

На правах рукописи

**Агратина Елена Евгеньевна**

**АЛЕКСАНДР РОСЛИН  
И РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА**

17.00.04 – изобразительное и  
декоративно-прикладное искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата искусствоведения**

**Москва – 2009**

Работа выполнена на кафедре Истории отечественного искусства Исторического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
Евангулова Ольга Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
Калитина Нина Николаевна

кандидат искусствоведения  
Яблонская Татьяна Викторовна

Ведущая организация: Государственная Третьяковская галерея

Защита состоится « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2009 года в \_\_\_\_\_ на заседании диссертационного совета Д501.001.81 в Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: 119992 Москва, Ломоносовский проспект, 27, к. 4, Исторический факультет, аудитория \_\_\_\_\_.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ им. М.В. Ломоносова

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2009 года

Ученый секретарь  
Диссертационного совета,  
доктор искусствоведения

С.С. Ванеян

Данная диссертация посвящена портретисту Александру Рослину (1718–1793). Получивший признание в нескольких европейских странах, он был чрезвычайно востребован в среде русской аристократии. Приезжие из России портретировались у него и в Париже. В нашем Отечестве художником было создано около сорока портретов, не считая авторских повторений.

В диссертации проводится анализ всей имеющейся литературы о Рослине на французском, шведском и русском языках. Французская литература, содержащая сведения о живописце, берет свое начало еще в XVIII столетии и является самой старой из всех названных, поэтому было решено рассмотреть ее раньше других. Уже сочинения Дидро, Башомона и иных современных художнику критиков можно считать относящимися к научной традиции, а не только источниками, знакомящими с деятельностью мастера. Дальнейшее изучение творчества Рослина во Франции было несколько неровным. Ряд статей, написанных в конце XIX – начале XX века, принадлежат Ж. Леклерку, О. Фидьеру, А. Гоффену и М.-Н. Бенизовичу<sup>1</sup>. Они отличаются искренним интересом к личности Рослина, однако авторам часто недоставало фактических данных. Что касается анализа полотен, то подход исследователей можно охарактеризовать как описательный. В более поздних трудах, принадлежащих Л. Рео и посвященных влиянию французского искусства на другие европейские страны, Рослин нередко предстает прекрасным примером того, как шведский мастер мог адаптироваться к французской художественной среде и сделаться прочным «связующим звеном» в культурной жизни двух государств. Однако создается впечатление, что Рео склонен несколько абсолютизировать роль Франции, как для становления шведского искусства в целом, так и для формирования творческой личности Рослина.

Значительным событием, вызвавшим новый интерес к наследию мастера, стала показанная в Париже и Бордо в 1967 году выставка «La peinture française

---

<sup>1</sup> Leclercq J. Notes sur Alexandre Roslin // Chronique des Arts et des Curiosités, Paris, 1897; Fidière O. Alexandre Roslin // Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1898; Gauffin A. La peinture suédoise. L'école ancienne // Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1929; Benisovich M.-N. Roslin et Wertmüller // Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1944.

en Suède. Hommage à Alexandre Roslin et Adolf Ulrik Wertmüller». Однако статья в каталоге этой выставки очень краткая.

В публикациях Ш. Кунстлера 1960-х годов и П. Лемоннье 1990-го года появляется немало новых фактов, имен и даже цифр. Однако данные статьи представляют интерес скорее с точки зрения истории культуры, чем для истории искусства<sup>2</sup>.

Краткие сведения о Рослине содержатся в различных словарях на французском языке, например в том, что был составлен Э. Бенецитом. В третьем издании «Dictionnaire critique...» 1976 года приводятся биографические сведения о мастере и обширный список его работ. В этом же словаре есть и данные о жене Рослина Мари-Сюзанн Жиру и об их сыне Жозефе.

Совсем недавно вышел каталог выставки «Alexandre Roslin. Un portraitiste pour l'Europe», организованной в Версале весной 2008 года. Авторами текста явились М. Оллаусон и К. Сальмон. Было повторено многое из того, что уже известно о творчестве художника, но и привнесено новое: процитированы некоторые хранящиеся во французских и шведских архивах источники, акцентировано внимание на интернациональном характере мастера. Как и в других сочинениях французских авторов, русскому периоду творчества портретиста здесь не уделяется достаточно внимания.

Диссертантом делается вывод, что созданные французскими исследователями работы при всех достоинствах далеко не исчерпывают возможностей дальнейшего изучения творчества Рослина. Остаются актуальными многие проблемы, связанные с обучением мастера в Швеции и Италии, путешествиями на родину, в Россию, Польшу, Австрию и Фландрию. Даже вопрос об интеграции портретиста во французскую художественную среду не получил желаемой освещенности: кратко рассматривалась деятельность Рослина в рамках Парижской Академии художеств, отношения с коллегами и

---

<sup>2</sup> Kunstler Ch. Roslin, un Grand Peintre suédois à Paris au siècle des Lumières // La revue française. 1961. № 133; Lémonnier P. Alexandre Roslin, un portraitiste au siècle des Lumières // L'Estampille – L'objet d'art. 1990. № 234.

заказчиками, в том числе с королевским двором. Есть все основания уделить большее внимание художественной критике, которая во Франции XVIII века была полноценным литературным жанром и представила немало суждений о работах Рослина, выставленных в Салонах.

Далее автор диссертации обращается к трудам, созданным в других странах. Подробностью и основательностью отличается недавнее небольшое исследование, принадлежащее миланскому историку искусства А. Пачиа, написанное на французском языке<sup>3</sup>. Статья посвящена вопросу атрибуции нескольких полотен, но свою конечную цель исследователь видит не в том, чтобы установить бесспорное авторство портретов, а скорее в том, чтобы показать взаимные влияния мастеров различных национальностей, оказавшихся в одно время в одном месте. Сложность атрибуции произведений является иллюстрацией глубины и серьезности этих влияний.

Шведская литература, возможно, самая обширная. Здесь было издано несколько весьма основательных трудов о Рослине, авторами которых являются О. Левертин, Л. Лустрём, Б.-А. Маттисон и Г. Лундберг<sup>4</sup>. Перу последнего принадлежит наиболее серьезное исследование. Созданию монографии предшествовала работа в библиотеках, архивах и музеях Швеции, Италии и Франции. Поскольку сочинение посвящено жизни и творчеству Рослина в целом, то его пребыванию в России уделено не слишком много внимания. Автор не ставит перед собой цели изучить специфику русской культуры в ее взаимодействии с западноевропейской.

Годы, проведенные Рослином в России, не стали предметом пристального внимания и в опубликованной в 1993 году П. Бьюрстрёмом крупной работе под названием «Alexandre Roslin».

Суммируя, можно сказать, что сочинения скандинавских авторов представляют собой незаменимый источник фактических сведений о жизни

---

<sup>3</sup> Pacia A. Alexandre Roslin et Giuseppe Baldighi entre Parme et Paris // De soie et de poudre. Versailles, 2003.

<sup>4</sup> Levertin O. Alexandre Roslin. Stockholm, 1901; Loostrom L. L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Stockholm, 1913; Mattisson B.-A. Roslin // Svenska Uppslagsbok. 1935. №23; Lundberg G.W. Roslin. Liv och verk. V.1-3. Malmö, 1958.

портретиста. Однако проблема сосуществования различных национальных традиций в творчестве Рослина, как и вопрос его взаимодействий с русской культурой оказались затронуты лишь в незначительной степени.

Далее в диссертации рассматривается имеющаяся литература на русском языке. Коротко о Рослине и его копиистах писал уже во второй половине XVIII века Якоб фон Штелин в «Записках об изящных искусствах в России» (М., 1990). Из исследователей конца XIX – начала XX века одним из первых о мастере упоминает А.Н. Бенуа<sup>5</sup>, творчеством художника интересовался и Н.Н. Врангель<sup>6</sup>. В его статьях имеется несколько очень точных наблюдений, касающихся манеры Рослина и выдержанных в характерном для Врангеля эссеистическом, поэтичном стиле.

Из статей, относящихся к 1920-м годам, следует отметить очерк П. Эттингера «Из биографии Александра Рослина» в журнале «Среди коллекционеров», где приводится много любопытных фактов из жизни мастера. Е.Ф. Голлербах в книге «Портретная живопись в России, XVIII век» (М.-Пг., 1923) и А.П. Мюллер в работе «Иностранные живописцы и скульпторы в России» (М., 1925) очень кратко характеризуют творчество Рослина времен его пребывания в Санкт-Петербурге.

В эпоху 1930 – 1950-х годов об иностранных мастерах в России не было написано почти ничего. Снова сведения о Рослине встречаются лишь уже в литературе 1960-х годов, в частности у М.А. Эфроса в книге «Два века русского искусства» (М., 1969). В 1970 году в «Скандинавском сборнике» вышла статья А.Е. Кроль «Александр Рослин и его работа в Петербурге». Эта публикация представляется наиболее значимой для осознания места Рослина в отечественной художественной среде. После обзора биографии живописца и характеристики его творческой манеры автор рассматривает наиболее

---

<sup>5</sup> Бенуа А.Н. Выставка русской портретной живописи за сто пятьдесят лет (1700 – 1850) // Художественные сокровища России. СПб., 1902. № 4.

<sup>6</sup> Врангель Н.Н. Портретная выставка в Таврическом дворце // Искусство. 1905. № 5-7; Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Старые Годы. 1911. № 7-9.

известные полотна Рослина, выполненные во Франции и России и изображающие русскую модель.

В 1982 году на Всесоюзной научной конференции молодых специалистов прозвучал краткий и не претендующий на полноту доклад Н.Е. Явчуновской-Беловой «Александр Рослин в России».

В 90-е годы, когда интернациональные связи начали особенно привлекать внимание исследователей, появилось несколько новых страниц о Рослине в различных работах О.С. Евангуловой, А.А. Карева, И.М. Марисиной, Г.Н. Комеловой, Я.В. Брука, Е.Р. Ренне<sup>7</sup>. Информация о художнике содержится в недавно вышедших каталогах Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Государственного Русского музея.

Иными словами, литература на русском языке, где можно найти сведения о Рослине, не очень обширна. В работах присутствует интерес к специфике мастера, его личности, творческой манере и месту в русской художественной среде. Однако обобщающего труда, посвященного жизни и творчеству художника, еще не написано. Такое состояние вопроса определило **актуальность** предпринятого автором данной диссертации исследования.

**Цель диссертации** состоит в написании монографии о жизни и творчестве портретиста, выявлении его роли и значения в русской художественной культуре. В соответствии с этой целью были поставлены и **задачи**. Первоочередной проблемой стало исследование истоков творческой манеры Рослина, поиск фундамента, на который он мог бы опереться на начальном этапе формирования и развития собственного стиля и портретной концепции. Не менее важной представлялась характеристика сложившейся

---

<sup>7</sup> Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII века. М., 1994; Марисина И.М. Россия - Франция. Век восемнадцатый. М., 1998; Марисина И.М. К вопросу о русско-шведских художественных связях второй половины XVIII – начала XIX века // Русское искусство Нового времени: Исследования и материалы. Вып.8. М., 2004; Комелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали. СПб., 1995; Брук Я.В. У истоков русского жанра: XVIII век. М., 1990; Ренне Е. Картины скандинавских мастеров в русских музеях // «Страна живительной прохлады...»: Искусство стран Северной Европы XVIII – начала XX века из собраний музеев России: Каталог выставки. М., 2001.

манеры художника. Поскольку творческая зрелость портретиста пришлась на период жизни во Франции, потребовалось глубокое изучение парижской культурной среды второй половины XVIII века.

Также было важно определить, с каким заказчиком работал Рослин в разных странах и каким был его социальный статус, поскольку эти вопросы весьма значимы для восприятия полотен живописца.

Одной из наиболее серьезных задач видится анализ состояния портретной живописи в России на момент приезда Рослина: особенности восприятия портретного изображения, вкусы заказчиков и возможности художников. При этом немаловажным является исследование взаимосвязей и параллелей, существовавших между деятельностью Рослина и других иностранцев, бывших в то время в России.

Для более глубокого понимания творческой индивидуальности Рослина в последней главе диссертации было необходимо охарактеризовать его ближайшее окружение: семью и друзей. Следует заметить, что среди них встречалось немало художников.

**Объектом исследования** явились в первую очередь произведения мастера из государственных и частных собраний и разного рода письменные источники. Чтобы по возможности изучить портреты в оригинале и получить доступ к библиотечным фондам и архивам, диссертантом были предприняты поездки в Санкт-Петербург, Швецию, Данию, Австрию и Италию. Благодаря годичному пребыванию во Франции удалось ознакомиться с работами, находящимися в коллекциях Лувра, музея Карнавале, Жакмар-Андре, Версаля и Музея изящных искусств города Тура. Была изучена очень богатая и, может быть, единственная на сегодняшний день коллекция отзывов на Салоны, находящаяся в отделе эстампов и рукописей Французской национальной библиотеки. Автору диссертации удалось поработать в библиотеке и архивах Института Тессина (шведского культурного центра в Париже) и в частном домашнем архиве Жана-Луи и Бриджит Массиньон – потомков Рослина в

пятом колене. Через них из архивов Лувра были получены досье о реставрации некоторых полотен художника.

В диссертации применен комплексный исследовательский **метод**, подразумевающий сочетание искусствоведческого, историко-культурного, иконографического и иконологического анализа.

Данная работа является первым монографическим трудом о Рослине, где подробно рассматривается период пребывания живописца в России. Освоен и упорядочен обширный материал, использованы ранее неизвестные источники, повествующие о жизни и творчестве живописца, поднят целый пласт критических сочинений эпохи Просвещения. Тщательно проанализирована творческая манера портретиста, затронуты также и некоторые атрибуционные вопросы. Кроме того, большое внимание было уделено реконструкции культурной среды тех стран, в которых побывал художник, особенно России. Это обусловило **научную новизну** диссертации.

**Практическая ценность** исследования заключается в том, что его материалы могут быть полезны для специалистов, интересующихся проблемами русской и западной художественной культуры, при подготовке лекций, в музейной и выставочной деятельности.

**Апробация** диссертации происходила на кафедре истории отечественного искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова в спецсеминаре «Проблемы русского искусства XVIII века» – основные главы были зачитаны в виде докладов. Часть диссертации, касающаяся пребывания Рослина во Франции, была защищена в качестве диплома на степень магистра в университете Париж 1 Пантеон-Сорбонна. По теме диссертации были опубликованы статьи в научных сборниках, отдельным изданием вышел перевод воспоминаний дочери художника с комментариями.

**Структура диссертации** логически вытекает из поставленных задач. Открывает работу введение, затем следуют пять глав и заключение.

**Приложение** содержит **научный каталог**. Автор диссертации полагал нецелесообразным каталогизировать все произведения мастера, поскольку

подобная работа уже была сделана Г. Лундбергом в 1958 году. С тех пор поменялось местонахождение некоторых полотен, стала более обширной литература, содержащая о них упоминания, но в целом каталог Лундберга представляет собой внушительный и актуальный по сей день труд. В нем, однако, представлены не все портреты, созданные Рослином для русского заказчика, а сведения о них более скромны, чем о полотнах, изображающих западноевропейскую аристократию. Этот факт, так же, как и специфика настоящего исследования, предопределили создание каталога изображений только русских моделей Рослина. Были перепроверены, уточнены и дополнены сведения о полотнах и представленных персонажах.

К работе прилагается также таблица основных дат жизни и творчества мастера, авторский перевод избранных писем и любопытного документа, находящегося в архиве института Тессина в Париже. Это сочинение дочери художника Сюзанны Картерон де Бармон – подробное жизнеописание Александра Рослина. Показалось логичным дополнить эту рукопись комментариями, оформленными в виде сносок, которые бы с современных позиций несколько корректировали авторский текст.

**Введение** содержит историографическую часть, обоснование целей, задач и применяемого метода, в основном изложенные выше.

**Глава 1 – Годы ученичества и раннее творчество** – посвящена двум важным этапам в жизни Рослина. Первый охватывает его пребывание на родине и в Бранденбурге, где мастер учился и получил первый опыт самостоятельной работы. Второй связан с путешествием в Италию, длившимся пять лет и предоставившим живописцу возможность сделать первые шаги в карьере придворного портретиста высокого уровня.

В целом связи Рослина с родной Швецией были долгими и многоаспектными. Однако в этой главе наиболее значимым является вопрос об ученичестве, истоках творческой манеры и портретной концепции художника. Автор обращается к «корневой системе», из которой произросло поколение современных Рослину мастеров, выясняет, какими путями шло

развитие шведского искусства Нового времени, на чем приходилось базироваться в своей эволюции молодому живописцу, была ли местная традиция благоприятна для развития портрета как жанра, мог ли Рослин рассчитывать на востребованность со стороны общества и если да, то кто выступал в роли активного и заинтересованного заказчика.

Для разрешения поставленных задач автор диссертации обращается к истории шведского искусства предыдущего столетия. Рассматривается положение стран Скандинавии по отношению к ведущим центрам западной культуры. Анализируется, каким образом проникали в Швецию новые открытия и модные тенденции, как они приживались на скандинавской почве. При этом подчеркивается, что не было организованной направляющей силы в освоении новшеств в области изящного, такой как Академия художеств, из чего логически проистекало отсутствие сложившейся системы жанров и развитой теоретической мысли. Специально указывается на придворный характер шведской художественной культуры, обусловивший выборочность в развитии жанров, среди которых можно назвать монументальную живопись и портрет, во второй половине XVII столетия – исторический жанр. Рассматривается то, какую роль в формировании шведского искусства играли приезжие мастера, причем отмечается, что в означенную эпоху преобладали голландцы и французы.

Многие из поколения современных Рослину художников покидали Отечество, желая повидать чужие страны и получить образование за границей. Чаще всего они ехали во Францию. Среди них было немало портретистов, так как этот жанр имел весьма давнюю традицию в Скандинавии и пользовался спросом. Рослин на данном этапе не представляется исключением. Очень многие усвоенные в это время черты его творческой манеры, такие как некоторая жестковатость рисунка, локальность и определенность колорита, устойчивое композиционное построение полотен, являются типичными как для Рослина, так и для других шведских художников и надолго закрепляются в его произведениях.

Последовавшее за этим не слишком длительное пребывание в Бранденбурге было, несомненно, полезным как опыт самостоятельной работы на знатного и имеющего амбиции полноправного государя, заказчика. Это явилось своеобразной генеральной репетицией для Рослина, стремящегося сделать карьеру придворного живописца. Здесь он стал смелее в композиционных решениях, познакомился с пастелью – в то время новой и чрезвычайно популярной техникой, возможно, основал первую в Байрёйте школу живописи. Портретиста не хотели отпускать из Бранденбурга, однако в сентябре 1747 года он все же покинул столицу княжества и отправился в Италию, где успел посетить Венецию, Феррару, Болонью, Флоренцию, Ливорно, Неаполь, Рим и Парму.

Портретное искусство не занимало тогда в Италии ведущих позиций, уступая историческому жанру и активно развивающемуся пейзажу. Дочь Рослина Сюзанна де Бармон в своем сочинении пишет, что основную цель поездки он видел в ознакомлении с творениями художников XVI-XVII столетий. Думается, однако, что глубокого отпечатка на творчество Рослина мастера Ренессанса, маньеризма и итальянского барокко не наложили. Как северный живописец и протестант по вероисповеданию, Рослин с трудом поддавался влияниям. Он восхищался итальянским искусством прошлых веков, но изучал его не столько в практических целях, требующих немедленной реализации, сколько накапливая опыт на будущее. В Неаполе Рослин, правда, попробовал себя в жанре пейзажа, однако дальше двух скромных работ дело не пошло. Произведений, относящихся к этому периоду, было обнаружено немного. По всей видимости, это связано с постоянными переездами Рослина и с его работой на частного заказчика.

Можно предположить, что в Риме Рослин свел дружбу со многими французами из Академии в палаццо Манчини, директор которой Жан-Франсуа де Труа был выдающимся портретистом и мастером жанровых композиций в духе Ватто. Влияние де Труа на Рослина весьма вероятно. Произведенные изыскания позволили автору диссертации установить, что именно в Риме

Рослин проникается изысканным духом рококо, за что впоследствии будет пользоваться любовью французских заказчиков. Постоянно работая со знатной моделью, тонко улавливая ее вкусы и желания, Рослин смог понять, что необходимо усвоить придворному портретисту. Мешковатая в шведский ученический период постанова фигуры сменилась горделивой и осанистой, хотя, возможно, и несколько нарочитой. Любовь к деталям, которая дала о себе знать еще в первых работах художника, проявилась в полную силу, оказавшись созвучной господствовавшим в середине XVIII столетия рокайльным вкусам. Рослин не отказывается при этом и от многих из своих прежних творческих установок. Идеализация модели совершается им не с помощью старательного исправления отдельных частных недостатков, например формы носа или разреза глаз, – здесь мастеру свойственна точность, – а за счет передачи любезной и спокойной обходительности на лице.

Автор диссертации показывает, что пребывание в Италии в целом оказалось прекрасной школой для живописца, желающего добиться успеха и ставящего себе целью получить признание в таком значительном культурном центре, как Париж.

**Глава 2 – Рослин во Франции** – посвящена пребыванию живописца в стране, где он провел без малого сорок лет, где к нему пришло настоящее призвание, полностью определился круг заказчиков, вполне сформировалась собственная художественная манера. Несмотря на то, что в середине 1770-х годов Рослин совершил длительное путешествие по европейским дворам, парижский период творчества может рассматриваться как целостный.

Диссертант показывает, каким образом художнику удалось довольно быстро адаптироваться в новой культурной среде. Реконструируется процесс взаимодействия портретиста с Академией художеств, подробно описываются все обстоятельства приема Рослина в число ее членов, в связи с чем поднимается проблема протекции. Автором диссертации исследуется переписка между друзьями и покровителями живописца, из которой становится ясно, насколько удачно Рослин использовал свой дипломатический талант.

Оказавшись в самом центре парижской культурной жизни, Рослин не мог не попасть в поле зрения критики. Диссертант останавливается на том, что представлял собой этот жанр в эпоху Просвещения, какие и в каком количестве выходили издания, чем официальная критика отличалась от независимой, как происходило общение между различными авторами, формировалось представление о совершенном произведении живописи и как на основе этого представления постепенно выросло умение анализировать уже готовое полотно. Схема подобного анализа, используемая критиками, включала в себя рассмотрение рисунка, колорита (цвета и светотени), композиции, постановки модели, экспрессий и аксессуаров. Под композицией при этом понимались как способность расположить предметы на полотне, так и умение «правильно» трактовать сюжет. Знание всех этих частей живописного произведения было необходимо как критикам, так и художникам, призванным в своем творчестве следовать природе и делать это «разумно», то есть опираясь на разработанную и грамотную теорию.

Поскольку автор диссертации при работе с полотнами Рослина постоянно обращается к критическим произведениям, вышеизложенная схема заимствуется им для собственного анализа зрелой творческой манеры портретиста: сначала характеризуется рисунок мастера, его особенности, достоинства и недостатки. Рослин как рисовальщик сравнивается с другими крупными художниками, выставившимися в Салонах. Рассматривается не только его рисунок как элемент живописного полотна, но и собственно графические наброски и зарисовки. Диссертанту удалось обнаружить пять подобных работ: автопортрет (портрет А. Рослина?, музей Карнавале, Париж), портрет Ф. Буше (Художественный музей, Байонн), портрет мадам Буше (Художественный музей, Байонн), погрудный портрет Ж.-Э. Рена (1756, Музей изящных искусств, Мальмё), «Голова Людовика XVI» (Альбертина, Вена). Из них только две последние могут атрибутироваться как несомненно принадлежащие руке Рослина.

Далее анализируются характерные черты колорита, причем особо указывается на связь между подходом к цвету и прочной гедонистической позицией, полученной мастером в наследство от северного барокко. В отличие от рисунка, колорит считался сильной стороной художника. Недаром современники сравнивали его краски с эмалями и искренне любовались ими. Диссертант отмечает, что успех палитры Рослина не был постоянным, но многие полотна, в частности портреты супругов де Брюнвиль (1761, Музей изящных искусств, Тур), свидетельствуют о колористической чуткости и чувстве равновесия. Рельефнее выявить специфический подход художника к цвету удалось за счет сравнения его с другими мастерами и постоянного обращения к критической литературе.

Следующая важная проблема, затронутая в диссертации, – это композиция. В том, как мастер организует свое полотно, теоретики искусства эпохи Просвещения выделяли «технический» и «нравственный» аспекты. Негативные замечания критиков по поводу «технической» стороны возникают, если речь идет о больших работах Рослина, где требовалось скомпоновать несколько фигур. По мнению автора диссертации, сложности в создании развернутых композиций были связаны с тем, что Рослин мало тяготел к жанровой живописи. Рассуждения теоретиков часто касались и «нравственной» стороны его произведений. Многофигурные полотна Рослина, такие как «Портрет Густава III, изучающего фортификационные планы со своими братьями Карлом и Адольфом» (1771, Национальная галерея, Стокгольм), совершенно лишены морализаторского пафоса. Это не поучительные жанровые сцены, какими их хотели бы видеть некоторые критики, в частности Дидро, который считал, что задача художника не только представить натуру, но и внушить ей нравственное содержание. Автор диссертации приходит к выводу, что для Рослина важнее оказывается репрезентативность, он создает групповые портреты, соответствующие именно этому назначению. Модели совершенно откровенно позируют, глядя на зрителя. Стремление показать их профессию, увлечения и окружающую атмосферу с помощью предметной наглядности,

приводит к тому, что постановка фигур на полотнах художника не случайно оценивается критиками как не лишенная застылости и напряжения. В пример Рослину часто ставили Ван Дейка, а из современных ему мастеров – М.-К. Латура. Трудно не согласиться с тем, что в произведениях Рослина более высок коэффициент декоративности и демонстративности, чем в творениях французских живописцев того времени. Изначально некоторая «манекенность» в передаче пластики тела может быть объяснена ограниченным знакомством северного художника с обнаженной натурой. Следует, однако, признать, что эта черта если не окончательно, то частично сглаживается за время пребывания Рослина в Париже. В камерном и пояском полупарадном портрете он демонстрирует свободу в освоении моделью пространства, положения тел вполне естественны, некоторая скованность если и присутствует, то не бросается в глаза. Сложнее обстояло дело с парадным и полупарадным портретом, примером чему может служить изображение министра Бертена (1769, частное собрание) и портрет герцога де Праслина – министра иностранных дел (1762, Национальный музей, Стокгольм). Дабы избежать необходимости наглядно изображать сложные ракурсы, Рослин нередко скрывает тело модели в складках пышных одежд, что было замечено современниками живописца и что подтверждают наблюдения диссертанта. Если в работах шведского периода роль рук была незначительной, то за время пребывания мастера во Франции жест оказывается более важным. Это можно объяснить двумя причинами: влиянием французской школы, которая всегда была равнодушна к жесту, и пристрастиями рококо как стиля.

Постановка модели тесно связана с другой важной составляющей живописного мастерства – умением придавать изображению выразительность. Это непростое понятие широко трактуется в сочинениях по теории изобразительного искусства – тех, что были написаны в XVII столетии и продолжали создаваться в современную Рослину эпоху. Это лекции Ш. Лебрена, прочитанные в 1668 году в королевской Академии, сочинения Дидро, письма Л. Токке и М.-К. де Латура, записки Ж. Казановы. В портрете хотели

видеть передачу самых разнообразных и сложных эмоций, «человека духовного» изучали столь же старательно, как и «человека органического». Однако это нисколько не отменяло противопоставления между индивидуальным и идеальным в портрете. Автор диссертации рассматривает, каким образом подобный конфликт находил разрешение у различных современных Рослину мастеров и у него самого. Можно заметить, и это подтверждено критикой, что живописцу с трудом давались изображения сильных чувств. Рослина следует считать мастером умеренных положительных эмоций. При этом документальное воспроизведение физического облика, в сочетании со свойственным рококо выражением приветливости, придают полотнам живописца так называемый «бюргерский» характер.

Куртуазность творчества Рослина получила особое развитие в области изображения доличного, за что он заслужил от современников множество похвал. Говорили, что даже бриллиант «побежден его кистью».

В этой же главе автор диссертации освещает и иные важные проблемы, например влияние на Рослина искусства прошлого и современников. В частности, портреты Нинон де Ланкло (1615 – 1705), Мари де Рабютин, графини де Савиньи (1626 – 1696), Франсуазы-Маргариты де Гриньян (1646 – 1705) (все – в частных собраниях Швеции) были написаны с оригиналов П. Миньяра, а портрет графини д'Эгмон-Пигателли (1763, частное собрание) совершенно повторяет созданное чуть ранее изображение мадам Помпадур кисти Буше (Старая пинакотека, Мюнхен). Диссертант рассматривает подобные подражания как красноречивый симптом органичной интеграции художника в европейский культурный контекст.

Отдельно рассматривается проблема автопортрета в творчестве Рослина. Располагая великим множеством разнообразных примеров, он все же в силу своего национального характера или индивидуальной консервативности предпочитал всегда следовать одной и той же композиционной формуле. Диссертант показывает, насколько различным было отношение к автопортрету

у Рослина и у других современных ему мастеров, таких как Лиотар, Шарден, Латур и Дюкрё, любивших экспериментировать со своей внешностью.

Чтобы пополнить представления о Рослине как о художнике, рассмотрена еще одна сторона его интересов. Весьма увлеченный идеей научиться фиксировать пастельную живопись, мастер заслужил признание в этой области. Благодаря документам, опубликованным во Франции в конце XIX века, автору диссертации удалось выявить почти все случаи, когда Академия художеств обращалась к Рослину с просьбой опробовать какое-либо новое открытие, например изобретенную неким Пеллеше «масляную пастель».

Анализ индивидуальной творческой манеры Рослина, обращение к критике, постоянные сопоставления с другими трудившимися в то же время художниками, позволяют объемно представить себе его зрелую портретную концепцию, определить положение в парижском артистическом сообществе.

**Глава 3 – Рослин в художественной жизни Петербурга** – посвящена тому, как происходило взаимодействие портретиста с отечественными заказчиками и мастерами.

Отмечается, что ко времени первой встречи Рослина с представителями русской художественной среды он уже обладал собственной неповторимой манерой, сложившейся под воздействием многих факторов. Поэтому большинство полотен, выполненных для русского заказчика в Париже, созданы под влиянием французского искусства, которым был увлечен и сам художник и те, с кого писались портреты. В качестве самых ранних примеров диссертантом приводятся изображения И.И. Бецкого и его сестры А.И. Трубецкой, в замужестве герцогини Гессен-Гомбургской, выполненные в конце 1750-х годов (частное собрание). Затем рассматривается портрет А.С. Строганова из ГРМ и ряд камерных изображений. Анализ несохранившихся работ, таких как портрет П.Г. Чернышева и его жены Е.А. Чернышевой, производился по сделанным с них гравюрам.

Все случаи сотрудничества Рослина с отечественным заказчиком и интерес к нему пенсионеров Петербургской академии художеств,

пребывающих в это время в Париже, доказывают, что манера мастера импонировала им. Чтобы понять, чем именно, диссертант обращается к периоду пребывания Рослина в России с осени 1775 по осень 1777 года. Автор диссертации задается вопросом, каким предстал художнику город на Неве и какое впечатление на Рослина должна была произвести культурная обстановка в столице Российской Империи. Затем приводится полный список выполненных Рослином в Санкт-Петербурге портретов: А.М. Голицына (1776, местонахождение неизвестно), Д.А. Голицыной (1776, местонахождение неизвестно), Екатерины Второй (1776, ГЭ), великой княгини Натальи Алексеевны (1776, ГЭ), великой княгини Натальи Алексеевны, ожидающей ребенка (1776, ГЭ), великой княгини Марии Федоровны (1776, ГЭ), великого князя Павла Петровича (1777, ГДПМЗ «Царское Село»), великого князя Павла Петровича (1776, ГЭ), князя А.Б. Куракина (1776, частное собрание, Швеция), графа З.Г. Чернышева (1776, ГЭ), графини А.Р. Чернышевой (1776, частное собрание, Стокгольм), князя В.М. Долгорукого-Крымского (1776, ГТГ), барона Й.-Ф. фон Нолькен (1776, частное собрание), баронессы И.-М. фон Нолькен (1776, частное собрание), графини Е.А. Чернышевой (1776, ГТГ), Н.П. Румянцева (1776, местонахождение неизвестно), М.А. Румянцевой (1776, местонахождение неизвестно), И.Г. Чернышева (1776, местонахождение неизвестно), неизвестного (1776, частное собрание, Мальме), И.И. Бецкого (1777, ГЭ), молдаванской принцессы Зои Маруцци (1777, Национальный музей, Стокгольм), княгини Н.П. Голицыной (1777, Музей изящных искусств, Мальме), мадемуазель Энгельгард (1776, частное собрание), графа Н.И. Панина (1777, ГМИИ им. А.С. Пушкина), А.К. Разумовского (1777, частное собрание, Париж), короля Швеции Густава III (1777, замок Грипсхольм, Швеция), И.П. Салтыкова (1777, известен по гравюре), И.-Э. Миниха (1777, местонахождение неизвестно), Г.Г. Орлова (1777, местонахождение неизвестно), Е.Н. Орловой (1777, местонахождение неизвестно), Сумароковой (1777, местонахождение неизвестно), Ж.-Б. Бардоу, французского живописца (1777, местонахождение неизвестно), человека в красном кафтане (1777, ГЭ), человека в гранатовом

кафтани (1777, ГИМ), неизвестной (1777, Национальный музей, Стокгольм), неизвестной (1777, частное собрание, Швеция), неизвестной (1777, частное собрание, Брюссель).

Диссертант выясняет, насколько точны датировки портретов и данные о моделях, нет ли каких-нибудь расхождений во мнениях между исследователями.

Чтобы понять, чем обусловлена солидность списка работ и каково было в целом отношение к мастеру русского заказчика, автор диссертации обращается к личной переписке Рослина с князем А.Б. Куракиным<sup>8</sup> и своим патроном по Парижской академии Ж.-Б. Пьером<sup>9</sup>, где обнаруживает свидетельства чрезвычайной популярности художника. Произведения самого Рослина рассматриваются в контексте портретной концепции и стилевой ситуации в отечественном искусстве. Особое внимание уделяется Д.Г. Левицкому и Ф.С. Рокотову. Сначала анализируются большие парадные портреты, ради создания которых Рослин и был приглашен к екатерининскому двору, затем полупарадные и камерные. Первый из официальных портретов – изображение самой императрицы (1776, ГЭ). Приводится оценка этого произведения порфиноносной заказчицей, которая осталась довольна передачей атрибутов и аксессуаров, но не одобрила трактовку лица.

Рассматриваются и дальнейшие отношения Рослина с Большим Императорским двором: работа для посетившего в это время Россию Густава III, визиты Екатерины II в ателье мастера, о чем сообщает шведский посланник барон фон Нолькен<sup>10</sup>.

Отмечается особое тяготение художника к Малому двору Павла Петровича и Марии Федоровны, которые оказались для него идеальными заказчиками: вкусы и миропонимание моделей и живописца удивительным образом совпали. Малый двор отличался от Императорского своими пристрастиями и запросами. Для него была характерна бóльшая свобода,

---

<sup>8</sup> Архив князя Ф.А. Куракина. Кн. IX. Астрахань, 1901.

<sup>9</sup> Nouvelles archives de l'Art français. V. 6. Paris, 1878. V. 4. Paris, 1888.

<sup>10</sup> Lundberg G.W. Roslin. Liv och verk. V. 3. Malmö, 1957. S. 86.

открытость и камерность. Здесь Рослин со своим домашним спокойствием, приятностью, легкой ненавязчивой ироничностью, тяготением к камерности оказался более к месту, а выполненные им парадные полотна, изображающие Павла Петровича и Марию Федоровну (оба – 1776, ГЭ), были приняты очень благосклонно.

Далее анализируются все доступные диссертанту полупарадные и камерные произведения, созданные в Петербурге: изображения царственного заказчика, портреты знати и иностранцев, живших в России, такие как портрет графа З.Г. Чернышева, графини А.Р. Чернышевой, князя В.М. Долгорукого-Крымского, молдаванской принцессы Зои Маруцци и др. Обращается внимание на то, что с некоторых произведений художник писал миниатюры. Это не вызывает удивления, поскольку его знакомство с данным жанром состоялось еще в Париже. Отмечается, что среди выполненных в России работ не встречается ни двойных, ни групповых. Автор соотносит это с тем, что подобный тип портрета не был распространен на русской почве.

Диссертант указывает и на другие изменения, связанные с воздействием нового культурного климата, в котором очутился Рослин: например, снижение куртуазного начала в русских камерных работах мастера в пользу более тонкого проникновения в характер модели, а также большая строгость портретной концепции. Полотна русских живописцев сдержаны и серьезны, чужды светского легкомыслия. Известно, что отечественная портретная живопись прошла через вдумчивое, стремящееся к проникновению во внутренний мир личности, не чуждое рефлексии искусство И.Н. Никитина и А. Матвеева, взрастила внутри себя такие явления, как холодноватое благородство Д.Г. Левицкого и возвышенная чувствительность Ф.С. Рокотова. Свойственные магистральной линии развития отечественного портрета особенности были близки Рослину. Он комфортно чувствовал себя в подобном окружении, ему не надо было «подстраиваться» под новую для него художественную среду, она оказалась ему родственной. Рослиновское тяготение к подробной передаче всех деталей доличного, локальность и

звучность его колорита также воспринимались русским заказчиком и зрителем с энтузиазмом, находя аналогии в творчестве А.П. Антропова, И.П. и Н.И. Аргуновых, в русском провинциальном портрете. При этом отмечается, что у Рослина были и все необходимые качества, чтобы не «слиться» с культурным фоном, на котором он оказался: свобода и непринужденность, иногда граничащая с некоторой ироничностью, сочность и виртуозность кисти, умение соблюсти равновесие между натуралистической передачей портретного сходства и необходимой идеализацией.

Автор анализирует место Рослина и среди других представителей россики. Обращается внимание на то, как портретист смог вписаться в новую для него художественную среду, был ли этот процесс уникален.

Россика являлась тогда открытой многонациональной структурой, где представители различных школ могли обмениваться опытом не только с местной художественной средой, но и друг с другом. Особо отмечается, что далеко не все иностранные мастера, приезжавшие в Россию, находили применение своим талантам при дворе. Они сходились с теми заказчиками, чьи запросы им было легче удовлетворять.

Поскольку по происхождению Рослин является северным художником, диссертант обращается сначала к представителям скандинавской и немецкой национальных школ. Собственно шведов в России работало совсем немного, однако немалый успех имел датчанин В. Эриксен. Не признанный в родном Копенгагене, он уехал в Россию, где с 1757 по 1772 год трудился при Большом Императорском дворе, сначала елизаветинском, затем екатерининском. В диссертации мотивируется определенное сходство характеров и творческих манер мастеров: Эриксена в некотором смысле можно считать предшественником Рослина. Датчанин подготовил почву для адекватного восприятия его искусства, в целом ознакомив русскую публику с особенностями скандинавской школы.

Анализ творчества таких «городских художников», как «русский немец» К.-Л. Христинек и И.-Ф.-А. Дарбес, совершается диссертантом с целью

показать, что многие свойственные творчеству Рослина черты еще до его появления в России находили отклик у отечественной публики. Из их общих особенностей называется жестковатый и точный рисунок, локальный и звучный колорит, наглядность и репрезентативность композиций, внимательное отношение к деталям, умение передавать фактуру материалов, несколько «одомашненное» отношение к модели. Это, впрочем, не мешает упомянутым мастерам занимать иное положение в обществе, чем Рослин, который долгое время работал в Италии и Франции и был специально приглашен императорским двором.

Что касается итальянской художественной школы, то она была представлена театральными живописцами и таким универсальным и ярким мастером, как С. Торелли. В области царского парадного портрета интересы Рослина и Торелли могли бы совпасть, если бы не разные обстоятельства их пребывания при русском дворе. В творчестве этих двух живописцев имеют место унаследованные черты барокко.

Автор диссертации обращается к французским представителям россики, которые пользовались в России наибольшей популярностью и к которым с определенными оговорками может быть причислен и Рослин. Фигура Л. Токке, побывавшего в России в 1756-1758 годах, привлекла внимание диссертанта, поскольку Рослин во многом оказался «наследником» этого французского портретиста. Обстоятельства их приезда в Россию были сходными, отразив новую тенденцию в отечественной культуре – желание видеть у себя лучших мастеров, уже имеющих общеевропейскую известность.

Среди французских живописцев, совпавших по времени с деятельностью Рослина в России, диссертант называет в первую очередь Ж.-Л. Вуаля, поскольку в обоих портретистах видели представителей той артистической, просвещенной и интеллигентной, среды, которой славился Париж. Автор диссертации рассматривает общие и различные особенности творчества художников. Среди черт сходства отмечена некоторая «домашность», в рослиновском варианте принявшая оттенок «бюргерства», а у Вуаля

превратившаяся в «буржуазность». Оба мастера старались найти свой подход к русской модели и согласовать особенности собственной манеры с требованиями новых заказчиков и спецификой отечественной школы. Это проявляется в отказе от жанровости и группового портрета, в большей статичности постановки фигур, в повышенно серьезном отношении к модели. Что касается социального положения мастеров, то оно было несколько различным. Оба тяготели к Малому двору, однако амбиции Рослина как придворного портретиста носили более ярко выраженный характер.

Сравнение Рослина с П.-Э. Фальконе, еще молодым тогда сыном знаменитого скульптора, интересно, поскольку, принадлежа разным поколениям, оба являются мигрирующими мастерами. Было немного сказано и о Н.-Б. Делапьерре как примере иностранного мастера, приехавшего на долгий срок и работавшего на одно знатное семейство – Шереметевых. Обратили на себя внимание еще три художника, оказавшихся в России через 20-25 лет после Рослина: И.-Б. Лампи-старший, М.-Л.-Э. Виже-Лебрэн и Ж.-Л. Монье. Сравнение с ними оказалось очень важным для понимания роли Рослина в развитии отечественного портретного искусства.

Произведенный анализ помогает лучше осознать место Рослина между французской и северной школами живописи, поставить его довольно далеко от английской и итальянской, несмотря на пять лет, проведенные в стране Возрождения. В контексте россики второй половины XVIII столетия Рослин занимает положение художника-гостя, приехавшего на два года, человека достаточно независимого и самостоятельного, не стремящегося получить признание в Академии художеств и сделать в России карьеру, но при этом пользующегося неординарной популярностью. Стало понятно, какую «нишу» ему удалось занять и почему, оказавшись в нашем Отечестве, Рослин получил прекрасную возможность проявить свои таланты и способности.

В данной главе уделено внимание и другим проблемам. Из переписки художника с князем А.Б. Куракиным и записок французского посланника при русском дворе шевалье де Корберона, стали известны многие обстоятельства

жизни портретиста в Петербурге, его рабочий график, круг общения, характер взаимоотношений с заказчиками, коллегами и просто знакомыми, стоимость работ. Удалось хотя бы частично выяснить, с кем из своих коллег различных национальностей он поддерживал отношения.

Специального внимания заслуживает вопрос о резонансе творчества Рослина в отечественной художественной среде. В диссертации перечислены все известные диссертанту авторские повторения полотен, по возможности восстановлены обстоятельства их создания. Речь идет и о копиистах Рослина, которых он взял к себе с самого начала пребывания в Петербурге, таких как П.М. Дальман, и которые работали самостоятельно после его отъезда, например Д.Г. Левицкий и И.-Б. Лампи-старший. Отмечается, что бóльшая часть выполненных в России портретов были гравированы парижанином А.-Ф. Радигом, но что известны и иные мастера, создававшие гравюры по полотнам Рослина, такие как Ф. Бартолоцци, П. Карони и Г. Скородумов.

Далее в диссертации описано и продолжение живого общения Рослина с отечественными мастерами. После путешествия художника в Россию в 1782–1786 годах в Париже его консультациями пользовался С.С. Щукин.

В конце главы делается вывод, что взаимодействие Рослина с представителями русской художественной среды оказалось долгим и многоаспектным. Между ними обнаружились обширные зоны соприкосновения, что привело к плодотворному взаимодействию и весьма удачным результатам.

**Глава 4 – Путешествие по европейским дворам в 1774–1778 годах** – чрезвычайно важна для понимания интернационального характера Рослина. Целью отправления из Парижа было в первую очередь посещение родной Швеции, где мастер желал воскресить воспоминания юности, увидеться с родственниками и давними друзьями, а также получить из рук Густава III орден Ваза и дворянский титул. Обосновавшись в Стокгольме, художник смог продумать и дальнейшие планы. Он добился приглашения ко двору Екатерины II, решив затем ехать в Вену, чтобы написать портрет Марии-Терезии

Австрийской, матери его давней покровительницы Марии-Антуанетты. Путь его при этом лежал через Польшу, там Рослина также принимали при дворе. Посещение России, которая заняла центральное место в списке стран, где Рослин собирался гостить, находится в контексте длительного маршрута, продуманного и вполне характерного для живописца, привыкшего к миграциям и желающего утвердиться как придворный мастер общеевропейского масштаба.

Диссертант отмечает, что путешествие предоставило вдохновению художника множество новых впечатлений. Проезжая по пути в Швецию через Голландию, портретист имел возможность ознакомиться с живописью XVII века. Особенно его воодушевило творчество Бартоломеуса ван дер Хелста, которому, как и самому Рослину, было свойственно сочетать характерность портретных черт с изысканным внешним аристократизмом.

Некоторое место в главе занимает описание художественной жизни Стокгольма в те годы. Диссертант рассказывает о близких Рослину по возрасту мастерах, подобно ему получивших образование за границей: о Г. Лундберге, П. Краффте-старшем, П. Хиллестрёме, Л. Паше. Вернувшись на родину, эти художники составили основу новой шведской школы живописи, подняли на иной уровень технику, привнесли на скандинавскую почву и развили здесь ранее мало известные жанры, например бытовой. Разумеется, преимущественное внимание в диссертации уделяется эволюции портретной живописи. При этом указывается на особую роль Франции, где побывали многие мастера. Отмечено также, что в 1768 году архитектор Аделькранц преобразовал основанное в 1735 году училище рисования в Академию, что должно было сообщить шведской художественной школе общеевропейскую направленность.

В Стокгольме живописец создает портреты родственников и два автопортрета. Кроме того, он был чрезвычайно занят при дворе и выполнил изображения всех живых представителей правящей династии. Большая часть этих работ – поясные или поколенные, но всегда сдержанные, без театрализованной жестикуляции, при том что запечатлен момент откровенного,

ничем не замаскированного позирования. В камерных портретах членов королевской семьи модель всегда представлена фронтально или почти фронтально, что в значительной мере сокращает дистанцию между изображением и зрителем и усиливает впечатление домашней галереи. Царственный заказчик выступает при этом в амплу частного, желая получить свое камерное изображение, явно не предназначенное для официальных и роскошных дворцовых помещений.

Далее в диссертации анализируется традиция парадного и полупарадного королевского портрета в Швеции. Отмечается, что в Стокгольме Рослином было выполнено и одно групповое изображение, при том что популярность этого типа портрета в шведском искусстве была невелика. Отдельно рассматривается знаменитое и весьма удачное изображение Карла Линнея (1775, Версаль), а также подробно перечисляются все авторские повторения, копии и гравюры, сделанные в Швеции с полотен Рослина.

Покинув родину в сентябре 1775 года, живописец направился в Россию, где провел около двух лет, но которая, впрочем, не стала конечным пунктом путешествия. В августе 1777 года Рослин выехал в Варшаву, где был представлен королю Польши Станиславу-Августу Понятовскому, стремившемуся удержать мастера у себя. Однако в надежде на более крупные и выгодные предложения художник стремился в Вену.

Правда, ожидания его, связанные с этим городом, не оправдались: Рослину так и не удалось написать портрет императрицы Марии-Терезии. Зато несколько заказов он получил от знатных особ и членов императорской семьи. В диссертации названы все сделанные с этих полотен авторские повторения и копии. Особый интерес представляет надпись, оставленная художником на обороте портрета Марии-Кристины Австрийской (1778, Альбертина, Вена): «Написан в Вене шевалье Рослином в 1778 году. Одно из произведений, выполненных им в течение его жизни с наибольшим старанием, которое он полагает наименее слабым из всех, что сумел создать». Эти слова являются

единственным свидетельством того, как сам живописец оценивал свое творчество.

При австрийском дворе Рослин оказался одновременно с Ж.-Э. Лиотаром, знакомство с которым состоялось еще в 1750-х годах в Париже. Известно, что Лиотар вместе со своим сыном посещали мастерскую Рослина в Вене.

На этом длительное путешествие Рослина по Европе завершилось. Несколько лет, проведенных в разъездах, были плодотворными и оказали самое благоприятное влияние на творчество художника. Они обогатили его представление об искусстве, позволили осознать себя как придворного мастера в широком смысле слова, сообщили новый импульс его творчеству. Исследование данного путешествия показывает, что Рослин должен был воспринять русское искусство в более широком контексте и имел возможность сравнить нашу школу живописи не только с французской, но и с другими, обладающими собственной спецификой.

**Глава 5 – Семья и дружеский круг Рослина** – является завершающей и посвящена людям наиболее близким мастеру. Они были не просто родными Рослина, но его вдохновителями, коллегами, почитателями, а иногда и соперниками. Они образовывали тот микромир, в котором есть место не только бытовым материям, но и творческому взаимодействию, обмену идеями, плодотворному сотрудничеству. Взаимоотношения здесь регулируются не одними законами, гораздо более значительную роль играет область личных чувств. В силу этого и произведение искусства, в частности портрет, в семейном контексте получает несколько иное бытование, чем в общенациональной художественной среде. Иначе решаются проблемы качества, портретного сходства и памяти.

В начале главы речь идет о друзьях Рослина, с которыми он познакомился во время пребывания в Парме – Дж. Бальдриги и Ж.-Б. Бударе. Разбирается группа произведений, выполненных молодыми художниками друг для друга, решаются некоторые атрибуционные задачи, связанные с таинственным «Тройным портретом», существующим в трех экземплярах, два

из которых находятся в Парме, а третий в Оттаве. Рассказывается также о дальнейшем личном и творческом взаимодействии Рослина и Бальдриги, который в 1752–1756 годах работал в Париже.

Затем внимание обращается к тем людям, с которыми художник сблизился во Франции, в первую очередь – к его жене, впоследствии известной портретистке и члену Академии. Кратко излагается биография художницы до ее знакомства с Рослином. Как творческая личность Мари-Сюзанн Рослин (урожденная Жиру, 1734–1773) известна в двух амплуа: она была и домашней портретисткой, создающей живописную летопись семьи, и серьезным мастером, признанным Академией и критиками. Сначала рассматриваются изображения детей, сделанные мадам Рослин для фамильной галереи. Колорит этих произведений очень легкий, рокайльный, велико значение декоративных элементов – фактуры материалов, аксессуаров. Затем анализируются и творения, предназначенные для более широкой аудитории. М.-С. Рослин заслужила немало как положительных, так и суровых отзывов от самых знаменитых критиков эпохи. Если Дидро часто гораздо благосклоннее отзывался о Мари-Сюзанн, чем о ее муже, то официальная критика выше ставила самого Рослина. Диссертантом найдены два любопытных произведения, которые говорят о творческом сотрудничестве Рослина с женой, а возможно, и о некотором соревновании между ними. Это портрет архитектора де Пейра, существующий в двух повторениях, одно из которых принадлежит Рослину (1771, музей при Высшей школе изящных искусств, Париж), другое – его супруге (1771, частное собрание).

Мадам Рослин была не только коллегой своего мужа, но и любимой моделью. Диссертантом классифицируются все портреты Мари-Сюзанн, сделанные Рослином. В особую группу выделяются произведения, предназначенные скорее всего для семейной аудитории, в которых особенно сильны мотивы галантной игры и кокетства. Остальные полотна подчеркивают не только женское очарование изображенной, но и ее многочисленные таланты.

Эти работы могли демонстрироваться и более широкой публике, чем семья и друзья живописца.

Мари-Сюзанн не была единственным художником в ближайшем окружении Рослина. На путь творческих исканий встал и его троюродный брат со стороны матери – Адольф-Ульрик Вертмюллер. Трудно не заметить определенного сходства в судьбах родственников. Вертмюллеру также пришлось много путешествовать; как и Рослин, он прочно обосновался на чужбине. Адольф-Ульрик был младше своего троюродного кузена и по некоторым источникам даже учился у него. В главе подробно рассматривается сходство и различие творческих манер и портретных концепций двух мастеров, отмечено, что в поздних произведениях Вертмюллера влияние Рослина заметно в гораздо меньшей степени. Известно также, что копии с произведений Рослина писались Адольфом-Ульриком не только в учебных целях, но и из личной привязанности. Например, в 1798-м, уже после смерти Рослина Вертмюллер сделал копию с его автопортрета (1774, частное собрание).

Очень близок семье художника был Жозеф-Мари Вьен. Самому Рослину он приходился другом, а М.-С. Рослин, Дж. Бальдриги и А.-У. Вертмюллеру – учителем. Он был свидетелем на свадьбе Рослина в 1759 году, поддерживал живописца после смерти его жены, в 1793-м находился у смертного одра портретиста.

Диссертантом было замечено, что влияние Вьена на Рослина никак не проявлялось на протяжении долгих лет их дружбы. Только два поздних полотна свидетельствуют, что шведский мастер все же попал под творческое обаяние своего друга: «Девушка, украшающая статую амура гирляндой цветов» 1783 года, а также «Поклонение Амуру» 1787 года (оба полотна – в Лувре). Возможно, Рослин, всю жизнь работавший в жанре портрета, хотел испытать свои силы и в других областях живописи.

В заключительной части главы сказано несколько слов о наследниках мастера. Замужество дочерей, видимо, склонило его обратиться к бытовому жанру. Известно несколько полотен с изображением домашних сцен. Кроме

того, в последние годы жизни Рослин написал свой единственный детский портрет – изображение внучки Александрины-Елизаветы.

Было отмечено, что дети не только служили моделями отцу, но и сами были не чужды творчеству, как художественному, так и литературному. Родные оказались хранителями памяти о мастере и продолжателями его дела. Интересно, что ныне живущие в Париже потомки Рослина, с которыми диссертанту посчастливилось познакомиться и благодаря которым стали известны многие подробности частной жизни портретиста, также по профессии художники.

**Заключение** позволило подвести итоги исследования. Все, что удалось узнать о Рослине, рисует его созвучным своему времени мастером: путешествующим, социально активным, глубоко укорененным в европейской среде, легко адаптирующимся к любым национальным условиям внутри этой среды и не теряющим при этом своей индивидуальности. Ему интересно и старое и новое искусство, он заводит многочисленные знакомства, честолюбие его велико не только в области творческих достижений, но и в том, что касается общественного признания, наград и отличий. Он желает показать себя и завоевать популярность в разных странах. Это практичный человек, стремящийся достойно содержать семью. Оставив в стороне вопрос о сходстве и различии художественных манер, можно свободно сопоставить его с некоторыми мастерами, которые обладали близким менталитетом и сходной творческой судьбой. Законно вспомнить многих соотечественников Рослина, которые, желая попасть в эпицентр культурной жизни Европы, покидали Швецию. Были и другие, старшие и младшие современники Рослина, такие как Р. Каррьера, П.-Э. Фальконе, И.-Б. Лампи Старший, М.-Л.-Э. Виж-Лебрэн и Ж.-Л. Монье.

Рослин входит в ряд художников, которые, не всегда совпадая друг с другом хронологически, имеют многие общие черты и являются придворными мастерами в самом широком смысле этого слова: принадлежат не одному двору, а придворной среде в целом. Важная миссия этих людей заключалась в

том, что благодаря им осуществлялся культурный диалог между странами. Индивидуальность такого живописца складывалась при освоении самых различных национальных традиций. Поэтому мигрирующие мастера ценились за многогранный опыт, за общую европеизированность и занимали особую «нишу», где бы ни оказались.

Отношения Рослина с Россией были сложнее и многограннее, чем можно предположить, учитывая, что он пробыл в Петербурге всего два года. Ни во Франции, ни даже в родной Швеции художник не был так востребован, как здесь. Внимание к нему было невероятно велико. Именно в Санкт-Петербурге Рослин смог в полной мере продемонстрировать свои возможности в области придворного парадного портрета. Его заказчиками всегда выступали люди, вращающиеся в высших кругах, он немало писал представителей королевских семей. Но только в России живописец получил заказ сразу на три парадных полотна: царствующей императрицы, наследника престола и его супруги, то есть трех самых значительных фигур при русском дворе. Даже парадный портрет шведского монарха Густава III Рослин закончил уже в Санкт-Петербурге.

Хотя в России художник был более чем где-либо загружен заказами, он свободнее чувствовал себя в области творческого поиска. Он не ощущал здесь пристального и потому сковывающего взгляда критики, зато всегда получал от заказчиков похвалу и поощрение. Возможно, именно благодаря этому его произведения данного периода наиболее удачны. Портретист вдохновлялся работами русских и иностранных мастеров, которых видел вокруг себя, и в то же время сообщал им новые импульсы, подсказывал, где могут открыться ранее неизвестные творческие возможности.

Многие из черт и особенностей манеры мастера были известны и благосклонно приняты представителями русской культурной среды. Далекую от пресыщения, но уже выработавшую свои критерии оценки искусства отечественную публику не раздражала северная основательность и жестковатость руки Рослина. Совсем незадолго до его появления в Санкт-

Петербурге там уже было немало приезжих из Северной Европы, которых очень ценили. Учитывая слабый в России интерес к бытовому жанру и почти полное отсутствие многофигурных портретов-собеседований, можно сделать вывод, что не смущала русского заказчика и повторяемость поз и жестов, имеющая место в произведениях Рослина. Скорее всего, местной публике очень нравилось внимание мастера к деталям, умение ничего не пропустить, всему в портрете найти свое место. Это воспринималось как свидетельство добросовестности художника, его уважения к заказчику. Та степень идеализации, которую Рослин допускал по отношению к модели в своих работах, судя по всему, устраивала и ее саму. В русской художественной среде имелись прецеденты в принципе сходного документального и дословного подхода к изображению: в провинциальном портрете, в творчестве малых, а чуть ранее и ведущих столичных мастеров. При этом по сравнению со многими из них кисть Рослина была по-французски живой и свободной, сочной и виртуозной. Все это делало портретиста чрезвычайно привлекательной и популярной фигурой. Иными словами, присутствие Рослина в отечественной художественной среде явилось важным звеном в цепи русско-европейских культурных контактов.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. Александр Рослин – шведский мастер во французской живописи XVIII столетия // Антикватория. 2004. № 3 (8). С. 20-23.
2. К вопросу о творчестве Александра Рослина // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы / Ред.-сост. И.В. Рязанцев. Вып. 10. М., 2006. С. 95-111.
3. **Александр Рослин в русской художественной среде второй половины XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2007. № 5. С. 275-278.**
4. К вопросу о французской художественной среде 2-ой половины XVIII века // IV научная конференция студентов и аспирантов МГАХ. Сборник докладов и тезисов. М., 2007. С. 9-14.
5. *Картерон де Бармон С.* Исторические записки, или Изложение отдельных фактов и событий жизни Александра Рослина. *Лиотар Младший Ж.-Э.* Жизнеописание Жана-Этьена Лиотара, составленное его сыном / Пер. и комм. Е.Е. Агратиной. М., 2007.
6. Сюзанна Картерон де Бармон. Биография Александра Рослина // Памятники культуры. Новые открытия. М., 2006, (в печати).