

85.13

ЖС 69

1

ШУБИН

73(092)	5255
Ж 69	ЖС и др. Корв
Шубин	
29 етп	8 руб.

23/5-2489.







Автопортрет.

68

73/6
№ 6

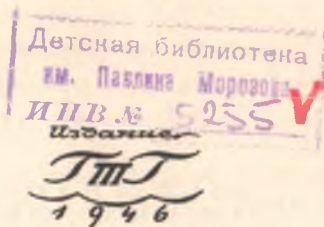
Государственная Третьяковская Галерея

Г. В. ЖИДКОВ

ОБРАЗ
ШУБИНА

к 140 -летию со дня смерти
великого
РУССКОГО
СКУЛЬПТОРА

1805 - 1945



✓ + 14

ЧИТАЛЬНЫЙ ЗАЛ

Печатается по решению Государственной
Третьяковской галереи.

Директор А. И. Замошкин.

Художественный редактор

Г. А. Кузьмин.

Обложка и титул исполнены
художником Н. И. Львовским.

Тираж 10 000 экз. Цена 8 руб.

Г 124407. — 15/VIII — 1946 г.

Семь тысяч верст предстояло проехать А. Н. Радищеву по дороге в Илимск, куда он был сослан. Арест, следствие, суд, смертный приговор, утверждение приговора Сенатом, а затем Государственным советом, ожидание казни в течение месяца и 11 дней. Только что прошло все это. И вот замученный, смертельно усталый человек обращается к своему собеседнику:

«Ты хочешь знать: кто я? что я? Куда я еду? —
Я тот же, что и был и буду весь мой век:
Не скот, не дерево, не раб, но человек».

В этих чудесных стихах, будто в формуле, столь же философически отточенной, сколь и наполненной пафосом художественного горения — с небывалой ясностью выступило то, что являлось может быть самым жизненно-важным для лучших людей русского XVIII века. Здесь с потрясающей силой оказалось выраженным наиболее привлекательное в идейных устремлениях деятелей русской культуры того самого столетия, о котором А. Н. Радищев же сказал:

«О незабвенно столетие. Радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье во век...»

Историческую ограниченность гуманизма времени, о котором идет речь, мы видим теперь с совершенной отчетливостью. Нам известно также, что лишь у А. Н. Радищева этот гуманизм нашел последовательно-демократическое выражение, обусловившее действительно-революционный характер работы автора «Путешествия из Петербурга в Москву».

И все же: стоит только забыть гуманистическую подоснову столь многих явлений в интеллектуальной и художественной действительности России середины и, особенно, второй половины XVIII века — и самое положительное в этой действительности предстанет перед нами собранием разрозненных форм, потерявшим то, что соединяло данные формы, согревало их и придавало им жизненный смысл. Культурная действительность второй половины XVIII века окажется тогда до чрезвычайности обедненной в диалектике своего образования, и мы не сумеем многого понять в фактах, из которых она складывается.

В русском изобразительном искусстве тех лет человечность, о которой сейчас говорилось, имела два пути своего утверждения. С одной стороны — это была историческая композиция. Здесь темы из начального периода русской истории, а также почерпнутые в области античной мифологии, давали возможность для выражения идей героического служения долгу, самоотверженной борьбы за независимость и достоинство родины, для проповеди идеалов любви и дружбы, не-

нависти к тиранам и преклонения перед поступками, исполненными подлинного благородства. Так возникает мир образов формирующегося классицизма. В этом мире пребывают люди, лишенные индивидуальных, конкретных, им одним присущих особенностей. Высокий строй мыслей и чувств оказывается принадлежащим идеальным фигурам, столь же совершенным, сколь и абстрактным в своей обобщенной красоте. В исторических композициях разворачивается широкая система социальных и моральных представлений, подкупающих искренностью питающего их человеколюбивого пафоса, но в то же время наглядно демонстрирующих историческую относительность всей этой системы.

Второй путь открывался в культуре портретного жанра. Все тут было совсем иным. В произведении речь шла не о человеке вообще, а именно об этом вот человеке. Портретов возникало все больше и больше. Многие мастера специально посвятили себя данной области художественного изображения. Но решающим было не количество портретов и портретистов, а то, что художники использовали предоставляемую этим жанром возможность с очень большой решительностью и серьезностью поставить вопрос о человеческой личности в свете признания принципиальной ее ценности. Тем самым проблема сходства, как внешнего подобия изображения модели, естественно, заняла скоро свое место проблемы подчиненного зна-

по всей вероятности, профессиональными секретами изготовления миниатюрных скульптурных изображений и ажурной орнаментальной прорези из моржовой и слоновой кости, воспитал в себе художественный вкус, ощутил радость творческого овладения материалом. Так бы и остался Шубин одним из многих холмогорских мастеров, произведениями которых мы любуемся сейчас в музеях, не имея в большинстве случаев ни малейшего представления об именах их авторов, если бы не смелый и решительный шаг, сделанный Шубиным и превративший 1759 год в решающий для его биографии. Обстоятельства ухода девятнадцатилетнего юноши из родных мест мало известны. Может быть, его увлек пример земляка — Михаила Васильевича Ломоносова, в 1730 году оставившего рыбака, расстилавшего сети, и направившегося с обозом навстречу ожидавшим его «иным мрежам». У Шубина имелись и особые основания рассчитывать на поддержку в Петербурге со стороны его, ставшего уже известным, односельчанина: существует мнение, что Шубины и Ломоносовы были соседями, кажется даже родственниками, и что отец Шубина — Иван Афанасьевич — обучил в свое время Ломоносова грамоте и дал ему на дорогу в Москву немного денег и одежду. Как бы там ни было, но в 1759 году Шубин уже в Петербурге. О приезде сюда и первом времени пребывания здесь он сам пишет несколько позднее (в 1766 году): «... Я именованный в

прошлом 1759-м году отпущен от той губернии (Архангельской Г. Ж.) в разные российские города для своего пропитания зданным пашпортом, с которым и прибыл в Санкт-Петербург, где находясь услуживал моею работою в резбе на кости некоторым персонам, и постаранию их в 1761 году определен в службу ко двору Е. И. В. истопником, в которой должности и был три месяца». Из этих строк становится, прежде всего, ясным, что, попав в Петербург, Шубин продолжает заниматься своим художественным делом. Во вторых, цитированный отрывок говорит о наличии каких-то покровителей у Шубина. Наконец, сообщение об определении истопником при дворе формулировано таким образом, что устанавливается неразрывная связь между этим событием, фактом существования покровителей Шубина и работой его в любимой области. Если учесть, что, как принято думать, под покровителями своими Шубин имеет в виду прежде всего Ломоносова, — все становится на свое место, и «придворное» назначение молодого помора оказывается дружественными руками созданной предпосылкой возможности начала для Шубина художественной карьеры.

Действительно, в том же 1761 году письмом в придворную контору «... истопник Федот Иванов, сын Шубной, который своей работою в резбе на кости и перламутре дает надежду, что со временем может быть искусным в своем художестве Мастером», ис-

прашивается куратором Академии Художеств И. И. Шуваловым, с которым очень близок был М. В. Ломоносов, к определению в число учеников Академии. Здесь он занимается до 1767 года под руководством значительного художника и прекрасного педагога — профессора скульптуры Н. Жилле и, окончив курс с золотой медалью за программу «Убийство Аскольда и Дира», в качестве пенсионера направляется за границу. Нужно ощутить эти факты во всей реальности их содержания: чернососный крестьянин, вчерашний рыбак, затем истопник (пусть и придворный), мастер народного костерезного промысла — шесть лет учился в стенах Академии Художеств, учился упорно и с прекрасными результатами. А дальше следуют факты, еще более примечательные. Шубин в Париже. Художники XVIII века приезжали в Париж не на правах туристов, имеющих в своем распоряжении несколько недель для беглого осмотра города и его художественных достопримечательностей. Шубин живет в Париже 3 года. Его «мэтром» здесь оказывается прославленный Пигаль. Шубин внимательно знакомится с художественными памятниками Парижа. Он имеет возможность встречаться и беседовать с Вьеном, Буше, Габриелем, самим Дидро. И вместе с тем — каждодневная работа, методичная и настойчивая: рисунок в натурном классе Парижской Академии, рисование со слепков античных статуй, копирование их, работа над барельефами по эстампам

с произведений Рафаэля и Пуссена, лепка с натуры, «... композирую также, — рапортует Шубин в Академию, — в каждую неделю один эскисс поприказу моего учителя... делаю также круглые и в барельев портреты...»; наконец Шубин исполняет статую, «сделанную с натуры и моего сочинения, представляющую во образе отдыхающего пастуха любовь греческую». Потом — Италия. Это — еще два года работы в Риме, становящемся центром притяжения воспитанников всех национальных академий, в Риме, жившем тогда напряженной художественной жизнью. Это — поездка в Неаполь, в возникающие вновь, в результате раскопок, Помпею и Геркуланум. Это — и близкое соприкосновение с художественной культурой Ренессанса, античности и непосредственное вовлечение в круг творческих проблем, волновавших в то время европейскую художественную общественность.

После этого Шубину нужно было бы возвращаться на родину из сильно уже затянувшейся пенсионерской поездки. Но выполнение некоторых заказов задержало его на несколько месяцев в Риме. Затем скульптор вновь в Париже, где работает над бюстами Н. А. Демидова и его жены. С Демидовым же он совершает путешествие по Италии: опять Шубин встречается с художественными сокровищами Рима, Неаполя, Помпей, посещает города северной Италии. Наконец, наступает обратный путь: Турин, Париж, шестинедельное пребывание в Лондоне, откуда Шубин

«...отправился на корабле в Санктпетербург и по приезде в оный явился в Императорскую Академию Художеств и к Президенту...» Шел 1773-й год...

Повторяю: следует учесть все эти факты в реальности их значения. Попавший в Академию, благодаря исключительной настойчивости, помноженной на счастливую случайность, Шубин, в отличие от подавляющего большинства своих сотоварищей, переступил школьный порог, в сущности, уже будучи художником. Шестилетие академических занятий явилось, следовательно, не периодом первичного обнаружения творческого дарования, а годами перевооружения и укрепления мастерства. А шесть лет пребывания за границей — каким богатством впечатлений должны были наполнить они этого, по сути дела уже зрелого скульптора, как поднять и утончить его художественную культуру, углубить понимание им действительности и задач творческой работы!

Нет ничего удивительного поэтому, что уже первое произведение, исполненное Шубиным по возвращении на родину, — бюст А. М. Голицына — засвидетельствовало, что автор его — мастер европейского масштаба. Этого не могли не почувствовать и современники. Но портретный бюст А. М. Голицына обнаружил другое: создавший его скульптор — не просто добросовестный выученик корифеев западноевропейского искусства, нет, он художник глубокого своеобразия, ярко выраженной индивидуальности, своего,

не повторяющего ничье и, вместе с тем, неповторимого отношения к действительности. Этого современники могли и не заметить на первых порах, но именно это, в первую очередь, ощущаем мы, оказываясь перед произведениями Федота Ивановича Шубина.

Тут необходимы некоторые уточнения. Утверждение творческой оригинальности Шубина вовсе не должно расцениваться, как выключение его из круга общественно-обусловленных явлений художественной жизни этой эпохи. Уже обращалось внимание на близость исканий Шубина к тому, что делали в это время лучшие портретисты-живописцы и граверы. Что же объединяет таких чрезвычайно индивидуальных, а в некоторых случаях отражающих и различные этапы развития русского портрета художников, как Шубин, А. П. Антропов, Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, П. С. Дрожжин, В. Л. Боровиковский, С. С. Щукин, Е. П. Чемесов, Г. И. Скородумов? Их объединяет прежде всего то, что все они являются участниками создания громадной, поражающей своей силой, верностью, многообразием и убедительностью галереи образов русских людей второй половины XVIII века. Тем самым утверждается реалистический итог деятельности этих художников. В самом деле, о Шубине постоянно говорят, как о художнике-реалисте. Реалистическая основа признается присущей в той или иной мере и всем перечисленным мастерам. Это суждение сосуществует, однако, с положениями, корректирующими

представление о реализме художников второй половины XVIII столетия. Дело сводится обычно к установлению различного отношения художника к модели, в зависимости от ее социальной природы. Если мастер изображает людей, ему близких по общественному положению, по принадлежности к одной и той же культурной среде, — они воспроизводятся с большой теплотой, проникновенностью, интимностью. Другое дело, когда портретисту надлежит дать образ сановного лица, человека, стоящего на высших ступенях общественной лестницы, вельможи. Тут реалистическая скромность и эмоциональная теплота покидает мастера. Открывается широкий простор для высказываний, полных лести, и в большей или меньшей степени искренней гиперболизации достоинств изображаемого персонажа. Но, утверждают некоторые, в иных случаях художники не становятся на этот путь и избирают другой — путь иронической трактовки образа, утверждения критического к нему отношения, в конце концов, разоблачения человека, которого они призваны были запечатлеть кистью или резцом: самый яркий тому пример — Шубин. В этих рассуждениях многое — хотя далеко не все — верно. Однако, представление о реализме второй половины XVIII века выступает лишенным достаточной отчетливости. Вместе с тем «нелестливое» изображение «высоких особ» оказывается уделом лишь одного-двух художников, в этом отношении

противостоящих подавляющему большинству, являющихся исключением, обусловленным, как в случае с Шубиным, социальным происхождением мастера.

Для того, чтобы разобраться во всем этом, придется несколько расширить рассматриваемый материал и переступить границы живописи и скульптуры.

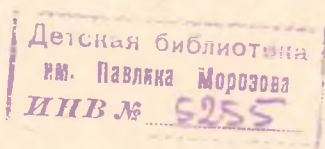
Г. Р. Державин, отвечая в 1797 году А. В. Храповицкому, упрекавшему его в лести по отношению к фаворитам Екатерины, писал:

«Должны мы всегда стараться,
Чтобы сильным угождать,
Их любимцам поклоняться,
Словом, взглядом их ласкать».

Однако, было бы ошибкой воспринимать эти слова, как спокойное утверждение норм общественно-художественного поведения артиста. Трагический смысл приведенных строк становится ясным из контекста стихотворения:

«Покажи мне те ограды
Хоть близ трона в вышине,
Чтоб где правду допускали
И любили бы ее.

Страха связанным цепями
И рожденным под жезлом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?»



И дальше:

«Раб и похвалить не может,
Он лишь может только льстить».

Но в том-то и заключалось подлинное благородство крупнейших русских поэтов интересующего нас времени, что они, отдавая себе ясный отчет в положении «рожденных под жезлом и связанных цепями страха», смело противостояли неизбежному, казалось, «угождению сильным».

Уже А. П. Сумароков в «Хоре ко превратному свету» 1763 года, сатирически строя характеристику русской действительности на противопоставлении ее тому, о чем рассказывает прилетевшая «из за полночного моря» синица, вкладывает в уста этой весьма наблюдательной и ядовитой «гостейке» следующие слова:

«Все там превратно на свете.

* * * * *
Воеводы за морем правдивы...»

Тот же А. П. Сумароков в «Сатире о благородстве», написанной около 1771—1772 годов, утверждает:

«Дворяне без меня свой долг довольно знают;
Но многие одно дворянство вспоминают,
Не помня, что от баб рожденным и от дам,
Без и исключения всем праотец Адам.

* * * * *
А во дворянстве всяк, с каким бы ни был чином,
Не в титуле, в действии быть должен дворянином...»

В сборнике «Философские оды или песни Михайла Хераскова» 1769 года, в оде «Знатная порода», развиваются те же мысли:

«Не славь высокую породу,
Коль нет рассудка, ни наук;
Какая польза в том народу,
Что ты мужей великих внук?
От Рюрика и Ярослава
Ты можешь род свой произвести;
Однако, то чужая слава,
Чужие имена и честь.

.....
Не титла славу нам сплетают,
Не предков наших имена;
Одни достоинства венчают,
И честь венчает нас одна.

Наконец, нужно назвать Г. Р. Державина, который вовсе не всегда «ласкал словом и взглядом» людей, близких к трону. Достаточно вспомнить оду «Властителям и судиям». При напечатании ее в 1787 году было указано, что она «Извлечена из Псалма 81». Это, однако, не помешало дворцовой среде счесть ее за «якобинские стихи». Вот строфы, обращенные к «земным богам» :

«Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

Ваш долг спасать от бед невинных,
Несчастливым подать покров;
От сильных защищать бессильных,
Исторгнуть бедных из оков.

Не внемлют! — Видят и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодейства землю потрясают,
Неправда зыблет небеса».

Еще сильнее звучит эта тема в полных страсти стихах оды «Вельможа», окончательный вариант которой относится к 1794 году.

Цитаты, подобные приведенным, можно было бы умножить. О чем же они свидетельствуют? С несомненной убедительностью говорят они о том, что для создателей лучшего в русской художественной культуре второй половины XVIII века «высокая порода» и «титла» сами по себе вовсе не обуславливали необходимости отношения к носителям этих «титлов», как к особам высшего порядка. Коронованные и некоронованные властители России для наших художников вовсе не были тем, чем являлись фараоны для ваятелей и живописцев древнего Египта. «Без исключения всем праотец Адам» и «Честь венчает нас одна» — эти положения являлись основой относительно свободного восприятия образа «земных богов». И тут вступали в силу те гуманистические элементы мировоззрения, о которых уже шла речь. Русский

портрет второй половины XVIII века прошел достаточно сложный и очень содержательный путь развития. Сейчас нет необходимости проследивать его движение по этому пути. Достаточно указать, что в 70-е годы определяется отход от того несколько «внеиндивидуального» лиризма, который представлен был творчеством Ф. С. Рокотова. Два художника с особенной глубиной представляют новый этап: Д. Г. Левицкий и Шубин. Все их искусство связано с культом человеческого образа; о ценности человеческой личности не устают говорить они в создаваемых ими произведениях. Кто, вместе с тем, возьмется отрицать поэтическую силу их работ? Но, наряду с этим, существо характеристики образа у названных мастеров значительно отличается от поэтичности несколько раньше сложившегося Ф. С. Рокотова и немного позднее формирующегося В. Л. Боровиковского.

В системе классицизма вообще и русского в частности существовали представления о «положительном» и «отрицательном», как о евойствах человеческой природы. Однако, выражение данных начал всегда осуществлялось посредством закрепления их за специальными носителями этих начал: положительным персонажам противостояли отрицательные. Крупнейшие представители русского портрета 70-х—80-х годов тем и отличаются от своих прямых предшественников, с одной стороны, и от последовательных классиков — с другой, что в подходе к изобра-

жению того или иного лица практически ставят задачу выражения и положительных и отрицательных человеческих свойств, но уже не в раздельном бытии, а в их сосуществовании внутри одного человеческого образа. Меньше всего тут действует какая-нибудь доктрина, какая-либо литературно-оформленная идейно-теоретическая программа. Вместе с тем, странно было бы говорить и о «безыдейности» указанных устремлений. Можно думать, что за возникающей объективностью художественной речи, помимо других причин, лежит также и опыт усвоения воззрений французского предреволюционного просветительства с характерной для него систематичностью, со стремлением к рационалистическому универсализму в познании явлений. Однако, как известно, уже проблема русского «вольтерьянства» в целом вовсе не сводится к указанию на прямые воздействия идеологических построений французских просветителей на умы и чувства в той или иной мере прогрессивно настроенных русских людей. Не вдаваясь в обсуждение этого общего вопроса, достаточно сказать, что западноевропейский опыт воспринимался у нас в чрезвычайно своеобразных формах, определенных условиями русской общественной действительности. В своих крайних, наиболее революционных выражениях он прошел мимо большинства наших «вольтерьянцев». С другой стороны, мы знаем, что уже философские воззрения Радищева во многом идут дальше фран-

пузских просветителей, преодолевая их механизм и выдвигая категорию историчности мышления.

Само собой разумеется, у Шубина внутренне-противоречивые свойства, присущие изображаемому человеку, не выступают в виде простой суммы слагаемых. Такого рода предположение следует отвести сразу — и не только потому, что оно может показаться обидным для выдающегося скульптора. Положение это нужно оставить уже в силу того, что противоречивые качества приведены у него к замечательному единству, обеспечивающему художественную гармонию целого. Но одновременно хочется подчеркнуть, что это единство достигается вовсе не эмоциональным подчеркиванием одних особенностей за счет других, совсем не в результате подчинения определенных качеств — им противустоящим. Гармония целого устанавливается богатством оттенков, связующих яркое выражение отдельных свойств. Тем самым определяется психологическая насыщенность шубинских образов и удивительная их многогранность. И еще одну черту, укрепляющую их внутреннее единство, необходимо вновь подчеркнуть: это поэтическая наполненность произведений Шубина. Дело тут не сводится к изживанию берниниевского, в своей основе, эмоционального порыва, охватывающего весь образ, что в какой-то мере можно наблюдать хотя бы в бюсте А. М. Голицына и ряде других работ. Важно то, что Шубин никогда не превращается в

сухого «эмпирика», уныло воспроизводящего модель, педантично перечисляя присущие ей детали различного рода.

Эта поэтическая одухотворенность шубинских образов неразрывно связана с тем общим впечатлением, которое производят его бюсты. Действительно, кто бы ни писал о Шубине, кто бы ни читал о нем лекцию или ни показывал его произведения в процессе ведения экскурсии, — все обязательно скажут о точно дышащем теле мраморных его скульптур. Интересно, что такое отношение к ним вовсе не является достоянием только нашего времени. Уже на кладбищенском памятнике, воздвигнутом над могилою мастера, его современники заявили о Шубине:

«...и под его рукою мрамор дышет...»

В. И. Григорович в упоминавшейся статье 1826 года писал: «Его бюсты живы; тело в них есть совершенное тело...»

Действительно, если остаться «с глазу на глаз» перед каким-либо шубинским мрамором, то через некоторое время рождается потребность оторваться от созерцания, чтобы рассеяться и восстановить «нормальные отношения» между произведением искусства и зрителем. Здесь не возникает болезненно-неприятного ощущения, которое появляется всякий раз перед любой «восковой персоной» паноптикума. Пределы эстетических закономерностей остаются не

нарушенными; поэтичность становящегося все более глубоким образом не только сохраняется, но выступает с еще большей остротой. И, тем не менее, необходимо на мгновение забыть о скульптуре, хотя бы для того, чтобы, обратившись к ней снова, воспринять ее в чудесной чистоте и ясности найденных художником средств пластической выразительности.

Трудно уложить эти переживания в систему историко-стилистических искусствоведческих понятий. Едва ли можно объяснить их только особенностями живописного стиля, трепетностью ощущения материи, что свойственно барокко. Автор этих строк остро помнит, как подобные же чувства возникли у него, когда он оказался перед откопанными из «персидского мусора» Корами — в зале маленького музея на склоне Акропольского холма.

70-е и 80-е годы — период напряженнейшей работы Шубина. В это время им создается большое количество произведений, рассчитанных на включение их в архитектурные ансамбли. Здесь и рельефные композиции на исторические и библейские темы, и круглые статуи мифологического и религиозного содержания, и образцы исторического портрета. Это — работы для Мраморного и Чесменского дворцов, для Исакиевского собора и Троицкого — Александроневской лавры. Но полнее всего творческая сила Шубина выражается в многочисленных портретных бюстах. Заказов на них поступает чрезвычайно

много. В противовес установившемуся обычаю, уже в 1774 году Шубин получает за работы этого рода звание академика. На короткое время Шубин — признанная художественная величина. К нему с благосклонностью относится двор, ему позируют крупнейшие сановники. Вместе с тем, Шубин сохраняет и общественно свою художническую независимость. Он не претендует ни на какое официальное положение в Академии, ни на какие блага, которые ему это положение могло бы дать. Он как бы практически осуществляет завет Я. Б. Княжнина, данный «российским питомцам свободных художеств»:

«Почтенье заслужить от света в нашей воле.
Не мните также, чтоб почтение обрести,
Нужна бы вам была чинов степенна честь.
Не занимаяся во век о рангах спором,
Рафаэль не бывал коллежским ассесором».

Но все это проходит чрезвычайно быстро, и уже в 1789 году Шубин вынужден писать президенту Академии И. И. Бецкому: «... воистину не имею чем и содержаться при нынешней дороговизне, будучи без жалованья и без работы, сего ради всенижайше прошу причислить меня в Академию Художеств... снабдя квартирою и жалованьем...» Свобода оказалась мнимой. Больно читать шубинские строки, в которых он силится доказать, что он не «портретной», а «исторический» художник. Больно видеть, как Шубин оказывается вынужденным просить Г. А. Потемкина

походатайствовать за него перед Академией. Затем разворачивается четырехлетняя унижительная для мастера история с присуждением ему профессорского звания. До 1796 года Шубин все же продолжает настаивать на предоставлении соответствующей его заслугам должности адъюнкт-ректора. Но уже в 1797 году, в прошении на имя Павла, он чрезвычайно сужает границы своих претензий — «...осмеливаюсь купно и с своим семейством повергнуться к высокосвященнейшему Престолу и всеподданнейше просить: Повели, Великий Император, объявленное жалованье мне выдать...» Наконец, в 1798 году Совет Академии получает такую просьбу Шубина: «...покорнейше прошу, дабы соблаговолено было в удовлетворение моей службы по недостаточному моему состоянию не оставить дачею хотя одной казенной квартиры с дровами и свечами». И только за два-три года до смерти, последовавшей 12 мая 1805 года, Шубин получает, наконец, желанную квартиру, скромно оплачиваемую должность, а несколько раньше — в 1801 году — тот самый чин коллежского ассесора, о котором говорил Княжнин.

Все это очень страшно. Вспомним еще раз настойчивую молодость ломоносовского земляка. Вспомним, что Шубин получил потом возможность приобщиться к высотам общеевропейской культуры XVIII столетия, даровавшего смертным «истину, волю и свет». Вспомним замечательную человечность

и объективную правдивость шубинского искусства. Наконец, то, что в продолжении 90-х годов и на рубеже нового века он продолжал создавать прекрасные портреты, оставаясь попрежнему честным и проникновенным русским художником. Тогда еще острее ощутим мы трагичность жизненной судьбы Шубина. В условиях феодально-крепостнической действительности по-разному, но всегда трагично складывалась эта судьба для лучших русских людей XVIII века. Тут возникают имена А. П. Сумарокова, Я. Б. Княжнина, Н. И. Новикова, Д. Г. Левицкого, В. И. Баженова, прежде всего — А. Н. Радищева. Да только ли их одних? Ведь и Г. Р. Державин — сколько раз балансировал он на острие ножа!

Шубин выдвинулся из среды социальных низов. И тут он опять не одинок в русском изобразительном искусстве своего времени. Детями солдат были живописцы: А. П. Антропов, Сем. Ф. Щедрин, М. М. Иванов, А. Е. Мартынов, Ф. М. Матвеев, скульптор Ф. Ф. Щедрин. Из воспитательного дома попал в Академию С. С. Щукин, И. А. Акимов — сын наборщика, Ф. Я. Алексеев — сторожа Академии Наук, М. И. Козловский — ремесленника, В. И. Баженов — провинциального дьячка. Многие вышли из крепостных: целое семейство архитекторов и живописцев Аргуновых, М. Шибанов, П. И. Соколов. Этим выходцам из народа принадлежала громадная роль в создании блестящей художественной культуры русского XVIII ве-

ка. Мы не можем на основании одного факта социального происхождения художника выносить приговор об идейном содержании его искусства. Однако, приведенный — далеко не полный — список говорит сам за себя. Еще предстоит учесть значение указанного сейчас обстоятельства для сложения демократических элементов в русском искусстве XVIII века. Вопрос этот чрезвычайно сложен и не допускает никаких упрощений, никакой вульгаризации. При постановке и решении его в числе центральных фигур будет, разумеется, Шубин.

В свете ленинского учения о культурном наследстве все отчетливее и яснее становятся масштабы и значение тех художественных ценностей, которые были созданы русским народом на протяжении многих веков его творческой деятельности. Под влиянием событий последнего времени, когда в результате вражеского нашествия нависла угроза над нашим национальным художественным достоянием, мы научились еще глубже понимать и любить произведения, созданные великими русскими мастерами прошлого. И так радостно ощущать, что за этими прекрасными произведениями мы чувствуем и видим живых людей, над ними работавших, жизнь этих людей — трудную, но полную творческого горения.

Вот живописный «Автопортрет» Шубина, исполненный им, повидимому, вскоре после возвращения из-за границы. Он выглядит здесь человеком эпохи

Дидро и автора «Общественного договора». Вместе с тем это такое типичное русское лицо: широкое, кругловатое, с выдающимися скулами. У смотрящего из прямоугольника холста человека — большой, умный лоб, нос, будто нарочно сделанный наперекор античным представлениям о красоте, толстые губы, в которых как бы рождается улыбка, исполненная добродушия. И какой чудесный взгляд! Взгляд человека — ясно и честно смотрящего на окружающий его мир.

Детская библиотека
им. Павла Морозова
ИНВ №

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Бюст И. И. Шувалова. 1771 г.



Бюст генерал-фельдмаршала З. Г. Чернышева. 1774 г.



Бюст А. М. Голицына. 1775 г.



Бюст А. М. Голицына. 1775 г.



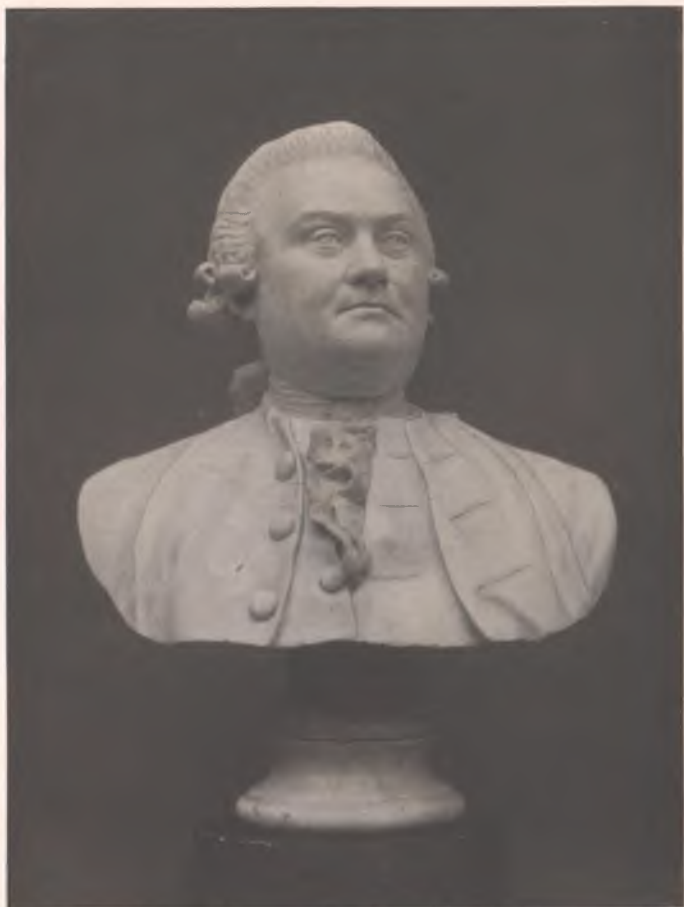
Бюст И. Г. Чернышева.



Бюст И. Г. Орлова.



Бюст В. Г. Орлова. 1778 г.



Бюст И. С. Барышникова. 1778 г.



Бюст неизвестного. 1770-е годы.



Бюст неизвестного. 1770-е годы.



Бюст М. Р. Паниной. 1770-е годы.



Бюст А. А. Безбородко.



Бюст неизвестного сановника. 1800 г.





Бюст Павла I. 1800 г.

Цена 8 руб.

2