

Жанр разговора был связан с афористической культурой. Впервые афоризм как метод познания и способ мышления был исследован Ф. Бэконом [17]. Афористическая мысль, как правило, раскрывается в оппозициях, в движении противоречий, отражая присущий человеку антиномический характер познания, его диалогичность и незавершенность.

Одним из источников интереса к афоризму, диалогу, разговору в атмосфере Пансиона была также немецкая романтическая культура. К жанру разговора обращаются Шеллинг, Ф. Шлегель. В немецкой романтической философии и эстетике утверждается

диалогический характер творчества и познания, идеал открытого фрагментарного философствования, не связанного жесткой формой какой-либо системы. Прообраз такого философствования видится в творчестве Платона.

Давыдов, Павлов, Максимович, испытавшие влияние шеллингианства, некоторые свои научные сочинения, в том числе адресованные пансионерам, пишут в форме афоризмов, разговора.

К диалогу, разговору как художественной форме обращаются в своем творчестве Д. Веневитинов, В. Одоевский, Лермонтов, Герцен.

ЛИТЕРАТУРА

1. См.: Назарова Л.Н. Столыпины // Лермонтовская энциклопедия (ЛЭ). – М., 1981. – С. 550
2. См.: Шевырев С. Антон Антонович Прокопович-Антонский. Воспоминания, посвященные воспитанникам Университетского благородного пансиона. – М., 1848.
3. Прокопович-Антонский А.А. О воспитании // Утренняя заря. Труды воспитанников Университетского благородного пансиона. – М., 1807. – Кн. V. – С. 55.
4. См.: Мурьянов М.Ф. Московский университетский благородный пансион // ЛЭ. – М., 1981. – С. 290.
5. Программы из высших классов Университетского благородного пансиона. Для испытания воспитанников, окончивших курс учения и назначенных к выпуску. – М., 1823.
6. Шевырев С. Указ. соч. – С. 23.
7. Московский Университетский благородный пансион эпохи Лермонтова (из неизданных воспоминаний графа Д.А. Милютина). Публикация Н.Л. Бродского // М.Ю. Лермонтов. 4Статьи и материалы. – М., 1939. – С. 11.
8. Шевырев С. Указ. соч. – С. 23.
9. Так называл А. Одоевский своего двоюродного брата В. Одоевского в письме к нему от 2 марта 1823 г. См.: Русская старина. – 1901. – Февраль. – С. 375.
10. О мировоззрении И.Е. Дядьковского см.: Микулинский С.Р. И.Е. Дядьковский. – М., 1951; Шилинис Ю.А. Врач-философ И.Е. Дядьковский. – Л., 1951; Лушников А.Г. Мировоззрение И.Е. Дядьковского // Дядьковский И.Е. Сочинения. Вопросы общей патологии.
11. Киреевский И.В. Обзорение русской словесности. 1829 год // Киреевский И.В. Избранные статьи. – М., 1984. – С. 61.
12. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. – М., 1989. – Т. 9. – С. 365.
13. См.: Биографический словарь профессоров и преподавателей императорского Московского университета (1755–1855). – М., 1855. – Ч. I. – С. 279.
14. Бердяев Н. Опыт эсхатологической метафизики. – Париж, 1947. – С. 9.
15. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – М.-Л., 1930. – Т. 40. – С. 218.
16. Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических, изданная для благородных воспитанников Московского университетского пансиона профессором А. Мерзляковым. – М., 1828. – С. 55.
17. См.: Федоренко Н.Т., Сокольская Л.И. Афористика. – М., 1990. – С. 95.

И.П. Тюрин

ПОРТРЕТЫ П.Ф. ПЛЕШАНОВА В КОЛЛЕКЦИИ ТОМСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Томский художественный музей

Наличие в коллекции музея шести портретов кисти академика П.Ф. Плешанова предполагает необходимость более глубокого знакомства с творческой деятельностью этого художника.

Павел Федорович Плешанов (1839–1882) в 1860-е гг., в период создания портретов, находящихся в нашей коллекции, был фигурой достаточно известной и даже значительной в академических кру-

гах. Имя его приобретает некий нарицательный характер. “В Спасе ворочают Плешановы и прочие”, – пишет П. Чистяков П. Третьякову [1]. В храме Христа спасителя Плешанов выполнил десятки образов, ни один из которых не дошел до нашего времени.

В 1860-е гг., когда уже выразительно проявилось реалистическое направление в исторической живописи, творчество П. Плешанова является ярким пример

официального искусства, использующего наработанные академистами формы и приемы композиционного и колористического решения полотен. Несмотря на официальное признание Академией художеств его заслуг, выразившееся в высоких званиях, должностях и наградах орденами, художественная критика оценивала его живопись как “фальшиво холодную”, отмечая отсутствие жизни в лицах, застылость фигур в красиво скомпонованных группах, недостаток экспрессии, необходимой по сюжету [2].

Сейчас практически невозможно встретить воспоминания об этом художнике и его трудах, нет и отдельных изданий, посвященных его творчеству. Биографические данные о Плешанове удалось найти только в известных справочных изданиях Н.П. Собко, Ф.И. Булгакова, С.Н. Кондакова, А.Е. Юндолова, базирующихся в основном на личном деле с биографией художника, хранящемся в РГИА [3]. Наиболее важные для нас сведения обнаружены в этом деле, в анкете, заполненной самим Плешановым.

Известные факты позволяют только в общем виде представить основные вехи в жизни художника. Как выходец из состоятельной купеческой семьи, сын почетного гражданина Петербурга, внук почетного гражданина Ростова, имевшего миллионное состояние М. Плешанова, основное образование он получил в Санкт-Петербургском коммерческом училище (1841–1849). Сразу после его окончания, уже в 1850 г., он – ученик Академии художеств (АХ). Согласно собственному свидетельству, учился не только у Ф.И. Бруни, что упоминается во всех справочниках, но и у академика Ксенофонтова. Блестящие успехи ученика замечены в академии уже на втором году обучения – в 1851 г. он награжден второй серебряной медалью. Награды следуют одна за другой: 1852-й – первая серебряная медаль, 1853-й – первая золотая, 1854-й – вторая золотая. А.Е. Юндов приводит сведения о многочисленных похвалах, полученных Плешановым. В невероятно краткий срок – через два года после окончания академии – он назначен в академики и в том же году получает звание академика за картину “Сильвестр перед Иоаном Грозным”. Многим современным ему художникам, даже близким к академическим кругам, на это понадобилось значительно больше лет. По неизвестным причинам Плешанов поехал за границу в 1857–1861 гг. не как пенсионер академии, а за свой счет. Датировка и надписи на наших портретах – “1863. Roma” и “Ostende. 1863” – говорят о том, что и позднее он совершал поездки за границу, в частности в Италию и Бельгию.

Произведения молодого Плешанова экспонировались на международных выставках: картина на мифологическую тему в Риме (1859), портрет отца на Всемирной выставке в Париже. Послужной список художника значителен: с 1869-го – профессор, с 1871-го – хранитель музея АХ, в 1875-м приглашается присутствовать на заседаниях совета АХ, а в

1877-м становится его сверхштатным членом, с 1878-го занимает должность помощника заведующего мозаичным отделением.

Однако после его смерти “имущества, кроме носимого, и мебели в кабинете не обнаружено”. Все состояние художника заключалось в собственных произведениях, коллекции бюстов, эскизов, портретов, предметов, которые использовались им при написании исторических полотен. Имущество это, поскольку художник не имел своей семьи, поступило в Академию художеств, где не сохранилось [4].

Список произведений, созданных Плешановым, довольно обширен [5]. Он много работал в историческом и мифологическом жанрах, писал образа для различных храмов. Ему принадлежала роспись в церкви, построенной в Петербурге на Выборгской стороне в память усопшего царевича – наследника Николая Александровича. Значительное место в творческом наследии художника занимают портреты. Расцвет портретного творчества относится к 1860-м гг., поре создания наших портретов. На какое-то время Плешанов прекращал писать портреты и возобновил портретную живопись лишь в 1879 г. Широкий круг портретируемых: Плешанов писал императора Александра II, императрицу Марию Александровну, других членов царской фамилии, духовенство, много работал по заказам купеческих семей. Художник исполнил множество портретов своих родственников, принадлежащих купеческому званию.

В анкете из личного дела Плешанова в РГИА перечисляются среди прочих портрет отца, дяди Д.М. Плешанова, брата, Н.Ф. Плешанова, его жены Е.Я. Плешановой. В создании этой своеобразной портретной галереи купеческой семьи отражается одна из тенденций русской художественной культуры. В начале второй половины XIX в. возникает явление купеческого меценатства. Купцы-промышленники пореформенной России, к которым принадлежали Плешановы, быстро усваивают в быту манеру “сооружать” собственные портреты [6].

Кроме перечисленных портретов, во всех справочниках сообщается о шести портретах родственников художника, написанных им в 1861–1862 гг. Выяснить, кто же именно запечатлен на этих портретах, не позволила даже авторская анкета. Можно предположить, что наши портреты, имеющие дату написания “1861” (ж-141) и “1861” (ж-166), входят в это число, и являются портретами родственников художника, тем более что они поступили в музей одновременно с автопортретами Плешанова из одного собрания, и ранее принадлежали одной семье. Еще более пристальное внимание привлекло то, что среди лучших своих портретов Плешанов назвал в анкете, хранящейся в РГИА, “Портрет тетки Г.К. Плешановой, находящийся в Казани”, при этом не упомянул дату создания. Не о нашем ли большом портрете пожилой дамы идет речь? Ведь все наши портреты в конце прошлого века были в Казани. Портрет пожилой дамы

(ж-222) заметно выделяется из ряда других портретов Плешанова законченностью, тщательностью исполнения.

Упоминание о "портрете тетки" еще до знакомства с анкетой Плешанова из архива РГИА было замечено нами у Н. Собко. Но наш портрет имеет дату выполнения "1863", а Н. Собко писал об участии портрета тетки в годичной выставке АХ в 1861 г. и получении художником за него похвалы. Дальнейшее исследование показало, что, во-первых, Собко в своем обширном списке произведений Плешанова вообще не приводит портретов 1863 г., т.е. наш портрет каким-то образом выпал из его поля зрения, во-вторых, в "Указателях художественных произведений годичной выставки ИАХ" за 1860–1861, 1861–1862 гг. "портрет тетки" не встречается. Он участвовал в выставке 1863 г. и значится под №65 в "Указателе..." за 1863 г. [7].

Обнаруженные факты потребовали уточнить историю поступления произведений в музей. Беседа с Любовью Николаевной Березнеговской, благодаря которой портреты оказались в нашей коллекции, прояснила историю бытования портретов, дала материал для их переименования.

Оказавшись в Томске во время войны в эвакуации, Любовь Николаевна с матерью и маленьким сыном поселилась у профессора политехнического института А.В. Лаврского, чему способствовали старые связи ее семьи с Томском и Казанью. Любовь Николаевна ухаживала за очень больным в это время старым профессором. По ее словам, выполняя волю Лаврского, решившего передать принадлежащее ему собрание портретов в краеведческий музей, Любовь Николаевна пригласила к нему для этого в 1944 г. сотрудника музея. После смерти А.В. Лаврского Л.Н. Березнеговская передала в музей пять портретов кисти Плешанова (ж-141, ж-166, ж-222, ж-411, ж-412), три купеческих портрета, написанных неизвестными художниками (ж-685, ж-144, ж-896), портрет Ермака, диван и ширму. Живописная часть этого собрания в 1982 г. перешла в наш музей.

Дар такого масштаба уникален для нашего собрания, и этот факт не следует упускать в экскурсионной и пропагандистской работе.

Таким образом, Л.Н. Березнеговскую, видимо, нельзя называть владелицей портретов (за исключением автопортрета Плешанова (ж-409), поступившего от нее в 1988 г.), как это сделано в каталоге ТОХМ 1993 г., где допущена ошибка и в написании ее фамилии, известной в Томске.

Вся коллекция портретов Плешанова, поступившая от Аркадия Валериановича Лаврского, была привезена им в Томск в 1904 г. из Казани. Там он в 1886 г. окончил Казанский университет, там же стал профессором. По приглашению В. Обручева оказался в Томском технологическом институте, где проработал до конца жизни [8].

От Л.Н. Березнеговской мы узнали "легенду" портретов. По сведениям, полученным ею от Лаврского, портреты принадлежали семье его жены Ольги Петровны Оптовцевой. Портреты молодых мужчин, по словам Лаврского, – это изображение самого художника Павла Плешанова, на остальных – родственники О.П. Оптовцевой: девушка в белом платье – ее мать, две другие – тетки (сестры матери) и бабушка.

Если девушка в белом – мать О.П. Оптовцевой, в замужестве Лаврской, то естественно она получила фамилию Оптовцева после замужества. Совершенно очевидно, что эту фамилию не могли носить ее сестры и мать. В каталоге ТОХМ 1993 г. все портретируемые Плешановым женщины фигурируют под этой фамилией. Какова же фамилия женщины? Есть несколько аргументов в пользу того, что они принадлежали роду Плешановых.

Бытование этих картин в одном собрании семейных портретов, наряду с автопортретами П. Плешанова, портретом его деда Максима Плешанова – копией неизвестного художника с портрета кисти А.Ф. Крылова 1854 г. (ж-685, атрибуция Бицутиной И.Е.) может служить доказательством, что и другие портретируемые – члены семьи Плешановых, а портрет пожилой дамы (ж-222), возможно, портрет тетки художника П.К. Плешановой.

Учитывая абсолютную "документальность" деталей, предметов, с которой они традиционно воспроизводились на провинциальных купеческих портретах, мы находим в портрете Максима Плешанова важный для нас факт существования его переписки с Казанью. На портрете изображено письмо со штемпелем "Казань".

Удалось выяснить, что в Казани в 1862 г. жили сыновья купца I гильдии М. Плешанова, которые владели свечносальным заводом [9]. Ни их имен, ни имен членов семьи в Центральном государственном архиве республики Татарстан не обнаружено. Однако перечисленные факты позволяют нам утверждать, что женщины, изображенные Плешановым, могут носить фамилию "Плешановы".

Портретное творчество П. Плешанова, будучи явлением второстепенным в истории русской живописи, не стало предметом глубокого изучения. Состав же нашей коллекции портретов и место, занимаемое работами Плешанова в экспозиции, где они представляют образцы академического направления, делают для нас актуальным стилистический анализ портретов.

Подход П. Плешанова к изображению человека характерен для той ветви академического направления, которая сопоставима с австрийским и немецким бидермейером. Произведения немцев, мастеров бидермейера, часто экспонировались в 1840-е гг. на русских академических выставках. Нам представляется, что портреты Плешанова из нашей коллекции являются собой несколько запоздалый вялый салонный вариант бидермейера.

Аналогии можно увидеть прежде всего в смешении некоторой светскости с демонстрацией семейных добродетелей. Плешанова роднит с художниками позднего бидермейера и установка на создание атмосферы тесного мирка, возникающего при рассмотрении всей группы наших портретов, и, особенно, — утрата стремления передать многогранность личности, характерную для портретов художников первой трети XIX в.

Влияние бидермейера в значительной роли бытовых предметов, окружающих модель, в портрете Г.К. Плешановой портрет на столе вносит документально-сентиментальную ноту. Мотив женского рукоделия типичен для портретов бидермейера как воплощение “домашности”. В образе пожилой женщины подчеркнуто подана “домашность”, не обретающая истинно бытовую окраску, как, например, в поздних портретах В.А. Тропинина [10]. То, что это “домашность напоказ”, выявляют противоречащие интимности размер холста, большой охват полуинтерьерного пространства, изображение условной драпировки на заднем плане. В изображении неба в девичьих портретах и автопортрете в шляпе нашли свое отражение отголоски романтизма, детищем которого стал бидермейер.

У русских художников-романтиков заимствует Плешанов для романтизации образа девушки в белом платье схему портрета, в которой герой изображался на фоне далекого итальянского пейзажа с куполом собора Св. Петра (О. Кипренский. Портрет А.М. Голицына. 1819; П. Басин. Портрет С. Щедрина).

В двух других девичьих портретах с такими элементами обстановки, как спинки кресел, введение неба в качестве фона абсолютно не мотивировано и не несет на себе эмоциональной нагрузки. Оно служит художнику средством придания картинности портретам, которые должны были украшать гостиную богатого дома. Пространство в портретах Плешанова, несмотря на изображение неба, остается безвоздушным. Фигуры на портретах живут не внутри пространства, а на его фоне.

Этот прием делает живописные портреты Плешанова похожими на получившие во время их создания широкое распространение фотографические портреты. Позирование в застылых, скучных позах, отсутствие мимики и душевных движений на лице иллюстрируют тенденцию, подмеченную Е.И. Марченко, который писал, что многие художники “ослабываются на набирающего силы конкурента — дагерротип” [11]. Нередко художники, даже такие знаменитые, как Зарянко, начинали писать портреты просто с фотографий. Жест и поза пожилой женщины, фон и предметы на портрете Плешанова типичны для большого числа подобных фотографических изображений дам зрелого возраста [12].

Отказ художника от серьезного осмысления натуры делает его портреты холодными, схематичными, безжизненными. Происходит это и от незначительно-

сти целей, которые он ставит перед собой как портретист. Он не ищет, как многие молодые современные ему художники, не связанные с официальным искусством, наиболее характерного в человеке — что всегда было особенностью русского портрета. Портреты Плешанова отличает академическая нивелированность правильных черт лица, мягких овалов, подчеркнутая миловидность.

Невнимание к содержательности портретного образа приводит к созданию произведений, передающих, видимо, поверхностное сходство с моделью. Перед нами варианты почти одного и того же лица, в чем убеждает сравнение автопортрета в шляпе с портретом девушки в кружевной накидке. Возникает ряд портретов лиц с одинаковым выражением, с недостаточно разработанным душевным состоянием холодной созерцательности.

В портретах молодого человека и девушек художник культивирует один и тот же тип портретного произведения. Это погрудное изображение фигуры, данное в 3/4 поворота, вписанное в овал. Плешанов умело использует форму овала, ритмические повторения круглящихся линий создают цельное впечатление от композиции. Форме овала вторят овалы лиц, плеч, абрис девичьих кос, линии волос на лбу и даже линии спинок кресел. Этой же цели служат и круглые, овальные линии украшений, отделки платьев. Устойчивость композиции придает средняя линия плеч.

Наибольшей чуткостью к ритму, линии и силуэту отличается автопортрет в шляпе, поскольку здесь художник ставил более серьезную задачу — показать “артистическое начало”. Поэтому наряду со светлым пятном лица значительная роль отведена высветленной руке с тонкими пальцами. В портрете возникает подобие движения, созданное диагоналями складок плаща, его белыми полосками и упрямо поднятыми полями шляпы. Цели романтизации образа служит затемнение левой половины лица по контрасту со светлой правой.

В других портретах светотень применяется художником вяло, приобретая характер “бесстрастного регистратора”, так как художник не разрабатывает жизненно достоверную пластику лица, сглаживая все его особенности светотенью и сильным освещением части лица. Наиболее схематично выполнено лицо девушки с брошью, более других проработаны объемы лица девушки в белом. Изображая пожилую даму, Плешанов больше внимания уделил показу обмякшего овала лица, подробнее проследил пластику лица, но кожа в его изображении как бы не претерпела возрастных изменений.

Отсутствие интереса к реальному взаимодействию цвета и света делает живопись портретов малоинтересной. Тени на лицах художник пишет однообразным сероватым и красноватым тоном. Даже когда он пишет отсвет от синего банта на щеке и шее девушки, делает это слишком открытым, несгармони-

рованным с другими цветом. И если он делает попытку написать чуть более тонко розовые отсветы от солнца, вплавя их в белый цвет платья, то синие отсветы кладет также достаточно ярким синим цветом поверх розового. Синий цвет ленты и пояса звучит слишком открыто, выбиваясь из общей гаммы. Не делает художник попытки передать живой цвет тела.

Богаче и разнообразнее цветовое решение портрета тетки. Но все цвета звучат тускло и, несмотря на достаточно большие иногда цветовые поверхности, не обретают декоративности.

Все портреты написаны одними и теми же хорошо отработанными приемами, демонстрирующими уверенную руку, но, к сожалению, ни один из них не достигает уровня высокой художественности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Письма художников П.М.Третьякову. - М., 1968. - С. 408.
2. Маковский С.В. Страницы художественной критики. Т.2; Собко Н.П. Словарь русских художников. - СПб., 1893. - С. 290 - 299.
3. РГИА, ф. 789, оп. 14, д. 55 - *11*. С. 166.
4. Там же. С. 686.
5. См. №2.
6. Кулеческий бытовой портрет XVIII - XX вв. - Л. 1926.
7. Указатель художественных произведений годичной выставки в ИАХ за 1862-1863 гг. - СПб., 1863. - №65.
8. Томский вестник. Елань. - 1993. - №247. - С. 3.
9. Адрес-календарь. Казань 1862 - Казань 1882. - С. 189.
10. Ларченко Е.И. Тропинин и искусство Западной Европы (1820-1850) // А. Тропинин. - М., 1982. - С.80.
11. Там же. С.73.
12. Например, "Наше наследие". - 1995. - С.36; Путята С.Л. Фото Ю. Мебиуса. - М., конец 1860-х.

А.Н. Гиривенко

ФРАНЦУЗСКИЕ ПОЭТЫ-РОМАНТИКИ В ПЕРЕВОДАХ Д.П.ОЗНОБИШИНА

Московский государственный педагогический университет

В годы учебы Дмитрия Ознобишина в Университетском благородном пансионе (1819-1823) появились его первые переводческие опыты, в частности переводы французских лириков [1]. Вслед за Батюшковым и молодым Пушкиным он осваивает стиль изящной эротической лирики, учится у известных французских мастеров этого жанра, в особенности у Парни, переводит стихи из древнегреческой антологии. Эпикурейские мотивы сближают все эти стихотворения с лирикой Раича [2].

После окончания пансиона (в апреле 1823 г.) он поступает на службу в Московский почтамт, где под руководством известного лингвиста И.А. Рутковского перлюстрирует французские периодические издания [3]. Такая работа требовала безупречного владения французским языком. Как и многие литераторы начала 1820-х гг., следуя литературной моде, Ознобишин обращается к французским элегикам (Парни, Ламартину, Шенье) [4], в определенном смысле соперничая с Николаем Маркевичем, довольно плодовитым переводчиком пушкинской поры [5]. Переводческую манеру Ознобишина отличает точное следование букве оригинала, и, видимо, поэтому его версии, испытав проверку временем, можно считать пригодными для будущих антологий. Нам уже приходилось упоминать о контексте, в котором возникали его переводы [6], и отмечать, что раннее поэти-

ческое творчество Ознобишина остается плохо изученным. Более того, не опубликованы многие архивные тексты. Например, специалистам остаются неизвестными очень напоминающие лирику Батюшкова фрагменты из поэмы Э. Парни "Les deguisements de Venus" (1805). Вот как представлено на русском языке начало третьей картины:

Куда прекрасные Дриады
Из мрака рощи молодой
Вы мчитесь резвою толпой?
На миг ко мне склоните взгляды.
Смотрите, я не Сатир злой;
Я с ним и сходства не имею,
Он дерзок, - я благоговею
Пред вашей юностью живой. [7]

Попытки подражать стилю Батюшкова естественны для юного поэта. В плавном течении стиха улавливается стремление ретушировать, памятуя об ином поэтическом опыте, нарочитую галантность французского автора. И это не единичный пример. Любопытную параллель в "эксплуатации" вакхических мотивов (увязанных с поисками идеала античной красоты) обнаруживают "Вазантазена" (1839) Ознобишина и "Вакханка" Батюшкова, хотя следы влияния здесь антологической лирики Парни очевидны. Исторический фон этой параллели интересен сам по себе, но не