



# БОРОВИКОВСКИЙ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ





Владимир Лукич  
Боровиковский  
1757–1825

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Багамян*  
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*  
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*  
Автор текста: *А. Майкапар*  
Корректор: *А. Плескачев*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1  
E-mail: [editor@directmedia.ru](mailto:editor@directmedia.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

---

**ТОМ 67 «Владимир Лукич Боровиковский»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2010  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки  
Обложка: **Владимир Лукич Боровиковский.**  
**«Портрет сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---



Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного электронного оригинал-макета  
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»  
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

Подписано в печать 28. 12. 2010  
Формат 70х100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л. 3,0  
Тираж 95 500 экз.  
Заказ № 1015980



*Портрет Екатерины II, русской императрицы. 1779*



*Дети с барашком. 1790*

Три замечательных мастера второй половины XVIII века – Федор Степанович Рокотов, Дмитрий Григорьевич Левицкий и Владимир Лукич Боровиковский – представляют вершину русского портретного искусства той эпохи.

Захватив своим творчеством первую четверть XIX века, Боровиковский тем не менее принадлежит, конечно же, предыдущему столетию. Его искусство стало ярким выражением идей и вкусов второй половины XVIII века. Примечательно, что художник, проживший четверть XIX столетия и, следовательно, переживший войну 1812, никак не отразил в своих творениях события того времени: у него нет ни одного портрета нового типа мужчины – кавалера, достоинство которого в защите Отечества. И это при том, что такие образы – и в немалом количестве – создавались его современниками (пусть младшими – например, О. А. Кипренским, не говоря об англичанине Д. Доу и его петербургских помощниках, написавших более трехсот портретов для Военной галереи 1812 года в Эрмитаже). Боровиковский же оставался в своем – XVIII – веке.

Поучительно и интересно наблюдать, как менялась оценка творчества художника в разные эпохи: признание и много заказов при жизни, охлаждение в XIX веке, причисление к сонму корифеев в наше время. И сейчас, по прошествии почти двухсот лет со

дня смерти Владимира Лукича, ни у кого нет сомнений в огромной художественной ценности его живописного наследия.

Не составляет труда перечислить замечательные достоинства картин Боровиковского. Но, быть может, эти достоинства еще ярче высветятся, если пойти от противного – той критики, которой подверглись его творения в XIX веке. Причем со стороны отнюдь не случайных людей в искусстве. Вот вердикт крупнейшего критика XIX столетия В. В. Стасова: «Когда начался XIX век, два значительнейших русских художника XVIII века, Левицкий и Боровиковский, были еще живы. <...> Боровиковскому было, правда, всего только 42 года, и он писал такие прекрасные портреты, как, например, Тропинского, министра Васильева, Кули-Хана персидского. Превосходные по письму, но, наверное, столь же неверные и условные, как вся громадная масса портретов Екатерины II, в виде Минервы, геройски разъезжающей верхом по-мужски, благодатной небожительницы. Торжественной императрицы в порфире или меховой дорожной папке, или же как прославленный портрет Екатерины II, по-домашнему в будничной простоте прогуливающейся в Царском Селе: здесь везде все было одинаково неверно и выдуманно в главном действующем лице: императрица представлена была большого роста (тогда как она была маленького), с банальным



*Портрет императрицы Марии Федоровны. 1790-е*

выражением, таковы были тогда моды и привычки художества: льстить, нравиться и для того искажать все, что ни случилось изображать художеством»<sup>1</sup>.

Столь резкое суждение критика объясняется, в первую очередь, совершенно иными идейными устремлениями новой эпохи. Но прошло еще какое-то время, ценность «отжившего» искусства вновь стала очевидной и оказалось, что творения XVIII века отнюдь не умерли, а, наоборот, приобрели некое новое «измерение» и «звучание». Более того, они сохраняют свою значимость именно как художественные произведения, а не только как свидетельства эпохи. Залы Боровиковского в Русском музее в Петербурге и в Третьяковской галерее в Москве – праздник для чувств и мыслей.

## На Украине

**Р**одился Владимир Лукич Боровиковский в 1757. Месяц и день – 24 июля (по новому стилю – 4 августа) – известны лишь из статьи В. П. Горленко «Владимир Лукич Боровиковский», напечатанной в «Русском архиве» (№ 6 за 1891), в которой автор ссылается на сведения, полученные им от племянника художника – И. И. Боровиковского. Иными словами, долгое время точная дата рождения живописца была неизвестна. Местом его появления на свет принято считать украинский Миргород. Однако приходится констати-

вать тот факт, что, когда Академия художеств в 1867 запрашивала в Полтавской духовной консистории данные о времени крещения мастера, ответ был таков: «Владимира Боровика по метрическим книгам всех церквей города Миргорода записанным не оказалось»<sup>2</sup>. Тем не менее все авторы начиная с 1820-х (то есть еще при жизни художника) называют Миргород его родиной, что, кажется, не вызывало протеста у самого тогда еще жившего Боровиковского.

Н. В. Гоголь – уже в XIX веке – прославил этот городок, назвав так свой сборник повестей. Но у писателя Миргород – образ собирательный, тогда как Боровиковский родился в городке вполне конкретном и реальном – на Украине, в Полтавской губернии. Отец будущего живописца, Лука Боровик, по мнению одних исследователей, был простым казаком, по другим сведениям – мелкопоместным шляхтичем. Лука имел дом в Миргороде и два небольших участка земли. Первые навыки рисования Владимир получил в семье: его отец и братья занимались иконописью. Вначале мальчик помогал им в качестве подмастерья, а затем начал создавать иконы самостоятельно. Они стали пользоваться хорошим спросом у заказчиков. Исполнял молодой художник и портреты, но в целом творчество Боровиковского в то время не выходило за рамки полуремесленного искусства.

Иконопись на Украине, как и церковные архитектура и музыка (пение), испытывали на себе определенное западное влияние. Пути развития этих видов искусства были схожи, и между архитектурой, росписями украинских церквей и музыкой, которая их наполняла (например, духовные концерты А. Л. Веделя), наблюдалось удивительное гармоническое единство. В такой атмосфере формировались творческие воззрения молодого Боровиковского (из более поздних дневников художника: «...при пении <...> приходил в сокрушение, слезы лились...»<sup>3</sup>). Судьба многих украинских творцов оказалась схожей; так, самых талантливых – композиторов Д. С. Бортнянского и А. Л. Веделя, как и Боровиковского, – мы вскоре встретим в Петербурге.

Во второй половине 1780-х произошло важное событие, повлиявшее на всю дальнейшую судьбу живописца. В 1787 Екатерина II собралась совершить путешествие в Крым через Украину, и местные власти планировали построить несколько временных дворцов на ее пути. Тогдашний губернский предводитель киевского дворянства (до того – предводитель дворянства Миргородского уезда), известный поэт В. В. Капнист, пригласил Боровиковского (которого, очевидно, знал по Миргороду) для оформления комнат, в которых должна была остановиться императрица. История этого заказа остается не до конца изученной, и неясно, что именно и как расписывал юноша. По свидетельству В. И. Григоровича<sup>4</sup>, художник создал два больших панно – аллегорические композиции, прославлявшие законодательную

деятельность и мудрость правительницы. Судя по всему, автором программы росписей был сам В. В. Капнист. В. И. Григорович утверждает, что картины Боровиковского понравились императрице. Но главное – в ее свите был Н. А. Львов, обративший внимание на молодого живописца, а впоследствии сыгравший в его судьбе очень важную роль.

## Санкт-Петербург. Львовский кружок

**В** самом конце 1788 Боровиковский переехал в Санкт-Петербург. Северную столицу того времени можно представить по сохранившимся изображениям и описаниям современников, по тому, каким увидел его художник. О контрастах города, его обитателей и их образе жизни оставил живой рассказ тогдашний французский посол Л.-Ф. Сегюр: «Когда я прибыл в Петербург, в нем под покровом европейского лоска еще видны были следы прежних времен. Среди небольшого избранного числа образованных и видевших свет людей, ни в чем не уступавших придворным лицам блистательнейших европейских дворов, было немало таких, в особенности стариков, которые по разговору, наружности, привычкам, невежеству и пустоте своей принадлежали скорее времени бояр, чем царствованию Екатерины»<sup>5</sup>.

Неизвестно точно, в каких условиях складывалась жизнь Боровиковского в Петербурге (по всей видимости, поначалу он устроился на каком-то постоялом дворе), но уже в 1790 оказался в доме того самого уже упоминавшегося Н. А. Львова, и это стало поворотным моментом в судьбе живописца.

Николай Александрович Львов был личностью незаурядной и замечательной в интеллектуальном мире Петербурга – архитектор, график, поэт, музыкант, изобретатель, член Российской Академии (наук) и почетный член Петербургской Академии художеств. Он переводил произведения Сафо, Анакреона, Петрарки, вместе с Иваном Прачем издал «Собрание народных русских песен с их голосами». Сблизившись и подружившись со Львовым, Боровиковский на какое-то время фактически стал его учеником. В его доме он прожил семь лет.

Демократические идеи, господствовавшие в доме Львовых, не могли не передаться Владимиру Лукичу, по природе своей очень близкому этим настроениям. Такой строй мыслей и чувств проявился уже в создании одного из ранних произведений художника – двойном портрете юных горничных семейства Львовых – Лизыньки и Дашиньки (старинное написание имен) (1794, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Первой – семнадцать, второй – шестнадцать лет. Портрет обыгрывает характеры моделей, гармонию противоположностей: одна – блондинка, другая – брюнетка (сколько известно суждений о несхожести этих типов). И действительно, брюнетка кажется серьезной и мечтательной, а блондинка – живой и



*Лизынька и Дашинька. 1794*

смешливой. Но все это выражено в полутонах, в тонких оттенках. Известно, кстати, что девушки вызывали восхищение как плясуньи. Г. Р. Державин воспел их в стихотворении «Другу», написанном примерно в то же время, что и картина Боровиковского. Вот вторая (средняя) строфа из него:

Пусть Даша статна, черноока  
И круглолицая, своим  
Взмахнув челом, там у потока,  
А белокурая живым  
Нам Лиза, как зефир, порханьем  
Пропляшут вместе козачка,  
И нектар с пламенным сверканьем  
Их розова подаст рука.

Именно такой образ девушек создал художник.

К 1794 относится также ставший знаменитым «Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке» (существует в двух авторских вариантах – «с Чесменской колонной», Государственная Третьяковская галерея, Москва и с «Кагульским обелиском», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Это не первое изображение императрицы, сделанное Боровиковским: еще на Украине он писал ее, правда, не с натуры. Но данный портрет – совсем другое дело: автор нарушил все существовавшие каноны изображения царственной особы.

Идея и программа картины возникли в кругу Львова



*Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке. 1794*

и принадлежат, судя по всему, Державину. К моменту, когда Владимир Лукич приступил к ее созданию, императрицу неоднократно писали другие художники. Боровиковский, несомненно, знал портреты кисти В. Эриксона (1762), А. П. Антропова (серия 1760-х), С. Торелли (1762), А. Рослина (1777), Ф. С. Рокотова (1760-е, 1780-е), Д. Г. Левицкого (1793), И.-Б. Лампи (1794). На нескольких из них Екатерина предстает во всем своем величии, с атрибутами царской власти, а на некоторых даже в образе богини. Полотно Боровиковского – совершенно иное. Оно являет собой нечто революционное в искусстве того времени: императрица изображена как частное лицо – гуляющей в своем любимом Царскосельском парке. А. С. Пушкин воспел этот портрет в стихотворении «Воспоминания в Царском Селе» (раннем – 1814 – из двух под одним названием):

Не се ль Элизиум полнощный,  
Прекрасный царскосельской сад,  
Где, льва сразив, почил орел России мощный  
На лоне мира и отрад?  
Промчались навсегда те времена златые,  
Когда под скипетром великия жены  
Венчалась славою счастливая Россия,  
Цветя под кровом тишины!

На картине мы безошибочно узнаем Царскосельский парк по его знаменитой достопримечательности – Чесменской колонне – памятнику, установленному по приказу императрицы в честь морской победы над турками под Чесмою в 1770. У А. С. Пушкина там же:

<...> окружен волнами,  
Над твердой, мшистою скалой  
Вознесся памятник. Ширяясь крылами,  
Над ним сидит орел молодой.  
И цепи тяжкие и стрелы громовые  
Вкрут грозного столпа трикратно обвилились;  
Крутом подножия, шумя, валы седые  
В блестящей пене улеглись.

Никаких атрибутов царской власти в портрете нет; более того, облачение Екатерины подчеркнуто домашнее. Она представлена не богиней, а простой «казанской помещицей», какой любила казаться в последние годы жизни, созерцательницей, без официальности и торжественности. Императрица запечатлена в салопе и чепце. Лицо написано несколько обобщенно (под предлогом удаленности модели возраст – в действительности ей шестьдесят пять – предусмотрительно обозначен неопределенно).

В руке у царицы трость – намек на победу в Русско-турецкой войне, по случаю которой датчане, знавшие о пристрастии Екатерины к этому аристократическому аксессуару, преподнесли ей трость с смонтированным часовым механизмом, приводящим в движение два-



*Портрет А. А. Горсукова. 1795*

дцать одну миниатюру с батальными сценами<sup>6</sup>. Боровиковский изобразил самодержицу с ее любимой собакой – английской левреткой. Владимиру Лукичу благодаря Державину было известно много подробностей о любимице монархини, именно поэтому животное попало на картину.

И даже при том, что написание этого портрета являлось личной инициативой художника, трудно себе представить, что он сам решил показать государыню в таком необычном виде, – все подтверждает идейное руководство со стороны Державина. Примечательно, что детали, отмеченные в работе Боровиковского, упомянуты в стихотворении поэта «Развалины»:

В прогулку с легким посошком  
Ходила <...>

По мягкой мураве близ вод <...>

На восклицающих смотрела  
Поднявших крыла лебедей <...>

На памятник своих побед  
Она смотрела <...>

Казалось бы, Владимир Лукич вдохновился образом, созданным Державиным (так утверждают



*Портрет великого князя Константина Павловича. 1795*



*Портрет Е. В. Торсуковой. 1795*

искусствоведы). В действительности же, наоборот, поэт описал то, что он уже видел на картине художника: портрет появился в 1794, тогда как стихотворение – в 1797. Такова хронология произведений, хотя, конечно, в личных беседах их идеи могли быть высказаны в другой последовательности.

Данное полотно позже вдохновило А. С. Пушкина на создание образа «матушки Екатерины» в «Капитанской дочке» (глава XIV). При встрече с Марьей Ивановной Мироновой, главной героиней повести, царица выглядит простой «казанской помещицей», как на портрете Боровиковского. Представление о картине Пушкин тогда имел по гравюре с ее второго варианта, исполненной Н. И. Уткиным<sup>7</sup>.

Самой Екатерине полотно не понравилось. Так совпало, что представил его императрице Державин, которым в тот момент она была недовольна: поэт в оде «Песнь Ея Императорскому Величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникского» возвеличил (против ее воли) опального тогда Суворова. В результате Боровиковский получил за портрет лишь звание «назначенного» (в академики), а не академика (им живописец стал позже).

Быть может, большее влияние, чем собственно профессиональные наставления Львова, на Боровиковского оказало интеллектуальное окружение его наставника, в котором художник стал своим. Здесь соединились

живопись, архитектура, музыка и литература, причем в лице наиболее ярких представителей эпохи. Помимо Державина у Львова бывали А. Е. Егоров, Д. Г. Левицкий, Е. И. Фомин, А. М. Бакунин. Хозяин дома не стеснялся выражать свой восторг по поводу всякого значительного таланта, в какой бы области он ни проявлялся. Поначалу Николай Александрович пытался находить для Боровиковского заказы на работы для церквей и монастырей (молодой человек был представлен Львову как иконописец). Он добился, например, чтобы его протекже получил заказ на иконы для иконостаса Борисоглебского собора в Торжке, который Львов сам спроектировал. Владимир Лукич трудился над иконами два года, но, к сожалению, они не сохранились.

Несмотря на старания Львова, крупных заказов у живописца не появлялось. Остро стоял вопрос, чем зарабатывать на жизнь. И тогда художник нашел для себя новую сферу деятельности и преуспел в ней: он стал создавать миниатюрные портреты (очень популярный тогда жанр). Свидетельствами являются не только сами сохранившиеся миниатюры (лучшие – изображения поэта В. В. Капниста, архитектора А. А. Менеласа), но и в одном из больших портретов кисти мастера – графини А. И. Безбородко с дочерьми (об этом – ниже).

Боровиковский писал – с видимым удовольствием и симпатией – многих членов львовского кружка, и не удивительно, что среди моделей оказался Державин.



Портрет поэта Г. Р. Державина. 1795

Художник изображал его дважды – в 1795 (Государственная Третьяковская галерея, Москва) и в 1811 (Всероссийский музей А. С. Пушкина, Санкт-Петербург). Первый портрет был создан вскоре после портрета Екатерины II. В то время императрица, как отмечалось, испытывала неприязнь к поэту. Боровиковский, уже связанный с двором (несмотря на большое количество заказов от монаршего дома, он никогда не являлся придворным живописцем официально), знал об опале Державина. Несмотря на это, он решился изобразить Гаврилу Романовича, к которому испытывал искреннюю привязанность. У Державина в то время началась пора новой счастливой жизни – он женился на Д. А. Львовой. Новобрачные были очень дороги Боровиковскому (ранее художник уже сделал миниатюрный портрет невесты).

На картине поэт показан в расцвете физических и духовных сил: он бодр, полон желания и готовности служить Отечеству. Все здесь торжественно и величаво, присутствие каждой детали (даже, на первый взгляд, второстепенной) обосновано разнообразной деятельностью Державина. Хотя он изображен не в официальной обстановке, но в нарядном ярко-синем сенаторском мундире, при орденах.

В лице модели, написанном правдиво и строго, можно отметить простоту и некоторую грубоватость, которые говорят о трудном жизненном пути Гаврилы Романовича, в них можно даже усмотреть его неуживчивый и непокорный нрав. Выразительна твердая осанка Державина, он представлен в кабинете у

стола на фоне полок с книгами. Центральная часть интерьера скрыта зеленой драпировкой, образующей фон для фигуры в синем сенаторском мундире и с орденом на красной ленте.

Книги, конечно же, говорят о профессиональной деятельности портретируемого, указывая на то, что изображен литератор. Но и другие детали комнаты «читаются» вполне ясно: на левой стене висит картина с морским пейзажем и кораблем. Она намекает на занятия Державина по части государственной коммерции. Жест руки поэта привлекает внимание зрителей к бумагам – это его собственные стихи, среди них на одном из листов имеется надпись: «Ода Бог». К тому времени ода «Бог» была самым известным его творением, переведенным на многие европейские языки. Стихотворение пронизано возвышенным строем мыслей. Подразумевалось, что его содержание знакомо зрителю, и это придавало дополнительные содержательные «обертонны» портрету. Вот лишь первая строфа:

О ты, пространством бесконечный,  
Живый в движенъи вещества,  
Теченьем времени превечный,  
Без лиц, в трех лицах божества!  
Дух всюду сущий и единый,  
Кому нет места и причины,  
Кого никто постичь не мог,  
Кто все собою наполняет,  
Объемлет, зиждет, сохраняет,  
Кого мы называем – Бог!

Важность оды для восприятия картины подчеркивается и надписью на ее обороте:

Певца Фелицы здесь нам кисть изображает,  
Мое усердие сей стих к нему слагает <...>

Доколе знать дела Фелицы будет свет,  
Но, чтоб познать его горящее воображенъе,  
Витийство, разум, слог  
И купно с тем души и сердце просвещенъе,  
Дочтем мы оду «Бог».

Боровиковский, таким образом, не просто запечатлел неповторимый образ Державина, но и рассказал о важности исполняемых им обязанностей. Показывая значительность его фигуры как государственного деятеля и поэта, художник прибегает к языку иносказаний и атрибутов, то есть к тем опосредствованным приемам характеристики, которые применялись всякий раз, когда требовалось возвеличить портретируемого, создать его парадное изображение.

Некоторые критики считают, что фон не очень гармонирует с видом Державина в чиновном мундире, украшенном орденами, с указующим жестом руки. Объяснить это несоответствие можно характером



*Портрет торжокской крестьянки Христины. Около 1795*

самой модели. В Гавриле Романовиче сочетались, с одной стороны, прямота и правдолюбие, обостренное сознание собственного человеческого достоинства и чести и простодушное тщеславие и склонность преувеличивать значение своей служебной деятельности – с другой. Такое противоречие в характере поэта отразилось до известной степени в портрете Боровиковского.

Около 1795 Владимир Лукич создал «Портрет торжокской крестьянки Христины» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Крестьянка из Торжка Христина была кормилицей дочери Львовых. Художник, написавший едва ли не всех людей, связанных дружескими узами с дорогим ему домом, запечатлел и эту простую молодую женщину. Автор мастерски передал богатую гамму настроений: скромность и застенчивость крестьянки, вряд ли ожидавшей попасть на полотно, ее тихий спокойный нрав, приветливый и ласковый взгляд, обаяние юности, теплота. Мастер с явным удовольствием показывает ее наряд: белая рубашка, зеленый сарафан, отороченный золотым позументом, малиновый кокошник. Позже мы встретим таких крестьянских девушек у ученика Боровиковского А. Г. Венецианова.

В 1796 Владимир Лукич получил очень интересный заказ от императорского двора – написать портрет персидского принца Муртазы-Кули-Хана (1796, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Брат принца лишил его

наследства, и несчастный был вынужден бежать из родных мест, найдя покровительство у Екатерины.

Муртаза-Кули-Хан являлся личностью весьма оригинальной и во всех отношениях – и психологически, и внешне – весьма занятой. Получив прекрасное образование (он замечательно разбирался в живописи), принц всегда вызывал интерес и уважение в том обществе, в котором оказывался, поэтому работать над портретом Боровиковскому было очень приятно.

Известны два варианта картины и эскиз. Последний хранится в собрании Тверской областной картинной галереи. Уменьшенное живописное повторение – в Третьяковской галерее. Большой парадный портрет (1796) украшал царский дворец, а сейчас находится в Русском музее. Композиционно эскиз и уменьшенная копия отличаются от окончательного варианта лишь деталями заднего плана. Фигура Муртазы предстает во всем богатстве своего царственного восточного костюма, при дорогом оружии и драгоценностях. Фоном в третьяковском варианте является родной для принца пейзаж (весьма условный; на петербургской картине – с восточными фигурами). Этот портрет – в силу экзотичности самой модели – стоит особняком в творческом наследии Боровиковского.

*Портрет А. В. Поликарпова. 1796*





Портрет Муртазы-Кули-хана. 1796



*Портрет великой княжны Елены Павловны. Около 1796*

## При Павле I

**П**авла I писали многие художники. Но это было уже после того, как он стал императором; цесаревичем он не любил позировать, не любил, чтобы создавались его портреты. Такая странность объясняется его болезненным самолюбием и сознанием своей внешней ущербности (последнее, безусловно, свидетельствует об уме). Взойдя же на престол, он смог позволить себе любым способом вуалировать физические недостатки, чем и не преминул воспользоваться. Императорское облачение, по убеждению Павла, как раз и придавало его фигуре то величие, которым обделила его природа. Изображения новоявленного правителя появлялись в большом количестве, причем монарх желал восстановить порядки, существовавшие при его бабушке Елизавете Петровне, поэтому отвергал услуги иностранцев. «Неужели у нас нет своего живописца? Зачем же существует Академия художеств в России?» — как-то в раздражении воскликнул он.

Так, в 1796 Боровиковский получил заказ на портрет императора (Новгородский государственный объединенный музей-заповедник). В то же время такой же чести удостоился С. С. Щукин (руководитель портретного класса Академии художеств). Писали художники с натуры; позже, трудясь над коронационными портретами Павла, они уже не имели такой возможности. Сравнение работ Щукина и Боровиковского весьма интересно.

Первый создал образ в высшей степени представительный и торжественный (императору полотно настолько понравилось, что автор не только получил очень большой гонорар, но и был удостоен звания академика и получил орден св. Владимира 4-й степени). Изображение кисти Владимира Лукича иное — оно кажется льстящим модели: во-первых, Павел предстает здесь необычайно моложавым, а ведь ему уже сорок два! Кроме того, он энергичен, можно сказать, весел (а веселость отнюдь не была характерной чертой его натуры), самонадеян. Он в мундире полковника Преображенского полка (это звание царь принял при восшествии на престол). Большая шляпа (треуголка, расшитая золотым галуном) закрывает его лоб и скрывает рано образовавшуюся лысину. Император, помешанный на военной муштре (вспомним его восторги по поводу армейской жизни двора прусского короля Фридриха II), выглядит так, словно отправляется принимать парад. На его мундире ордена: звезда и лента св. Андрея Первозванного, звезда ордена св. Александра Невского и орден св. Анны I степени (на груди). По сравнению с облачением на коронационных портретах здесь Павел выглядит скромнее. Объясняется это тем, что, во-первых, собственно коронации еще не было, во-вторых, этикет требовал соблюдения траура по Екатерине в течение полугода (в газетах официально извещалось: «Его Императорское Величество и их Императорские Высочества изволят носить военные мундиры»). Кроме того, существовала и специально апробованная императорским портретам форма. Портреты в полный рост и погрудные должны были одинаково изображать Павла в преображенском мундире, поясные «пишутся... до той части тела, где быть шарфу [поясу]», «одни пишутся в шляпах, а другие без оных»<sup>8</sup>.

Через четыре года Боровиковский создаст совсем другой образ правителя...

В 1797 егермейстер и действительный камергер при дворе С. А. Лопухин заказал художнику «Портрет М. И. Лопухиной» (1797, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Ему хотелось иметь изображение своей супруги, Марии Ивановны, урожденной графини Толстой. Это полотно — признанный шедевр Боровиковского, ярчайшее воплощение эстетических идей сентиментализма. Мастеру оказался очень близок лозунг, выдвинутый поэтами и теоретиками нового направления: изображать природу естественной и не приукрашенной, а чувства — истинные (в противоположность ложному — условному, как они полагали, — пафосу классицизма).

Образ Марии Лопухиной пленяет нежной меланхоличностью, необыкновенной мягкостью черт лица и внутренней гармонией, которая ощущается во всех художественных и живописных элементах картины: в позе героини, повороте очаровательной головки, выражении лица. Гармоничны и мелодичны все линии. Привлекают внимание детали. Мы созерцаем цветы — сорванные и уже слегка поникшие на стебле розы — и пребываем в



Портрет Павла I, российского императора. 1796



*Портрет великой княжны Анны Павловны  
и великого князя Николая Павловича, детей  
императора Павла I. 1797*

задумчивости и размышлениях: просто ли это красивая зарисовка природы или здесь заключен некий смысл?

Символическое значение цветов было хорошо известно: красота их цветения завораживает, но очень скоро блекнет. Такова и красота женщины. Символы, связанные с увяданием и читаемые как иллюстрация крылатого латинского выражения «*Sic pulchriora pereunt*» («Тако красота и благолепие исчезают» — «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1811; оригинальное издание Амстердам, 1788), были популярны и разрабатывались в европейской живописи. Возможно, они и на этом портрете трактуются в том старинном значении: быстро увядающие прекрасные растения означают быстротечность времени и — в данном случае — что молодость и красота тоже скоро ответят? Вот чудесный поэтический экспромт Якова Полонского «К портрету» (в 1885 он увидел полотно в доме московской губернаторши, приходившейся Марии дальней родственницей):

Она давно прошла, и нет уже тех глаз,  
И той улыбки нет, что молча выражали  
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали.  
Но красоте ее Боровиковский спас.  
Так часть души ее от нас не улетела,  
И будет этот взгляд и эта прелесть тела  
К ней равнодушное потомство привлекать,  
Уча его любить, страдать, прощать, молчать.

Изумительная гибкость и текучесть линий, гармония красок — все это побуждает думать и говорить о картине в категориях самого эфемерного и переменчивого вида искусства — музыки.

Еще один портрет Боровиковского дает весьма точную и яркую характеристику модели. На «Портрете княгини Е. Г. Тёмкиной» (1798, Государственная Третьяковская галерея, Москва) изображена нарядно одетая по моде конца XVIII века Елизавета Тёмкина — дочь Г. А. Потёмкина и Екатерины II. Современники находили, что она похожа на отца.

Целый ряд исторических свидетельств заставляет думать, что князь Г. А. Потёмкин-Таврический и императрица Екатерина II были тайно венчаны. 13 июля 1775 в Москве Екатерина Алексеевна, которой было тогда сорок шесть лет, родила дочь. Ее назвали Елизаветой, по отчеству — Григорьевна, по фамилии — Тёмкина (у незаконнорожденных детей удаляли первый слог фамилии). Обстоятельства появления на свет девочки были известны лишь узкому кругу приближенных. Роды прошли в Москве, в Пречистенском дворце, во время празднования Кючук-Кайнарджийского мира, которым закончилась первая Русско-турецкая война<sup>9</sup>. Дальнейшая судьба княжны могла бы стать сюжетом романа. Повзрослев, Елизавета Григорьевна оказалась особой расточительной и прославилась тем, что проматывала свое огромное состояние.

*Портрет М. И. Лопухиной. 1797*





*Портрет княгини Е. Г. Тёмкиной. 1798*

Но зрителя в первую очередь интересует портрет кисти Боровиковского. Заказ на него художник получил от А. Н. Самойлова, опекуна огромных имений Тёмкиной в Херсонской губернии. Редкий случай: до нас дошли четко сформулированные требования к работе, и можно сравнить пожелание заказчика с выполнением. «Нужнее мне всего <...> иметь портрет Елизаветы Григорьевны Калагеоргиевой [фамилия Тёмкиной по мужу] <...>. Я хочу, чтобы списывал ее живописец Боровиковский <...>. Мне желательно, чтобы она была списана так, как графиня Скавронская, написанная Лампием, а ежели не могли бы достать образца, то пусть Елизавета Григорьевна была бы написана таким образом, чтобы шея была открыта и волосы, растрепанные буклями, лежали на оной без порядка»<sup>10</sup>.

Документ чрезвычайно интересен не только своим частным значением (как заказ на конкретный портрет), но и как свидетельство типичного пожелания заказчика того времени: признание за изображением сходства с авторитетным образцом – высшая похвала для мастера кисти и краски. В наше время такое подражание расценивается как эпигонство, за которое автора порицают. Это иллюстрирует перемену не столько в эстетических вкусах, сколько в этической позиции – и заказчика, и художника.

На портрете представлена зрелая женщина в простом прозрачном платье, излучающая полную уверенность в своей красоте и своем положении. Взгляд ее выражает ум и решительность. Черты лица свидетельствуют о родстве и с Екатериной, и с Потёмкиным. Великолепно выписана фактура жемчужных украшений и шелка – белого, голубого, светло-красного. Локоны падают на шею (как и хотел Самойлов). Словом, выполнены все пожелания заказчика. И даже больше...

В 1799 Боровиковский создал «Портрет княжны Е. А. Нарышкиной» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). По материнской линии она приходилась внучкой известному российскому адмиралу И. А. Сенинину. Ее родители были близки к царскому двору и пользовались одинаковым расположением императоров Павла I и Александра I. Тонкая, образованная девочка отличалась особой красотой. Хотя в год написания портрета княжне было четырнадцать лет, она выглядит старше. Полотно являет нам некий идеализированный образ. Художник подчеркнул печальное выражение нежного лица, кажется, будто Нарышкина предчувствует невзгоды, уготовленные ей судьбой: в 1811 она овдовела, затем, правда, вторично вышла замуж.

Судьба этой незаурядной женщины весьма примечательна. Она вошла в историю изобразительного искусства и... музыки. Обладая в молодости чудесной красотой, она стала моделью для многих живописцев. Наиболее известен помимо портрета Боровиковского портрет кисти Ж.-Л. Монье, который по традиции того времени изобразил ее в облике античной богини.



*Портрет Е. И. Неклюдовой. 1798*

Что касается музыки, то, одаренная замечательными способностями, Нарышкина часто музицировала (пела), привлекая своим искусством многих поклонников, среди которых были поэты В. В. Жуковский, И. И. Козлов. Княгиня обаяла композитора Джакомо Россини так, что великий итальянец сначала сочинил в ее честь кантату, а затем использовал эту музыку в финальной сцене второго акта оперы «Севильский цирюльник».

Рассматривая героиню портрета Боровиковского, зритель понимает, какое пленительное впечатление она производила в жизни. Молодая девушка смотрит прямо, ясно осознавая всю силу своего женского обаяния и красоты, уверенная в своем первенствующем положении в любом обществе и, в первую очередь, в мужском. Владимир Лукич уже раньше писал Нарышкину, но тогда она была еще совсем ребенком лет шести-семи. Здесь же – изображение созревшей и расцветшей красавицы. «Расцветшая» – тот эпитет, который художник, по-видимому, намеренно пытался вызвать в сознании зрителя: не случайно в картину включены цветы (розы), причем, вероятно, с тем же подтекстом, как и на портрете М. И. Лопухиной.

Боровиковский любовно и трепетно передает благородную белизну лица Нарышкиной, ее тонкий профиль, пышные завитки волос.

Владимир Лукич создал множество женских портретов. В них можно отметить определенные общие



*Портрет княжны Е. А. Нарышкиной. 1799*

черты. Они порой однотипно построены композиционно: как правило, близки по размеру; фигуры представлены по пояс<sup>11</sup>, у них схожий изгиб тела, часто похожие позы; непременно присутствует некий – всегда условный – пейзаж. Это говорит об определенном выработанном художником шаблоне. Одна из причин его появления, вероятно, в том, что у мастера не всегда было достаточно сеансов с моделью. Но, с другой стороны, полотна Боровиковского не вызывают ощущения его упорной борьбы с таким положением дел, кажется, живописца вполне устраивают те рамки – в прямом и переносном смысле, – в которых он творит. При этом в лучших своих произведениях ему удается ярко и самобытно передать внутренний мир модели, характер персонажа.

Таков «Портрет Е. Н. Арсеньевой» (вторая половина 1790-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Девушка изображена (в стиле сентиментализма) в свободном платье, с соломенной шляпкой, украшенной колосьями, с наливным яблоком в руке. Она и сама словно такое яблочко – круглолицая, со вздернутым носиком, розовощекая, с лукавым дразнящим взглядом. Словом, прелестна и очаровательна в своей юной непосредственности и бьющей через край жизнерадостности.

В 1800 Боровиковский снова написал портрет Павла I, на сей раз в костюме гроссмейстера Мальтийского ордена (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Император запечатлен незадолго



*Портрет Е. Н. Арсеньевой. Вторая половина 1790-х*

*Портрет великой княжны Александры Павловны. 1798*



до гибели (его убийство произошло в Михайловском дворце Санкт-Петербурга в ночь с 11 на 12 марта 1801). Недовольство и раздражение Павлом I, его политикой и всем стилем правления назревали давно.

Мастерство Боровиковского-психолога можно оценить, если знать и хорошо представлять себе всю противоречивость натуры монарха, в полной мере проявившуюся после его восшествия на престол, то есть после создания мастером своего первого портрета царя.

Историки констатируют: «Наружность Павла I была более чем неудачна: курносый, с большим ртом, толстыми губами, резко бегущим назад лбом и преждевременной лысиной, он поражал своим видом. Внешности соответствовали и многие отрицательные стороны его характера. Павел I так же быстро охладевал к окружающим его, как и привязывался. Очень рано стал проявлять крайнюю гордость и презрение к людям и чрезвычайную раздражительность»<sup>12</sup>.

Самодержец предстает в коронационном облачении, что вызывает удивление, поскольку ко времени создания портрета он был уже три года как коронован. Объяснение этому дает М. М. Алленов: «Заказ на портрет от Академии художеств был инспирирован тем обстоятельством, что покровительствовавший католическому Мальтийскому ордену Святого Иоанна Иерусалимского Павел в 1799 году произвел в Зимнем дворце церемонию возложения на себя короны великого магистра ордена, что влекло за собой повторение коронационного портрета в новом ранге. Такие повторения делались по прежним образцам коронационного портрета с добавлением новых регалий и атрибутов»<sup>13</sup>.

Вступление в Мальтийский орден и принятие статуса его гроссмейстера казались Павлу столь важными событиями, что по этому случаю были заказаны парадные портреты нескольким художникам, в частности помимо Боровиковского Сальватору Тончи (их картины композиционно очень схожи); изображение Павла с Мальтийским крестом (хотя и не коронационное) исполнил и С. С. Щукин.

Лицо императора в произведении Боровиковского имеет поразительное сходство с портретом Щукина, созданным ранее, но в ознаменование того же события. В наше время для изображения особ, не имеющих возможности долго позировать художнику, используются фотографии; канонический портрет Щукина выполнял функции такой «фотографии». Встречается утверждение, что Боровиковский просто списал лицо Павла с полотна коллеги. Между тем при безусловном сходстве изображений императора на обеих картинах именно в чертах лица проявляется почерк Владимира Лукича, его острый взгляд психолога (о других деталях портрета как раз можно говорить, что они скопированы с портрета Щукина): здесь гораздо ярче подчеркнут властно-надменный, пренебрежительный характер Павла, что проявляется и во взгляде, и в поджатых губах. (Черты лица на холсте Щукина создают гораздо более «позитивный»



*Портрет генерал-адъютанта графа П. А. Толстого. 1799*

*Портрет генерал-майора Ф. А. Боровского. 1799*





*Портрет Павла I в costume гроссмейстера Мальтийского ордена. 1800*



*Портрет князя А. Б. Куракина. 1801–1802*



*Портрет графа Г. Г. Кушлева с детьми. 1801*

*Портрет И. П. Дунина. 1801*



и потому ставший хрестоматийным, образ императора.) Кроме того, Боровиковский представил монарха в короне. Но, слегка сдвинутая набок, она производит несколько комическое, нелепое впечатление, а при ретроспективном взгляде (учитывая обстоятельства убийства царя) звучит как некое мистическое предзнаменование. Император очень любил этот портрет... Но любоваться им Павлу суждено было недолго.

К 1801–1802 относится создание «Портрета князя А. Б. Куракина» (Государственная Третьяковская галерея, Москва). Князь Александр Борисович Куракин – крупнейший вельможа XVIII века, государственный деятель, дипломат. Будучи племянником Н. И. Панина, наставника великого князя Павла Петровича, он с детства воспитывался с цесаревичем. Однако в какой-то момент Екатерина II воспротивилась тому, чтобы у наследника с юности появились слишком близкие друзья, и молодой князь был отдален от Павла. Как сам Павел долго ждал своего часа, так и Куракин ждал момента воцарения друга юности. Конечно, и при Екатерине он занимал высокие посты: в 1778 был пожалован в действительные камергеры и обер-прокуроры Сената, с 1796 был вице-канцлером, но уже в 1798 получил отставку. Павел же осыпал его орденами, почестями и деньгами. В 1801 Куракин вновь назначен вице-канцлером, его амбиции были полностью удовлетворены.



Портрет М. А. Орловой-Денисовой. 1801



*Портрет Д. С. Яковлевой. 1801*

Перечень его официальных должностей весьма внушителен: президент Коллегии иностранных дел, канцлер российских орденов, член Государственного совета. При Александре I князь сохранил свое положение: в 1807 участвовал в подписании Тильзитского мира, затем был отправлен в Вену с дипломатической миссией; с 1808 по 1812 являлся послом в Париже, благодаря чему своевременно информировал российское правительство о предстоящем нашествии Наполеона.

Но государственная служба тяготила вельможу – ему всегда хотелось просто жить в свое удовольствие. Страстью Александра Борисовича были его собственные живописные изображения. Боровиковский оказался первым из русских художников, который создал портрет Куракина. Ранее его писали лишь иностранные мастера – П. Баттони, Р. Бромптон, М. Виже-Лебрен, Ж. Монье, А. Рослин, А. Ритт.

Заказ на этот портрет Боровиковский получил в 1799. Время завершения работы точно неизвестно, но наверняка полотно было закончено после 1802 – князь изображен с Владимирской лентой, которой удостоился в сентябре 1802.

На могиле Куракина в придворной церкви Св. Марии Магдалины в Павловске императрица Мария Федоровна установила памятник с надписью: «другу супруга моего». Примечательно, что произведение Боровиковского – это, в сущности, портрет «двух друзей»: справа изображен бюст императора Павла I. Автор бюста –

скульптор Ф. И. Шубин – создал трагический образ, и на картине он контрастирует с обликом довольного (даже самодовольного) князя. На связь модели с Павлом указывает и вид только что построенного Михайловского дворца, где произошла трагедия – убийство монарха. Неизвестно, успел ли художник запечатлеть дворец еще при жизни императора, но, скорее всего, напоминания о дружбе князя с царем – дворец и бюст – были написаны после гибели Павла. И конечно, Куракин, остававшийся в фаворе при Александре I, не демонстрировал новому правителю этот портрет – свидетельство своих тесных уз с его несчастным отцом.

Князь изображен во всем парадном блеске: в мантии кавалера ордена св. Андрея Первозванного, надетой поверх дайматика ордена св. Иоанна Иерусалимского, с орденами св. Андрея Первозванного (цепь на груди и звезда на мантии) и св. Иоанна Иерусалимского (крест). Известный искусствовед А. В. Вдовин пишет о гравюрном портрете А. Б. Куракина, исполненном Ф. Вендрамини по картине Боровиковского: «Пространство портрета с простодушной для нас хитростью демонстрирует реализованные внутренние интенции модели, где пейзажный фон явлен и как мечтание, и как воспоминание, и как деяние; так или иначе, нам представляют идеальную сущность, так как «внутренне себе являемся». Это кульминация риторики в портретописии, рожденная уверенностью в том, что выразить словом, перевести в речь можно все, что угодно, равно как и обратно»<sup>14</sup>.

*Портрет Н. М. Яковлева. 1802*





При Александре I

*Портрет сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802*

**Р**яд женских портретов начала 1800-х свидетельствует о восприятии Боровиковским сентименталистской концепции. Это выразилось в стремлении передать «естественную жизнь», «жизнь сердцем», как формулировали свои цели приверженцы нового направления (наиболее яркое выражение сентиментализма на русской почве – Карамзин с его «Бедной Лизой»). В живописи господство сентиментализма

привело к новой моде: отказу от парадных репрезентативных портретов, во всяком случае при изображении женских персонажей; появляются свободно ниспадающие античные туники, нередко живые цветы. Фоном становится «естественная природа». Все эти новшества изменили и изобразительный строй произведений Боровиковского, что можно наблюдать на двойном «Портрете сестер княжон А. Г. и



*Портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей  
С. А. Мудровой. 1803*

В. Г. Гагариных» (1802, Государственная Третьяковская галерея, Москва). И. Б. Чинова так описывает полотно: «Сестры изображены в нерасторжимом единстве, они музицируют на лоне природы в неясных мечтах о любви, красоте, духовных радостях. Нежно струится цвет в пестрых одеждах девушек – от изысканного теплого серого к розовой шали, и как аккорд звучит красно-коричневая гитара. Белое платье второй сестры кажется голубоватым от соседства с самым ярким пятном музыкального инструмента. Холодные голубоватые небеса завершают этот райский уголок уединения. Тут нежные чувства. Поэзия сердец и музыка слились воедино, и имя этому единству – гармония»<sup>15</sup>.

В 1803 Владимир Лукич получил заказ на создание «Портрета графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой» (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Созерцание этой картины может пробуждать в зрителе разные чувства (достаточно познакомиться с ее характеристиками в искусствоведческих работах о художнике). Конечно, им можно любоваться только лишь как живописным изображением семьи. Но и заказчик, и мастер, безусловно, видели в нем отражение определенных личных событий в судьбе персонажей. И поскольку истинный смысл любого полотна – тот, которым наделил его автор (а не навязанный последующими поколениями зрителей), то для его уразумения нужно

знать обстоятельства, приведшие к написанию портрета.

Художник изобразил графиню Безбородко с двумя дочерьми – Любовью (старшей) и Клеопатрой. Степень сходства с моделями (вряд ли возможно ее сейчас установить) не так важна. Важны те чувства, которые вызывают героини картины. Главная идея произведения – утверждение святости семейных уз. А узы эти из-за того, что люди смертны, очень хрупки: здесь, в сущности, не три персонажа, а четыре, и четвертый – незадолго до того погибший сын графини, медальон с его изображением (а Боровиковский, как уже говорилось, был мастером жанра миниатюрной живописи) висит на шее матери, и его поддерживает, как бы демонстрируя зрителю, Клеопатра.

Если пытаться определить стилистическую принадлежность портрета (что, как правило, удается сделать только до определенной степени, всегда условно; в данном случае можно говорить о сближении либо с классицизмом, либо с сентиментализмом), то он, вероятно, ближе к эстетике классицизма. И это проявляется не только и не столько в чисто живописном решении, сколько в строе чувств персонажей: несмотря на трагедию, постигшую семейство, мать и дочери сохраняют спокойствие (кажущееся теперь странным). «Это пластический образ памяти, выраженный языком лапидарным, сдержанным, как надгробный плач в архаической стеле»<sup>16</sup>. Можно представить, какими бы изобразили графиню с девочками романтики или мастера более позднего времени. Вспомним критику Стасова – она в конечном счете направлена не против конкретно Боровиковского, но против эстетики классицизма, согласно которой самые трагические переживания должны облекаться в не возмущающую чувства форму.

На восприятие полотна не может не повлиять знание того, что произошло с его героями впоследствии. Любаша была болезненной и хрупкой и вскоре умерла. Клеопатра, легкомысленная, живая и своенравная (как бы оправдывавшая свое имя), оказалась одной из самых богатых невест своего времени. Выйдя замуж, она сумела промотать как свое приданое, так и состояние мужа. Но это в будущем, а пока – то, что мы видим на портрете.

*Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми  
Любовью и Клеопатрой. Фрагмент*





Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. 1803



*Портрет М. Десницкого. Около 1803*



Портрет великой княжны Марии Павловны. 1804



*Портрет П. Н. Дубовицкого. 1804*

## Усадебный художник

**М**ногие творения Боровиковского дошли до нас из коллекций именитых дворянских усадеб. Например, эскиз к портрету Павла I в белом далматике – из подмосковной усадьбы Отрада графа В. Г. Орлова; парные портреты великих княжон Александры Павловны и Елены Павловны – из Надеждина Саратовской губернии князя А. Б. Куракина; эскиз к портрету Д. П. Троицкого – из подмосковного Остафьева князей Вяземских, позднее – графов Шереметевых (все произведения ныне хранятся в Государственной Третьяковской галерее).

Усадьбы играли огромную роль в жизни русского общества того времени; они были не просто местом проживания, но центрами культуры, в них соединялись разные виды «художеств»: парковое и декоративно-прикладное искусство, архитектура, живопись, скульптура, театр, домашнее музицирование; здесь собирали большие библиотеки. Дворянские имения притягивали множество знаменитых людей. Картины Боровиковского, соседствуя в усадебных интерьерах с картинами других жанров, а также предметами художественной мебели, фарфора, бронзы и мрамора работы известных русских и иностранных мастеров, по-своему окрашивали культурный фон эпохи, связанной с идеалами сентиментализма.



*Портрет Н. И. Дубовицкой. 1809*

С одним из таких поместий – Стенькино Рязанской губернии – связаны два портрета Владимира Лукича (парные, хотя написанные в разное время), изображающие Петра Николаевича Дубовицкого (1804) и его супругу Надежду Ивановну (1809, оба – Государственная Третьяковская галерея, Москва), с которыми Боровиковский был знаком многие годы.

Петр Николаевич Дубовицкий начал свою карьеру со службы в армии: принимал участие в покорении Крыма, подавлении восстания Пугачева. Позднее был зачислен провиантмейстером в Провиантский штат и развернул предпринимательскую деятельность: торговал солью из Крыма, продавал с выгодой сено, содержал трактир, участвовал в подрядном строительстве, скупал бриллианты. Дослужившись до чина надворного советника, он оставил службу и занялся в своих вотчинах сельским хозяйством. Деревни, принадлежавшие ему, отличались редким порядком и благоустройством.

Усадьба Стенькино приобрела свой законченный вид к 1800. Дом-дворец располагался рядом с каскадом из четырех больших прудов. Чистота берегов и постоянный обмен поддерживали необходимый экологический баланс воды в прудах. Как свидетельствуют литературные источники, Дубовицкий соорудил дом как ковчег со множеством подземных ходов и тайных комнат. Он и члены его семьи могли жить в нем безвыездно практически год



*Портрет капитана-командора И. А.  
Баратынского. Не ранее 1808*

и ни в чем не нуждаться. Уникальность дворца состояла в том, что обилие в нем секретных переходов делали его обитателей недостижимыми для полиции. Проводимые в Стенькине тайные собрания масонов, с которыми был связан сын Дубовицкого – Александр, привлекали пристальное внимание властей, и зачастую гости и хозяева покидали по подземным ходам дом и имение, не опасаясь задержания. В 1800 Петр Николаевич заложил в усадьбе каменную Покровскую церковь с приделами Симеона Столпника и Петра Александрийского (своего небесного покровителя), но при жизни не успел ее достроить.

Через пять лет Боровиковский написал «Портрет Н. И. Дубовицкой» (1809, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Надежда Ивановна, супруга Дубовицкого, активно занималась облагораживанием парка и сада, в оранжереях которого их дочь Елизавета разводила там попугаев. Надежда Ивановна отличалась необычайной жизненной энергией, направленной на семейные и хозяйственные заботы. Когда ее сына сослали в Кирилло-Белозерский монастырь, она обратилась к государю с просьбой оказать милосердие к сиротствующим внукам и ее преклонному возрасту (описываемые события происходили в 1826) и освободить сына. 8 марта прошение было доложено императору, и Николай I поручил князю А. Н. Голицыну передать ей, «чтобы она взяла терпе-

ние». Долго не получая ответа на свое прошение, Дубовицкая обратилась к митрополиту Серафиму и добилась своего: 7 августа ее сына выпустили из монастыря.

На портрете изображена уже немолодая, но еще крепкая жизнерадостная женщина. У нее приветливое, улыбающееся лицо и живой взгляд. Ее облик прост и говорит о душевном равновесии. Как обычно, художник удовлетворяет свой (и наш) интерес к подробностям: тщательно проработаны детали одежды (складки платья, узор кружевного чепца и бантики атласных лент на нем).

Известно, что Боровиковский писал и других членов этой семьи. Вообще, нужно отметить, что, когда живописцу доводилось изображать хорошо знакомых ему людей, а главное, тех, с кем он общался более или менее на равных или даже был в дружеских отношениях, как с семейством Дубовицких, у него получались портреты необычайно интимные, передающие тончайшие движения души его моделей, очень правдивые. Тогда на задний план отступали различные соображения «этикета» и «стиля». С портрета Н. И. Дубовицкой на зрителя смотрит дама, словно приглашающая к доброжелательному общению. При этом от нашего внимания, прикованного, прежде всего, к ее лицу, не ускользает виртуозность, с которой написана одежда героини.

*Женский портрет. 1805*





*Портрет князя Г. С. Волконского. 1806*



*Портрет А. Ф. Бестужева. 1806*



Портрет государственного казначея Ф. А. Голубцова. Около 1806



*Портрет неизвестного генерала из семьи Бенкендорф. Середина 1800-х*



*Портрет князя А. А. Долгорукого. 1811*



*Портрет княгини М. И. Долгорукой. 1811*



*Портрет М. Н. Яковлевой. 1812*

В Третьяковской галерее хранится предполагаемый портрет французской писательницы Жермены де Сталь (1812). Он поступил в музей из собрания И. Е. Цветкова, который приобрел его в 1896 у торговца картинами А. Н. Ерыкалова. Утверждение, что это именно де Сталь, появилось лишь в 1925<sup>17</sup>. Однако с полной уверенностью сказать, кто же был моделью, даже на сегодняшний день нельзя.

Если все же на полотне изображена Жермена де Сталь, то необходимо напомнить, что она, будучи яркой противницей Наполеона Бонапарта и его диктатуры, была вынуждена покинуть Францию. В 1812 писательница предприняла смелую (по тем временам) поездку в Россию, где встретила с Александром I и с только что назначенным главнокомандующим М. И. Кутузовым. А. С. Пушкин писал о ней: «Взгляд быстрый и проницательный, замечания решительные по своей новости и истине <...> все приносит честь уму и чувствам необыкновенной женщины»<sup>18</sup>. Такой свою героиню и показал Боровиковский.

Композиционно картина написана просто: в качестве фона выступает гладкая стена; на заднем плане, за плечом модели, виднеется бюст Екатерины II. Одновременно в портрете использованы тонкие цветовые соотношения: сочетание редкостных зеленоватого-голубых тонов платья и тюрбана с золотисто-коричневым оттенком пояса и шали.



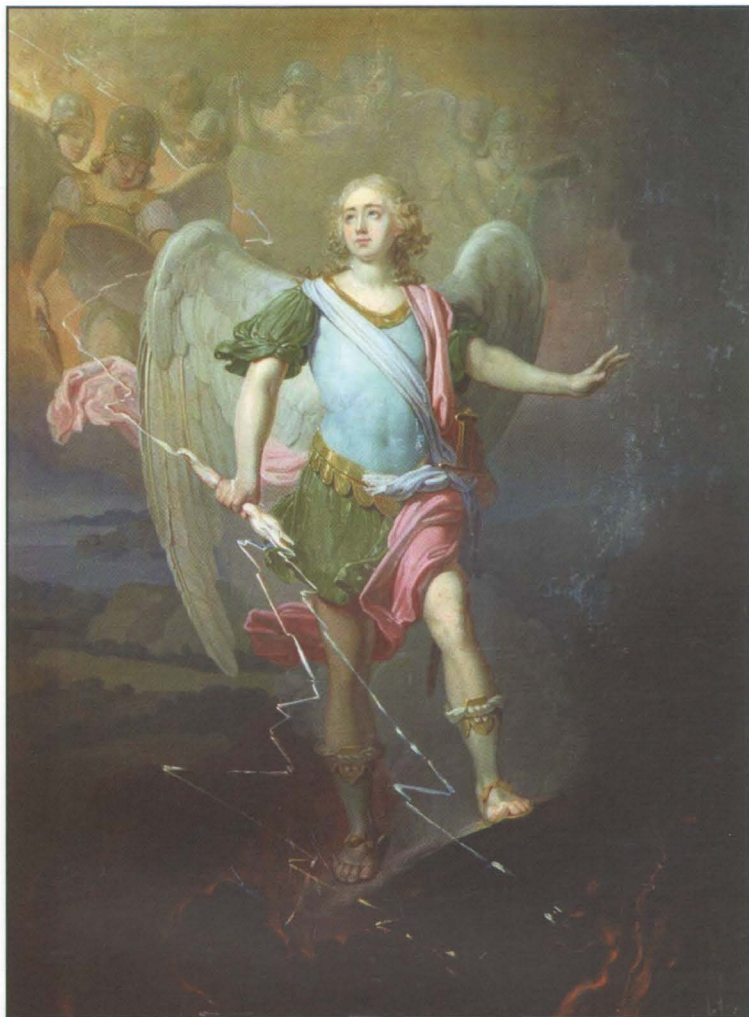
*Портрет французской писательницы Жермены де Сталь (?). 1812*

*Портрет Д. А. Державиной. 1813*





Портрет А. Г. и А. А. Лобановых-Ростовских. 1814



*Архангел Михаил. 1810–1820*

Интересно суждение А. Н. Бенуа о полотне (он видел его задолго до появления версии А. В. Бакушинского и, следовательно, не знал, что это может быть мадам де Сталь): «Лишь изредка Боровиковский отказывался от шаблонов, им самим выработанных, и более внимательно вглядывался в натуру. Тогда ему удавалось создавать вещи, которые положительно должны быть отнесены к лучшим вообще в истории искусства портретам. Таков изумительный портрет неизвестной придворной дамы в собрании Цветкова, довольно перзрелой особы в прическе à l'antique, в платье александровского времени, из серебряного глазета, с чрезвычайно оголенным великолепием груди и красивых еще рук; восточное смуглое лицо ее дышит страстью, и она с каким-то важным и смелым вызовом, полуулыбаясь, устремила свой взор в сторону»<sup>19</sup>.

## Последние годы. Религиозный художник

Всю жизнь Боровиковский оставался глубоко религиозным человеком. Но в последние годы духовные поиски привели не к обретению душевного покоя, а, наоборот, к изменению когда-то незыблемых убеждений. Его набожность стала граничить с мистицизмом. Владимир Лукич всегда искал большего единения с Богом, и в какой-то момент ему показалось, что он на-

шел верный путь. Этот путь привел его в Михайловский дворец, где, можно сказать, царствовала Екатерина Филипповна Татаринова.

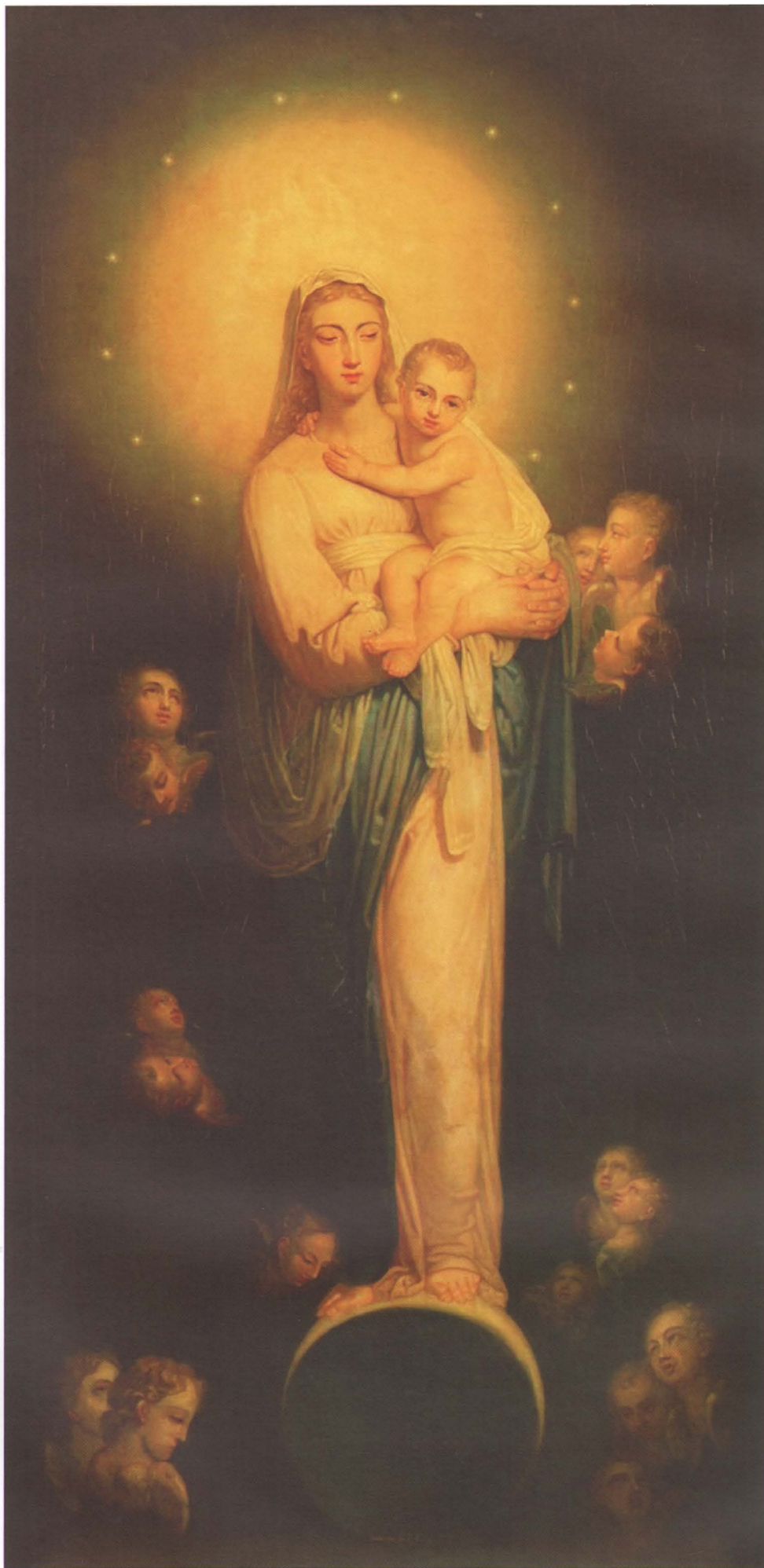
Татаринова была личностью незаурядной: урожденная баронесса фон Буксгевден, воспитанница Смольного института благородных девиц; французский был для нее роднее русского. Лютеранка по рождению, она перешла в православие и «открыла в себе дар пророчества». Отсюда один путь – к мистицизму. Вокруг нее образовался «Союз братства», так именовалось сообщество Татариновой, к которому Боровиковский ощутил тягу. Но отношения с союзом у художника складывались сложно, удовлетворения Владимиру Лукичу они не приносили. Душевный разлад привел к тому, что он начал пить.

Тем не менее мастер продолжал получать заказы на картины – и от церкви в особенности (к ним он относился с величайшей ответственностью). Ему не раз приходилось создавать портреты высоких церковных иерархов. Так, трижды живописец изображал Матвея Десницкого: в 1803 как Черниговского епископа, затем в 1816 – в качестве архиепископа (в черном клобуке) и, наконец, незадолго до смерти Десницкого – в белом клобуке, что свидетельствовало о митрополитском сане модели. В 1811 Боровиковский написал католикоса Грузии Антония – это особенно торжественный портрет. В 1814–1815 создал образы Богоматери и Спасителя (обе картины – в Государственной Третьяковской галерее, Москва).

И. И. Боровиковский, племянник художника, вспоминал: «Приступая к какой-нибудь важной или серьезной работе, Владимир Лукич, прежде всего, отправлялся в церковь и слушал молебен. Приготовив холст или доску для иконы, он заставлял читать вслух Евангелие или Житие святого, который изобразить предполагал, и, остановясь на каком-либо тексте или листе читаемого, прерывал чтение и начинал работать»<sup>20</sup>.

Не вызывает сомнений, что жития святых Боровиковский читал по знаменитым «Четым минеям» Димитрия Ростовского. И не удивительно, что, когда представилась возможность создать образ этого святителя (1825, Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»), художник с энтузиазмом взялся за работу.

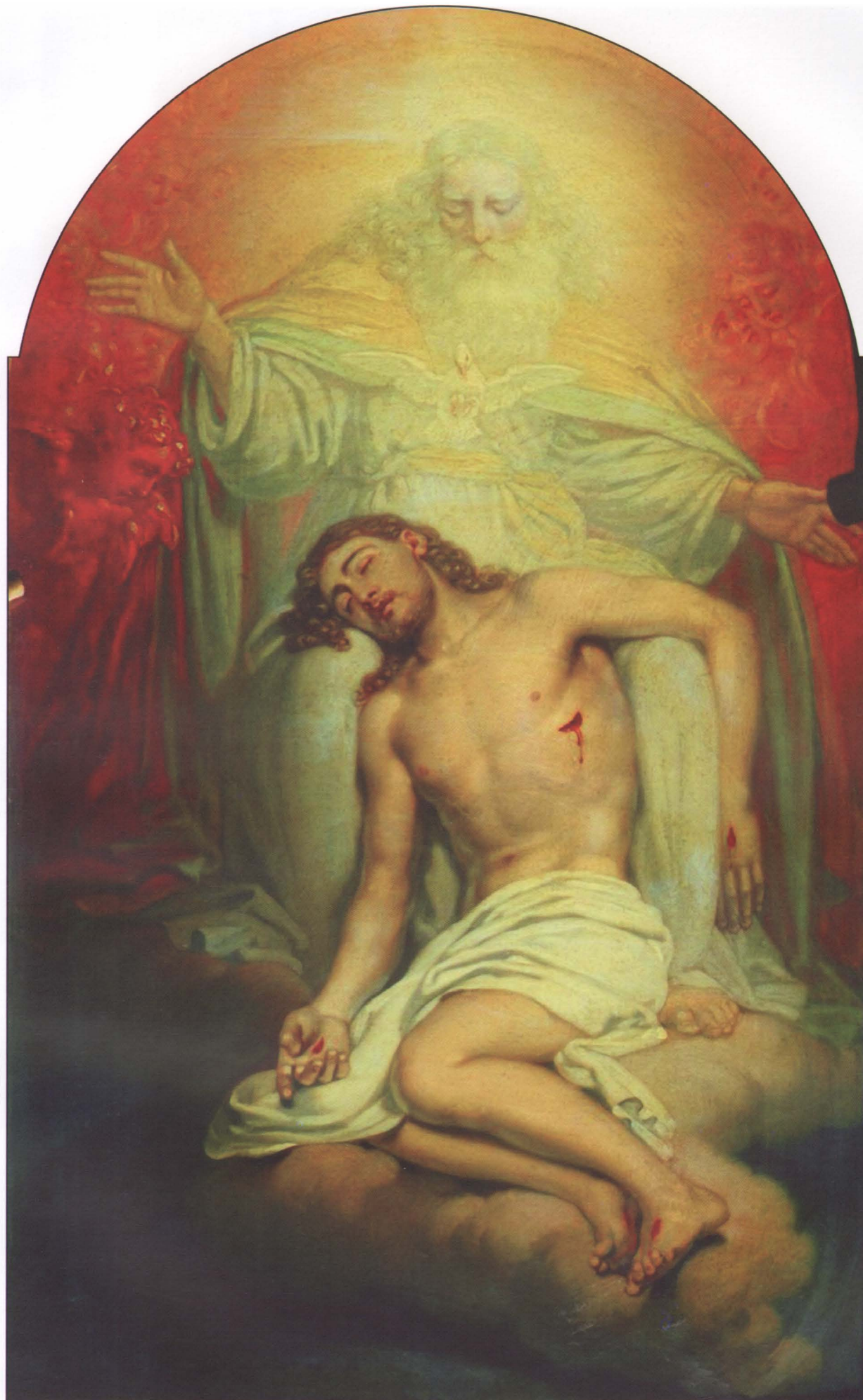
Рассматривая это произведение, следует иметь в виду определенные особенности русской религиозной живописи начала XIX века. Распространение светской живописи способствовало восприятию людьми иконы как реалистического портрета святого, и, наоборот, портрет святого стал расцениваться как икона. Такое положение дел подкреплялось тем, что некоторые прижизненные портреты XVIII–XIX веков после канонизации изображенных на них подвижников начинали функционировать в качестве икон и ложились в основу иконографии святого.



*Богоматерь. 1814–1815*



*Спаситель. 1814–1815*



Бог Отец, созерцающий мертвого Христа. Эскиз. 1820-е (?)



*Портрет Е. А. Архаровой. 1820*



Портрет Е. В. Родзянко. 1821



*Богоматерь с младенцем в сонме ангелов. 1823*



*Святая Екатерина. 1820-е*



*Образ святителя Димитрия Ростовского. 1825*

При всей репрезентативности этой и других подобных работ последних лет творчества художника нельзя не видеть определенного упадка его гения. С грустью приходится признать, что к концу жизни мастера из его картин ушли живое чувство, удивительные непосредственность и искренность, которые ощущаются в полотнах периода расцвета. Можно еще констатировать, что пусть по спирали, но живописец вернулся к своим ранним религиозным произведениям, что ощущается не столько в технике (она по-прежнему высокая), сколько в их эстетике. И этот факт тоже доказывает принадлежность Боровиковского XVIII веку.

Последней большой работой художника был иконостас церкви Смоленского кладбища в Петербурге.

Умер Владимир Лукич Боровиковский в Петербурге 6 (по новому стилю – 18) апреля 1825. Следуя последней воле покойного, его «без излишних церемоний» погребли на том же Смоленском кладбище. А. Г. Венецианов писал одному из своих друзей: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил свои дни, перестал украшать Россию своими произведениями...»

Перед нашим взором прошла целая галерея портретов Боровиковского. Теперь объективности ради необходимо признать, что многое в творчестве художника заставляет согласиться с высказывавшимся в его адрес упреком в повторяемости раз найденных (порой даже не им самим) приемов письма, композиции. Однако необходимо помнить, что для всего искусства XVIII века характерно следование однажды найденной компози-

ционной схеме. Яркий пример из другого вида искусства – музыки: И. Ф. Стравинский, который буквально для каждого своего произведения создавал новый стиль, сказал как-то о Вивальди, гении XVIII столетия: «Он четыреста раз написал одно и то же». Но при этом Вивальди остается Вивальди.

То же самое можно сказать и о Боровиковском: он много раз написал один и тот же женский образ. Но образ этот – именно Боровиковского. И в каждом портрете – при общности стиля – свои черты. Нюансы и оттенки в искусстве XVIII века гораздо тоньше, чем в искусстве нашего времени. И то, что нам кажется повтором, современникам художника говорило всякий раз о чем-то новом.

И еще одно обстоятельство необходимо учесть при оценке искусства того времени (не только Боровиковского): картины (портреты, прежде всего) создавались исключительно для заказчика, в расчете на их постоянное пребывание в его доме, отнюдь не для выставок и галерей и не для «широких кругов любителей живописи»; они должны были удовлетворять потребность заказчика видеть дорогой ему образ, а не «поражать новизной». Этика заказчика и эстетика художника не требовали от произведения непременно всякий раз чего-то нового.

Наслаждение искусством Боровиковского возможно лишь при симпатии к мастеру. Симпатия же эта возрастает с глубиной проникновения в эпоху, строй ее мыслей и стиль ее жизни.

## Примечания:

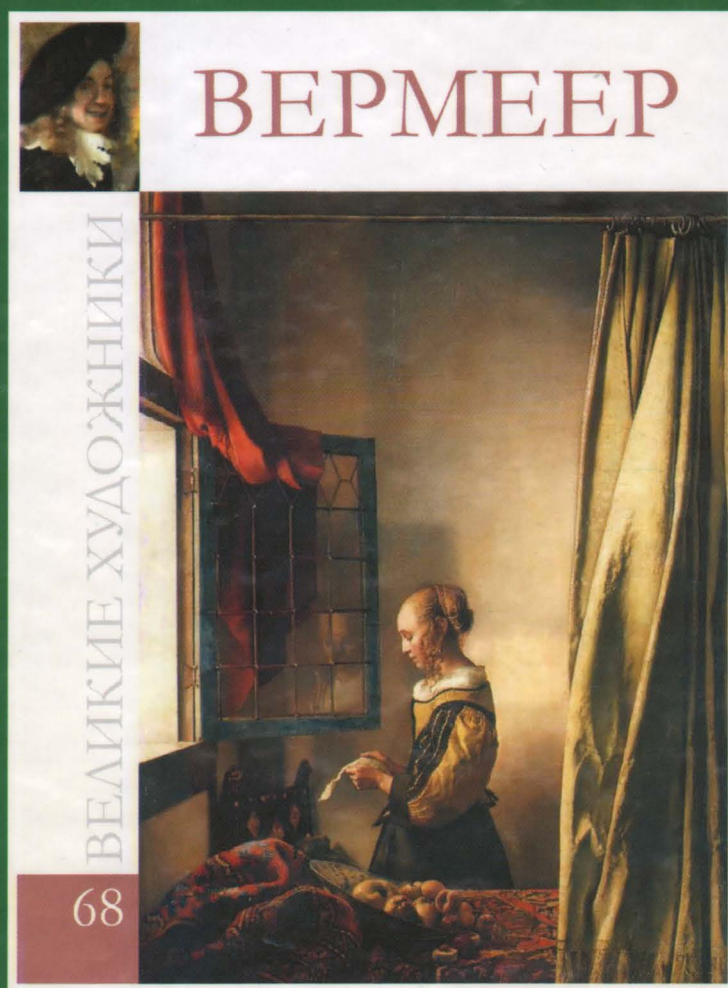
- 1 Стасов В. Искусство XIX века. – Стасов В. В. Избранное. Живопись. Скульптура. Графика. Т. 2. – М., Л., 1951. С. 146.
- 2 Цит. по кн.: Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже 18–19 веков. – М., 1947. С. 23.
- 3 Цит. по: Столбова Е. И. Религиозная живопись. – «...Красоту ее Боровиковский спас». Владимир Боровиковский. 1757–1825. К 250-летию со дня рождения художника. – М., 2008. С. 164.
- 4 В. [Григорьев В. И.]. О состоянии художеств в России. – «Северные цветы». СПб. 1826. С. 35–36.
- 5 Цит. по кн.: Чижова И. Б. Судьба придворного художника. – СПб., 2001. С. 6–7.
- 6 Фридрих Великий, король Пруссии, преподнес императрице трость с янтарным набалдашником в золотой оправе, усыпанной бриллиантами.
- 7 1827. В эпизоде встречи императрицы и Марьи Ивановны многие детали примечательны в связи с этим вторым вариантом портрета (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург): и облачение императрицы, и собака. Но, быть может, самое интересное то, что действие происходит на фоне Кагульского обелиска – монумента в честь победы графа Румянцева над турками в Кагульском сражении в 1770. То есть Пушкин, по-видимому, видел гравюру (оригинал хранился в собрании Румянцевых и был недоступен для обозрения) именно второго варианта. С другой стороны, в повести упомянуто озеро и лебеди, которые имеются лишь на первой картине, с Чесменской колонной. Таким образом, описание Пушкина – это своеобразный собирательный образ обоих полотен Боровиковского. Как бы то ни было, широко тиражированная гравюра, естественно, способствовала популярности творения Владимира Лукича, хотя в ней можно отметить существенно иные акценты. За нее Уткин был избран членом Антверпенской (1828) и Дрезденской (1831) Академий и впоследствии получил золотую медаль короля Саксонского. Гравюра получила широкую известность в Европе.
- 8 Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. – М., 1975. С. 146.
- 9 Екатерина II и Г. А. Потёмкин. Личная переписка. 1769–1791. – М., 1997. С. 521, 639.
- 10 Цит. по кн. Чижова И. Б. Указ. соч. С. 135.
- 11 Боровиковского можно смело назвать мастером женских полуфигур – так именуется знаменитый (но безымянный) нидерландский мастер XVI века, создавший множество портретов девушек в полуфигурном срезе.
- 12 Гребельский П., Мирвис А. Дом Романовых. – СПб., 1992. С. 79.
- 13 Алленов М. М. Русское искусство XVIII – начала XX века. – М., 2000. С. 112–113.
- 14 Вдовин А. В. Образ Москвы 18 века: город и человек. – М., 1997. С. 67–68.
- 15 Чижова И. Б. Указ. соч. С. 163.
- 16 Ильина Т. Русское искусство XVIII века. – М., 1999. С. 329.
- 17 Бакушинский А. В. Живопись и рисунки XVIII и XIX веков в Цветковской галерее. – М., Л., 1925. С. 11.
- 18 Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 17 т. – М., Л., 1937 – 1959. Т. XI. С. 29.
- 19 Бенуа А. Н. История русского искусства в XIX веке. – М., 1995. С. 42.
- 20 Боровиковский И. И. Краткие сведения к биографии Владимира Лукича Боровиковского. – «Киевская старина». 1884. № 9. С. 158.

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Портрет Екатерины II, русской императрицы. 1779. Холст, масло. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко  
Дети с барашком. 1790. Холст, масло. Рязанский государственный областной художественный музей им. И. П. Пожалостина
- стр. 4 – Портрет императрицы Марии Федоровны. 1790-е. Холст, масло. Ульяновский художественный музей
- стр. 5 – Лизынька и Дашинька. 1794. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 6 – Портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке. 1794. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – Портрет А. А. Торсукова. 1795. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8 – Портрет великого князя Константина Павловича. 1795. Холст, масло. Чувашский государственный художественный музей, Чебоксары  
Портрет Е. В. Торсуковой. 1795. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – Портрет поэта Г. Р. Державина. 1795. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – Портрет торжковской крестьянки Христины. Около 1795. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Портрет А. В. Поликарпова. 1796. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 11 – Портрет Муртазы-Кули-хана. 1796. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 12 – Портрет великой княжны Елены Павловны. Около 1796. Холст, масло. Государственный дворцово-парковый и историко-художественный музей-заповедник «Гатчина», Гатчина
- стр. 13 – Портрет Павла I, российского императора. 1796. Холст, масло. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
- стр. 14 – Портрет великой княжны Анны Павловны и великого князя Николая Павловича, детей императора Павла I. 1797. Холст, масло.  
Государственный дворцово-парковый и историко-художественный музей-заповедник «Гатчина», Гатчина  
Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 15 – Портрет княгини Е. Г. Тёмкиной. 1798. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – Портрет Е. И. Некалюдовой. 1798. Холст, масло. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник
- стр. 17 – Портрет княжны Е. А. Нарышкиной. 1799. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Портрет Е. Н. Арсеньевой. Вторая половина 1790-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург  
Портрет великой княжны Александры Павловны. 1798. Холст, масло. Курская государственная картинная галерея им. А. А. Дейнеки
- стр. 18 – Портрет генерал-адъютанта графа П. А. Толстого. 1799. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Отдел личных коллекций, Москва  
Портрет генерал-майора Ф. А. Боровского. 1799. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 19 – Портрет Павла I в костюме гротескмейстера Мальтийского ордена. 1800. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20 – Портрет князя А. Б. Куракина. 1801–1802. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Портрет графа Г. Г. Кушелева с детьми. 1801. Холст, масло. Новгородский государственный объединенный музей-заповедник  
Портрет И. П. Дунина. 1801. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – Портрет М. А. Орловой-Денисовой. 1801. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – Портрет Д. С. Яковлевой. 1801. Холст, масло. Частное собрание  
Портрет Н. М. Яковлева. 1802. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – Портрет сестер княжон А. Г. и В. Г. Гагариных. 1802. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 23 – Портрет А. Е. Лабзиной с воспитанницей С. А. Мудровой. 1803. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. Фрагмент
- стр. 25 – Портрет графини А. И. Безбородко с дочерьми Любовью и Клеопатрой. 1803. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 26 – Портрет М. Десницкого. Около 1803. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 27 – Портрет великой княжны Марии Павловны. 1804. Холст, масло. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко
- стр. 28 – Портрет П. Н. Дубовицкого. 1804. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Портрет Н. И. Дубовицкой. 1809. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – Портрет капитана-командора И. А. Баратынского. Не ранее 1808. Холст, масло. Тамбовская областная галерея  
Женский портрет. 1805. Холст, масло. Самарский областной художественный музей
- стр. 30 – Портрет князя Г. С. Волконского. 1806. Холст, масло. Тульский музей изобразительных искусств
- стр. 31 – Портрет А. Ф. Бестужева. 1806. Холст, масло. Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых
- стр. 32 – Портрет государственного казначея Ф. А. Голубцова. Около 1806. Холст, масло. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко
- стр. 33 – Портрет неизвестного генерала из семьи Бенкендорф. Середина 1800-х. Холст, масло. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева
- стр. 34 – Портрет князя А. А. Долгорукого. 1811. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 35 – Портрет княгини М. И. Долгорукой. 1811. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – Портрет М. Н. Яковлевой. 1812. Холст, масло. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»  
Портрет французской писательницы Жермены де Сталь (?). 1812. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва  
Портрет Д. А. Державиной. 1813. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 – Портрет А. Г. и А. А. Лобановых-Ростовских. 1814. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 38 – Архангел Михаил. 1810–1820. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 39 – Богоматерь. 1814–1815. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40 – Спаситель. 1814–1815. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 – Бог Отец, созерцающий мертвого Христа. Эскиз. 1820-е (?). Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 – Портрет Е. А. Архаровой. 1820. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 43 – Портрет Е. В. Родзянко. 1821. Холст, масло. Национальный художественный музей Республики Беларусь, Минск
- стр. 44 – Богоматерь с младенцем в сонме ангелов. 1823. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 45 – Святая Екатерина. 1820-е. Картон, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 46 – Образ святителя Димитрия Ростовского. 1825. Холст, масло. Государственный музей-заповедник «Ростовский Кремль»



СЛЕДУЮЩИЙ ТОМ:



Ян Вермеер (Делфтский) (1632–1675) — нидерландский художник, мастер бытовой живописи, являющийся одним из величайших представителей золотого века голландского искусства. Большинство полотен Вермеера — небольшие композиции с изображением уютного интерьера, в котором живут и действуют милые барышни: музицирующие, пишущие или читающие письма, пьющие из бокалов вино, занимающиеся простыми домашними делами.

Реализуется с газетой  
«Комсомольская правда»

ISBN 978-5-7475-0071-6



4 607071 483358