в процессе обучения художников.

Имя Грёза появляется в текстах русских авторов, посвященных изобразительному искусству, начиная с 1760-х годов. Впервые его упоминает Дмитрий Алексеевич Голицын в трактате «Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч.»¹, который стал первой попыткой систематически изложить историю европейского искусства на русском языке. Давая характеристику французской школы, Голицын называет имена двух современных художников, которые, по его мнению, не уступают старым мастерам:

Ныне же находятся в Париже, Шардеин, и Гриоз, коих подражание природы, столь точно, как бы то могли учинить Тениер или Жерардоу².

Хотя текст Голицына остался неопубликованным, он хранился в Академии художеств и был доступен для всех желающих. Будучи в Париже в 1761–1767 годах, сначала в качестве поверенного в делах, а с 1763 года занимая пост российского полномочного министра, Голицын, как известно, опекал русских пенсионеров Петербургской Академии художеств, непосредственно влиял на их вкусы, устраивал в мастерские ведущих французских мастеров.

Грёза не забывают и в XIX веке, хотя в целом русская критика негативно относилась к французской живописи XVIII столетия (подобное отношение характерно и для Франции). Так, В. В. Стасов в книге об искусстве XIX века, давая краткий экскурс в искусство XVIII столетия, пишет, что уже тогда были художники, которые «мечтали об идее современности». Наряду с высоко почитаемыми критиком «неумолимо-правдивым Гогартом» и «демонически-страстным Гойей», он выделяет среди художников XVIII века Грёза, «грациозного, но слезливого и манерного», а также «прозаичного, но постоянно стремившегося к натуре Шардена» [9, с. 536]. Очевидно, Стасов не видит существенного различия между Грёзом и Шарденом, для него имеет значение лишь то, что оба художника обращались к сюжетам из современной жизни. С точки зрения И. Е. Репина, живо интересовавшегося историей европейского искусства, «все 18 столетие совсем ничтожно по искусству», однако он все-таки делает исключение для «нескольких талантливых имен», упоминая в том числе Канову, Грёза и Ватто [3, с. 108].

Различные аспекты влияния французского жанра на русских художников XVIII столетия затрагивает в своей фундаментальной монографии «У истоков русского жанра. XVIII век» Яков Брук [6]. Имя

Грёза не раз появляется на страницах книги, хотя, по мнению автора, «русским художникам XVIII века оставался чужд “учительский пафос” грёзовских полотен, сам принцип “поучающей живописи”» [6, с. 116]. Между тем немногочисленные примеры живописи «класса домашних упражнений» (именно так называли в Академии класс жанровой живописи в XVIII веке [8, с. 131]), на наш взгляд, говорят об обратном: Грёз — важнейший источник формирования русского бытового жанра в этот период.

Одно из устоявшихся клише в отношении к наследию Грёза заключается в том, что он по преимуществу мастер «нравоучительной живописи». Однако наследие художника не ограничено картинами, отмеченными «учительским пафосом», вроде «Деревенской помолвки» (1761, Париж, Лувр, INV. 5037) или «Паралитика» (1763, Государственный Эрмитаж, инв. 1168). С точки зрения типологии бытового жанра Грёз — один из самых разнообразных европейских мастеров своего времени. У русских живописцев последней трети XVIII века особый интерес вызывали картины, которые в XVIII веке обозначались как написанные «во фламандском вкусе» (заметим, что в XVIII веке фламандскую и голландскую школы живописи, как правило, не отделяли друг от друга). Имеются в виду картины камерного формата, написанные с большим вниманием к передаче предметного мира и среды интерьера в традициях нидерландского бытового жанра XVII века.

Пожалуй, самый яркий пример воздействия этого варианта грёзовского жанра на русскую живопись дает картина «Мужчина у колыбели» (начало 1770-х, Государственная Третьяковская галерея, инв. 26760), атрибутированная Я. Бруком Ивану Якимову [5, с. 44] (ил. 2), художнику, который в 1770 году был отправлен Академией в Париж в качестве пенсионера. К сожалению, картина сохранилась фрагментарно, ее правая часть была обрезана³. Однако, поскольку она принадлежала Павлу Свиныну, акварельный рисунок с нее вошел в альбом «Собрание отличныхъ Произведенийъ Российскихъ Художниковъ и любопытныхъ Отечественныхъ Древностей, принадлежащее Павлу Свиныну», исполненный Н. Г. Чернецовым

1 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. 1806. № 1927. Л. 1–170 об.

2 РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. 1806. № 1927. Л. 13. Давид Тенирс младший и Геррит Доу.

3 Картина была разрезана пополам, сохранилась только левая часть холста, причем уменьшенная сверху и со срезанными левой и нижней кромками. См.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века/под общей ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой. 2-е изд. М., 2015. С. 286.



1. Жан-Батист Грёз. *Тише!* 1759
Холст, масло. 62,2 × 50,5
Королевское собрание Англии.
Инв. RCIN 405080



2. Иван Якимов. *Мужчина у колыбели.* Начало 1770-х
Холст, масло. 43 × 31,5
Государственная Третьяковская
галерея. Инв. 26760

в 1823 году по заказу Свинына, под № 54 (Государственная Третьяковская галерея, Отдел графики XVIII — начала XX века, инв. 20996). (Ил. 3.) По сохранившемуся фрагменту смысл сюжета не вполне понятен, рисунок, воспроизводящий композицию целиком, дает возможность его реконструировать. Представлено семейство с двумя детьми, расположившееся у домашнего очага. Младший ребенок уютно спит в колыбели, старшая девочка, судя по всему, хочет поиграть (в ее руке игрушечная лошадка и она явно о чем-то просит мать), однако мать с помощью жеста объясняет, что нельзя шуметь, пока младший ребенок спит.

Не только сюжет, но и общая идея композиции, а также отдельные детали близки картине Ж.-Б. Грёза «Тише!» (1759, Королевское собрание



3. Никанор Чернецов. Копия с картины
Ивана Якимова *Домашнее спокойствие*
Рисунок из альбома *Собрание отличных
Произведений Российских Художников
и любопытных Отечественных Древностей,*
принадлежащее Павлу Свиныну. 1823
Государственная Третьяковская галерея,
Отдел графики XVIII — начала XX века.
Инв. 20996

Англии, RCIN 405080), которая связана с популярной в то время во французской живописи темой «счастливого семейства» или «семейного согласия». (Ил. 1) В 1773 году Якимов сообщает в Академию художеств, что закончил картину, представляющую «домашнее спокойствие», а осенью того же года он отправил в Петербург две картины на тот же сюжет («домашнее спокойствие») [6, с. 113]. Вторая картина не сохранилась, но можно предположить, что работы составляли пару. У картины Ж.-Б. Грёза «Тише!» тоже есть парная композиция — «Балованное дитя» (начало 1760-х, Государственный Эрмитаж, инв. 5725), причем они сопоставлены по контрасту: если в первой изображен пример «правильного» воспитания, дети слушаются мать, а в доме царит идеальная чистота,

то во второй картине мать потакает капризам сына, а в доме соответственно — полный беспорядок.

Самая удачная часть композиции Якимова — изображение спящего в колыбели младенца, явно навеяно Грёмом. Пожалуй, только Грём в XVIII столетии так трогательно и непосредственно передавал образы сладко спящих детей. Умиротворенная прелесть младенца в картине Якимова, удачно найденная поза и выражение лица очень близки двум спящим малышам из грёмовской композиции «Тише!». Задремавший у колыбели старик также напоминает типаж грёмовских стариков, вроде фигуры обманутого слепца из одноименной картины («Обманутый слепец», около 1755, ГМИИ им. А. С. Пушкина, инв. 823). Наконец, обстановка комнаты — камин в центре (форма которого повторяет камин с картины «Тише!»), колыбель, домашняя утварь, ткани в полоску перекликаются с трактовкой интерьера у Грёма. Якимов к тому же демонстрирует неплохое чувство цвета близкое ранним работам Грёма, с тонкими нюансами белого, розового и зеленого.

Признанным шедевром русского бытового жанра считается картина И. И. Фирсова «Юный живописец» (между 1765–1768, Государственная Третьяковская галерея, инв. 69), по мнению Александра Бенуа, она не уступает лучшим образцам европейской живописи XVIII столетия [4, с. 33]. «Юного живописца» любят сравнивать с Ж.-Б. С. Шарденом, отмечая поразительное для русского искусства 1760-х годов совершенство композиции и владение цветовыми нюансами⁴. Противопоставляя картину Фирсова работам Грёма, Брук заключает, что она свободна «от какой бы то ни было поучительной тенденции» [6, с. 116]. Однако назидательная интонация, причем в духе Грёма, в композиции вполне очевидна. Так же как мать в картине Якимова, о которой речь шла выше, женщина справа в композиции Фирсова призывает маленькую девочку, позирующую юному живописцу, к молчанию, жест руки с поднятым указательным пальцем значит то самое «Тише!», которое зафиксировано в названии работы Грёма. Девочка покорно повинуется матери, а юный живописец демонстрирует завидное терпение и трудолюбие, похвальное в столь юном возрасте. Герои картины Фирсова, возможно, связаны родственными узами (в качестве натурщиц часто использовали сестер, дочерей и пр.), или, во всяком случае, общим

4 См., например, в кн. Я. В. Брука: [6, с. 116].

укладом жизни, так что картина вполне укладывается в тему «семейного согласия».

Влияние картин Грёма во фламандском вкусе ограничено единичными примерами последней трети XVIII века, впрочем, в это время и картины бытового жанра в русской школе немногочисленны и, судя по всему, далеко не все сохранились. К сожалению, не сохранились работы другого пенсионера Петербургской Академии, Петра Гринёва который в 1767 году по рекомендации Д. А. Голицына поступил в мастерскую Ж.-Б. Грёма. Из совместного рапорта русских пенсионеров от 12 августа известно лишь, что Гринёв «начал рисовать с головок оригинальных господина Криоза»⁵. Тем не менее память о первых образцах бытового жанра в духе Грёма сохранялась в России вплоть до 1830-х годов, поскольку работа Якимова входила в известную коллекцию Павла Свинына, собравшего галерею национальной русской живописи. Таким образом, в «Русском музее» Свинына картина «Домашнее спокойствие» Якимова воспринималось в одном ряду с работами В. А. Тропинина и А. Г. Венецианова.

Следующий период увлечения Ж.-Б. Грёмом связан с началом XIX века, и особенно с 1820-ми годами, когда происходит самоопределение русского бытового жанра. В это время особую актуальность приобретает другой тип жанровой картины Грёма — полуфигурные композиции, как правило, изображающие детей или молодых девиц с разного рода атрибутами, которые содержат в себе определенный нарратив. Наиболее яркое выражение этот тип грёмовского жанра нашел у Василия Андреевича Тропинина, которого уже при жизни прозвали «русским Грёмом». В отличие от Якимова, создавшего своеобразный пастиш в манере Грёма, Тропинин вполне оригинально развивает грёмовские темы, особенно в работах 1820-х годов.

В 1804 году Тропинин представил на выставке в Академии картину «Мальчик, тоскующий об умершей своей птичке» (первый вариант картины не сохранился). Используя грёмовский мотив, начинающий

5 ЦГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 305. Л. 1 об. Цит. по: [5, с. 247]. Гринёв умер от чахотки в Париже в 1768 году.

художник пока еще скован в пластическом решении. Кроме того, он совсем иначе понимает смысл грёзовской композиции, не считывая ее эротического подтекста. Впрочем, без комментария Дидро, текст Салонов которого был доступен в России немногим, трудно было понять, что страдания «Девушки, оплакивающей мертвую птичку» (1765, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии, NG 435), которая послужила для Тропинина прототипом, имеют двойную мотивацию. (Ил. 4.) Дидро в Салоне 1765 года подробно пишет о том, что «юное создание» на картине оплакивает отнюдь не чижика, а покинувшего ее возлюбленного и утраченную невинность [7, с. 152]. Тропинин превращает девицу в мальчика и прочитывает сюжет по-своему, герой становится моложе и трогательно по-детски горюет об утрате любимой птички. Позже в 1820-е годы Тропинин вернулся к теме «любимой птички» и написал повторение картины 1804 года (1829, Иваново, Областной художественный музей) (ил. 5), а также вариацию на ту же тему, но со счастливым концом — «Мальчика, выпускающего из клетки щегленка» (1825, Иваново, Областной художественный музей).

Пожалуй, особенно часто русские художники первой трети XIX века вдохновлялись картиной Грёза «Девочка с куклой» (1758, Государственный Эрмитаж, инв. 3689)⁶. (Ил. 7.) Она происходит из шуваловского собрания, соответственно была хорошо известна ученикам Академии, и, несомненно, относится к числу наиболее выразительных образов детей у Грёза. У грёзовской девочки с куклой капризное выражение лица, это своеобразный типаж маленькой «злюки» (*boudeuse*), который несколько раз встречается в галерее созданных им детских характеров⁷.

6 «Девочка с куклой» была в Академии одним из самых популярных «оригиналов» для копирования. См.: [6, с. 243].

7 Надо признать, что у Грёза чаще капризничают мальчики, а не девочки. Приведем в качестве примера картину *Le petit boudeur*, находившуюся в знаменитой коллекции А. Л. Лалива де Жюлли (частное собрание, продана на аукционе Sotheby's, Париж, 23 июня 2010, лот 64).

8 К сожалению, достоверных копий с Грёза, выполненных Тропининым, обнаружить не удалось, хотя можно предположить с большой долей вероятности, что он такие копии делал. Копия с «Девочки с собачкой» из музея В. А. Тропинина и художников его времени (1831, Холст, масло, 73 x 55, Ж-143) приписывается Тропинину по устной традиции (на обороте якобы находится надпись). Нет никаких подтверждений авторства Тропинина и в отношении «Девочки с яблоком» из частной коллекции в Москве, которую отечественные исследователи считают копией с картины Грёза «Девочка с яблоком» (один из вариантов — Лондон, Национальная галерея, NG 1020). Даже если отнести картину из московского собрания к раннему периоду Тропинина, уровень ее исполнения слишком низкий.



4. Жан-Батист Грёз. *Девушка, оплакивающая мертвую птичку*. 1765
Холст, масло, 53,3 × 46
Эдинбург, Национальная галерея Шотландии. Инв. NG 435



5. Василий Тропинин. *Мальчик, тоскующий об умершей своей птичке*. 1829
Холст, масло, 60 × 48. Иваново, Областной художественный музей

Тропинин совершенно чужд изображению такого рода эмоций, герои его картин неизменно приветливы и добродушны, поэтому капризная мина грёзовской героини сменяется в его «Девочке с куклой» (1841, Государственный Русский музей, Ж-3662) наивным, несколько заискивающим выражением. (Ил. 8.) Кроме того, жест тропининской героини, трогательно прижимающей любимую куклу к груди, напоминает жест «Девочки с собачкой» Грёза (1767, Великобритания, частное собрание), одной из самых популярных его картин с изображением детей. (Ил. 6.) Судя по всему, Тропинин копировал «Девочку с собачкой», хотя мне неизвестны документальные подтверждения этого факта⁸.

Образы юных пастушков в живописи Тропинина также связаны с пасторальной тематикой в интерпретации Грёза, представленной, например, парными композициями «Пастушок с цветком» (1760–1761, Париж, Пти Пале, Dut. 1192) (ил. 9) и «Пастушка (Простота)» (1759, Форт



6. Жан-Батист Грёз. *Девочка с собачкой* 1767. Холст, масло, 62,9 × 52,7
Великобритания, частное собрание

Уорт, музей Кимбелл, AP 1985.03). Русский вариант пасторали нашел воплощение в таких картинах Тропинина, как «Мальчик с желейкой (Портрет Ираклия Моркова)» (первая четверть XIX века, Государственная Третьяковская галерея, инв. 5170) (ил. 10) и «Мальчик с топориком» (конец 1810-х, Минск, Национальный художественный музей Республики Беларусь, РЖ-446). Обе картины являются портретами братьев Морковых, но не воспринимаются как таковые, поскольку типологическое, так же как у Грёза, явно преобладает над индивидуальным. Грёзовский пастушок держит в руках цветок и «вопрошает судьбу, любит ли его пастушка»⁹. Даже Дидро усомнился в понятности сюжета: «Если не знаешь сюжет заранее, на картине его ни за что не угадаешь» [7, с. 50]. Однако Дидро сразу заметил, что написанного по заказу мадам де Помпадур

9 Полное название картины, под которым она была выставлена в Салоне 1761 года.



7. Жан-Батист Грёз. *Девочка с куклой*. 1758. Холст, масло. 65 × 55
Государственный Эрмитаж.
Инв. 3689



8. Василий Тропинин. *Девочка с куклой*. 1841. Холст, масло, 57 × 48
Государственный Русский музей.
Инв. Ж-3662

«Пастушка с цветком» Грёза «по изяществу одеяния и яркости красок... легко счесть персонажем Буше» [7, с. 50]. Таким образом, Тропинин опосредованно усваивает традицию пасторалей Франсуа Буше и, шире, традицию живописи рококо. «Мальчик с желейкой», может быть, самая «французистая» по настроению работа Тропинина: написанная легкой непринужденной кистью, картина выдержана в рокайльных голубовато-зеленых тонах с акцентами розового. Такая живописная трактовка характерна и для Грёза 1760-х годов, когда он писал по-шарденовски трепетно и свободно. Именно так трактована хорошо известная Тропинину «Девочка с куклой» из шуваловского собрания, о которой речь шла выше. По нарядности тропининский пастушок точно не уступает героине Грёза: зеленый и голубой оттенки кокетливой вышивки, украшающей белую рубашу, рифмуются с синими цветами на соломенной шляпе. Любовь к рокайльной палитре, построенной на контрасте зеленоватых и розовых оттенков, Тропинин сохраняет на протяжении 1820-х годов.

«Кружевница» Тропинина (1823, Государственная Третьяковская галерея, инв. 5165) также принадлежит кругу грёзовских героинь, вроде его «Прачки» (1761, Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти, инв. 83. РА. 387)¹⁰; для обеих «кропотливый» труд — не более чем повод вступить в кокетливую игру со зрителем. (Ил. 11–12.) В данном случае речь идет не об использовании Тропининым определенного грёзовского прототипа, а приемов, характерных для драматургического решения композиции. Оба художника делают акцент на миловидном лице моделей, провокативном взгляде и изящно изогнутых пальцах, слишком изящных как для кружевницы, так и для прачки. Наиболее адекватно это почувствовал современник Тропинина Павел Свиньин, который дал очень точное описание «Кружевницы», поразительно напоминающее интерпретацию грёзовских картин Дени Дидро. Свиньин, как и Дидро, не столько описывает определенную композицию, сколько дает волю собственной фантазии и тем эмоциям, которые вызывает у него образ милой кокетливой кружевницы. Он восторгается картиной, «соединяющей поистине все красоты живописного искусства: приятность кисти, правильное, счастливое освещение, колорит ясный, естественный. Сверх того в сем портрете обнаруживается душа красавицы и тот лукавый взгляд любопытства, который брошен ей на кого-то вошедшего в ту минуту. Обнаженные за локоть руки ее остановились вместе со взором, работа прекратилась, вылетел вздох из девственной груди, прикрытой кисейным платком, — и все это изображено с такою правдой и простотой, что картину сию можно принять весьма легко за самое удачное произведение славного Грёза»¹¹. Фантазия Свиньиного, услышавшего вздохи кружевницы, явно преувеличила звучащие под сурдинку намеки, которые присутствуют в образе Тропинина. Впрочем, следуя приемам Грёза, Тропинин действительно побуждает зрителя домысливать сюжет, выбирая тот вариант интерпретации, который кажется ему наиболее близким. Можно сокрушаться по поводу тяжелого труда кружевниц или сравни-

10 Второй вариант картины находится в Гарвардском художественном музее, Кембридж, Массачусетс, инв. 1957.181.

11 Из рукописного каталога собрания П. Свиньиного: «Собрание отличныхъ Произведенийъ Российскихъ Художниковъ и любопытныхъ Отечественныхъ Древностей, принадлежащее Павлу Свиньину». Государственная Третьяковская галерея. Отдел графики XVIII — начала XX, инв. 20996. Л. 68.



9. Жан-Батист Грёз. *Пастушок с цветком*. 1760–1761
Холст, масло. 72,5 × 59,5
Париж, Пти Пале. Инв. Dut. 1192



10. Василий Тропинин. *Мальчик с жалекой (Портрет Ираклия Моркова)*. Первая четверть XIX века
Холст, масло. 60,2 × 45,8
Государственная Третьяковская галерея. Инв. 5170

вать героиню с «Бедной Лизой» Н. М. Карамзина, гадать о том, кто мог войти в комнату, наконец, просто любоваться нежной фарфоровой кожей девушки и ее изящными пальцами.

Тропинин, видимо, хорошо сознавал успех своей «Кружевницы», написав не только повторение картины, но и несколько вариаций на близкие темы, например «Золотошвейку» (1826, Государственная Третьяковская галерея, инв. 6278), в которой он использует композиционный прием, нередко встречающийся в головках Грёза, когда юная девушка, показанная со спины, бросает через плечо кокетливый взгляд на зрителя («Девушка со спины», около 1770–1780, Монпелье, Музей Фабра, инв. 836.4.25).

У Тропинина была и своя «прачка» — «Прачка (Девушка с вальком)» (первый вариант, исполненный в 1820-е годы, не сохранился,

позднее повторение — 1856, Киев, картинная галерея). Как часто бывает, интенции художника более определенно проявились в графическом эскизе композиции (первая половина 1820-х, Государственный Исторический музей, инв. 42949 И П 5880), в котором многие детали напоминают о грёзовской прачке: костюм (абрис платка, больше похожего на чепчик, складки платья) и, главное, провокативный взгляд, обращенный в сторону зрителя. (Ил. 13.)¹² Судя по рисунку, Тропинин, так же как Грёз, собирался представить прачку в интерьере, что необычно для его работ 1820-х годов: слева хорошо видна часть винтовой лестницы, в правой части — очертания комнаты. Наконец, сама манера рисования, живописные, несколько хаотичные штрихи, намеченные жирным итальянским карандашом, говорят о том, что Тропинин помнил рисунки Грёза, на которых учились многие поколения художников в Академии.

В ряду миловидных тропининских девушек, примеряющих на себя разные костюмы и занятия, встречаются и другие параллели с героинями Грёза, использующими те же или похожие атрибуты. «Девушку, сматывающую клубки шерсти» кисти Грёза (1759, Нью-Йорк, Собрание Фрик, инв. 1941.1.148) можно соотнести с картиной «Пряха (Подолянка?)» (1820-е, картина известна в нескольких вариантах, в том числе Государственная Третьяковская галерея, инв. 5172; Киев, Национальный художественный музей Украины, инв. Ж-162). Грёзовская представительница третьего сословия у Тропинина трансформируется в подолянку, хотя название, скорее всего, более позднее; написанных в традиции пасторалей Буше и Грёза тропининских девушек было принято идентифицировать с жительницами Подолья, где художник работал на протяжении нескольких лет.

Пожалуй, именно в 1820-е годы живопись Грёза была наиболее востребована русскими художниками, так или иначе пробовавшими свои силы в бытовом жанре. Если для Тропинина Грёз был одним из важнейших источников формирования собственного стиля, то его современник Алексей Варнек, работавший преимущественно в жанре портрета, обращался к грёзовским мотивам в отдельных случаях. Грёзовские прототипы узнаваемы в двух парных детских портретах — «Портрете Николая Томилова в детстве с ракеткой для игры в волан»

12 Автор благодарит Отдел изобразительных материалов Государственного исторического музея и лично Е. А. Лукьянова за предоставление изображения для публикации.



11. Василий Тропинин. Кружевница 1823. Холст, масло. 75,5 × 59,7 Государственная Третьяковская галерея. Инв. 5165



12. Жан-Батист Грёз. Прачка. 1761 Холст, масло. 40,6 × 33 Лос-Анджелес, Музей Пола Гетти. Инв. 83. РА. 387

(1825, Государственный Русский музей, Ж-3321) и «Портрете Александры Томиловой с куклой в руке» (1825, Государственный Русский музей, Ж-6281). Прижимающая к себе куклу девочка вдохновлена все той же картиной Грёза из собрания Академии, а в портрете Николая Томилова Варнек вводит атрибуты, а именно ракетку и волан, которые он мог увидеть в картине Шардена «Девочка с воланом», находившейся тогда в собрании Императорского Эрмитажа (1737, Париж, частное собрание).

Говоря о восприятии Грёза русскими художниками первой трети XIX века, нельзя обойти Алексея Григорьевича Венецианова. Венецианов прекрасно знал традицию классической европейской живописи, кроме того, он был одним из немногих художников в России, испытывавших



13. Василий Тропинин. *Прачка*. Эскиз к несохранившейся картине. Первая половина 1820-х
Бумага, итальянский карандаш, 23,2 × 19,0
Государственный исторический музей.
Инв. 42949 И II 5880

интерес к современному французскому искусству. В «Заметках о живописи», фиксирующих принципы обучения, которые Венецианов использовал в своей школе, содержится следующий совет, обращенный к ученикам четвертого, т. е. последнего, класса: «Имеющим же особый дар давать рисовать контурами с эстампов *новейших* художников: Давида, Вернега, иногда Больи и других, ибо в их произведениях изображаются портреты жизни человеческой» [1, с. 66]¹³. Очевидно, Венецианов говорит о художниках, имеющих «особый дар» писать картины бытового жанра. Жак-Луи Давид попал в этот ряд, поскольку воспринимался как глава новейшей французской школы. Под «Вернетом» явно подразумевается Орас Верне, картины и гравюры которого были хорошо известны в России. Имени Грёза Венецианов не упоминает, хотя среди тех, кто умел писать «портреты жизни человеческой» фигурирует один из важнейших представителей бытового жанра во Франции первой трети XIX века Луи-Леопольд Буальи. Грёз, как и Буальи, служит своеобразным мостиком, соединяющим традицию жанра XVIII столетия с живописью XIX века, и вполне мог бы оказаться в этом ряду. Как бы то ни было, Венецианов, несомненно, знал его искусство и по-своему интерпретировал грёзовские мотивы.

Среди крестьянок Венецианова встречается образ полудевочки-полудевушки, он удивительно тонко передает особую хрупкость, нежность, замкнутость, присущую этому возрасту. Тема взросления героини, предполагавшая разнообразные коннотации, — одна из постоянных и в жанровой живописи Грёза. Погруженные в течение собственных мыслей юные крестьянки Венецианова, например «Крестьянская девушка за вышиванием» (1843, Государственная Третьяковская галерея, инв. 4057), вполне могут быть трактованы как русский парафраз задумчивых героинь Грёза, вроде «Пастушки (Простота)» (1759, Форт Уорт, Музей Кимбелл, AP 1985.03) или «Девушки, сматывающей клубки шерсти» (1759, Нью-Йорк, Собрание Фрик). (Ил. 14–15.)

Вероятно, в отдельных случаях Венецианов мог непосредственно обращаться к прототипам Грёза, например, к композиции «Жалоба на часы» (около 1770, Мюнхен, Старая пинакотека, NuW3), известной

13 В комментариях к тексту Венецианова составитель сборника А. В. Корнилова высказывает предположение, что под «Больи» имеется в виду голландский художник Фердинанд Боль [1, с. 293], что не имеет под собой оснований.



14. Алексей Венецианов. *Крестьянская девушка за вышиванием*. 1843
Картон, масло. 27 × 21,4
Государственная Третьяковская галерея. Инв. 4057



15. Жан-Батист Грёз. *Пастушка (Простота)*. 1759
Холст, масло. 71,1 × 59,7
Форт Уорт, Музей Кимбелл.
Инв. AP 1985.03

в том числе по гравюре Жана Массара (понятно, что именно гравюра часто служила источником мотивов для русских художников). (Ил. 16.) В России вряд ли был понятен эротический подтекст картины, которая в XVIII веке называлась «Пошатнувшаяся добродетель». Однако смысл сюжета в подобных картинах Грёза не всегда очевиден. В случае с «Жалобой на часы» возможно два толкования: либо девушка ждет своего возлюбленного, либо он ее только что покинул. Последнее прочтение более обоснованно (героиня представлена в неглиже, часы показывают около 6 утра, кровать находится в беспорядке и проч.). Даже если не вникать в эти детали, душевное состояние героини понятно по ее застывшей, словно в оцепенении, фигуре и жесту безвольно положенных на колени рук.

Именно выразительная поза и условный жест отстранения, замкнутость героини в своем состоянии могли привлечь внимание Венецианова. Девушка в его картине «Крестьянка с васильками» (1820-е,



16. Жан Массар. Гравюра с картины Жан-Батиста Грёза *Жалоба на часы*
Около 1775



17. Алексей Венецианов *Крестьянка с васильками*
1820-е. Холст, масло. 49 × 37,1
Государственная Третьяковская галерея. Инв. 154

Государственная Третьяковская галерея, инв. 154) настолько погружена в себя, что руки ее почти бессознательно перебирают рассыпанные на коленях васильки. (Ил. 17.) И для Грёза, и для Венецианова важна тактильная составляющая жеста: легкое прикосновение руки к цветку, часам или иному предмету, служащему эмоциональным камертоном. При всей непохожести крестьянской девушки Венецианова на грёзовскую, можно догадаться, что ее мысли сосредоточены не на васильках и уборке урожая, но также имеют романтическое направление, соответствующее нежному возрасту.

Венецианов по-своему использовал и выразительные возможности так называемых грёзовских головок. Красивые и милые крестьянские девочки Венецианова не всегда погружены в мечтательную созерцательность. Подобно грёзовским героиням, они умеют кокетливо улыбаться и несколько наивно «строить глазки», как, например,



18. Жан-Батист Грёз. *Голова молодой женщины*. 1780-е
Холст, масло. 41 × 32,4
Нью-Йорк, Музей Метрополитен.
Инв. 67.187.72



19. Алексей Венецианов. *Девушка в платке*. Конец 1820-х
Холст, масло. 27 × 38
Государственный Русский музей.
Инв. Ж-5172.

«Девушка с гармошкой» (1840-е, Нижний Новгород, Художественный музей). Надо признать, что форсированная мимическая экспрессия чужда Венецианову, «Девушка с гармошкой» — достаточно неожиданный для него образ. Грёз виртуозно обыгрывает в головках отдельные детали костюма, подчеркивающие привлекательность героинь: чепчики с кружевными оборками, шляпки, косынки, прозрачные шали, вуали. Именно такую функцию выполняет клетчатый платок, задрапированный небрежно, но эффектно, в картине Венецианова «Девушка в платке» (конец 1820-х, Государственный Русский музей, Ж-5172). В качестве одной из возможных параллелей можно привести картину Ж.-Б. Грёза «Голова молодой женщины» (1780-е, Нью-Йорк, Музей Метрополитен, инв. 67.187.72). (Ил. 18–19.) К типу «головок» близок и прелестный портрет дочери художника в кокетливой красной шляпке («Портрет А. А. Венециановой», не позднее 1826, Государственная Третьяковская галерея, Ж-789).



20. Жан-Батист Грёз. *Школьник, заснувший над книгой*. 1755
Холст, масло. 65 × 54,5
Монпелье, Музей Фабра. Инв. 837-1-35



21. Никифор Крылов. *Портрет Алексея Тыранова*. 1824
Холст, масло. 46 × 35,5
Тверь, Областная картинная галерея

Реминисценции картин Жана-Батиста Грёза встречаются в 1820-е годы и в работах художников школы Венецианова. Ограничимся одним, но достаточно показательным примером. Никифор Крылов написал необычный портрет своего коллеги Алексея Тыранова, представив его спящим (1824, Тверь, областная картинная галерея). Композиция картины кажется откровенно постановочной, при этом поза спящего юноши, положение его фигуры, максимально приближенной к переднему плану, свет, падающий из левого верхнего угла, очень напоминают картину Ж.-Б. Грёза «Школьник, заснувший над книгой» (1755, Монпелье, Музей Фабра, инв. 837-1-35). (Ил. 20–21.)

Русские художники оказались наименее восприимчивы к нравоучительной составляющей жанровой живописи Ж.-Б. Грёза. Несмотря на популярность в России картины «Паралитик», монументальные жанровые работы на морализирующие сюжеты, построенные по законам

исторической композиции, не нашли продолжения в русском жанре XVIII — первой половины XIX столетия. Зато весьма популярными были полуфигурные изображения девушек и детей, которые давали возможность «домыслить» тему, предложенную художником, включив ее в более привычный для русского зрителя круг ассоциаций. Наконец, русские художники, особенно Тропинин, оценили достоинства Грёза-живописца, особую культуру цветового нюанса, работу с фактурой, которая отличает французскую школу XVIII века в целом. В современном искусствоведении эти качества ассоциируются прежде всего с Шарденом, однако «магия» (если использовать выражение Дидро) Шардена была сложнее для восприятия, и достоинства его живописи оценили намного позже.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике/Сост., вступ. статья и примеч. А. В. Корниловой. Л.: Искусство, 1980.
2. Амшинская А. М. Василий Андреевич Тропинин. М.: Искусство, 1970.
3. Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина / Под ред. Н. Б. Северовой. СПб., 1901.
4. Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902.
5. Брук Я. В. Из прошлого русского жанра // Художник. 1977. №12. С. 41–44.
6. Брук Я. В. У истоков русского жанра. XVIII век. М.: Искусство, 1990.
7. Дидро Д. Салоны / Вступ. статья, сост., общ. ред. Л. Я. Рейнгардт. М.: Искусство, 1989. Т. 1.
8. Петров П. Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. СПб., 1884. Т. 1.
9. Стасов В. В. Искусство XIX века // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Живопись. Скульптура. Музыка. Т. 3. М.: Искусство, 1952. С. 536.
10. Brookner A. Greuze: The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon. New York: Graphic Society, 1972.
11. Mauclair J. Jean-Baptiste Greuze. Catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné de Jean-Baptiste Greuze suivi de la liste des gravures

exécutées d'après ses ouvrages... établi par les soins M. J. Martin... avec la collaboration de M. Ch. Masson. Paris, s. a. [1906].