

ВЗ

мемуары
ВЕСЛОНОС

О. И. ШУБИН





Ф. И. Шубин. Автопортрет

Н. А. ЯКОВЛЕВА

**Федот
Иванович
ШУБИН**

1740 – 1805

W 0445



ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1984

85. 133(2) Я 47

Яковлева Н. А.

Ф. И. Шубин

Л.: Художник РСФСР, 1984.—96 с., ил.

ИСБН

Монография посвящена творчеству Ф. И. Шубина (1740—1805) — гениального русского скульптора второй половины XVIII века. Мастер мирового уровня, ваятель, виртуозно владеющий формой, Шубин обладал способностью постичь глубину человеческого характера и воплотить его средствами скульптуры во всей сложности порой противоречивых свойств и качеств. В галереях портретов, созданных Шубиным, замечательной многоплановостью отличаются образы его современника и земляка великого русского ученого М. В. Ломоносова, полководца П. А. Румянцева-Задунайского, скульптора И. Г. Шварца и других. С именем Шубина связаны монументально-декоративные скульптурные комплексы Мраморного и Чесменского дворцов, Троицкого собора Александро-Невской лавры. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся изобразительным искусством.

Рецензент старший научный сотрудник
Государственного Русского музея
Л. П. Шапошникова

В 1918 году Совет народных комиссаров утвердил список деятелей, которым предполагалось в первую очередь возвести памятники, поначалу даже временные. В этом списке в числе выдающихся мыслителей, революционеров, поэтов и художников значится имя гениального портретиста, скульптора Ф. И. Шубина.

Прямо против садового фасада Государственного Русского музея стоит бюст, открытый в 1959 году (автор-скульптор В. А. Синайский). На высоком цилиндрическом постаменте надпись: ФЕДОТ ИВАНОВИЧ ШУБИН. 1740—1805. Сильные развернутые плечи, широкоскулое русское лицо, зоркий взгляд вдаль...

Он жил в XVIII веке и был одним из первых выпускников петербургской Академии художеств. Нередко в приложении к нему можно услышать слова «русский Гудон». Но Шубин может быть назван русским Гудоном в той же мере, в какой его современник — автор знаменитой статуи Вольтера и целой галереи портретов замечательных деятелей Просвещения — может быть именован «французским Шубиным».

Федот Иванович Шубин — мастер мирового уровня — тонкий, глубокий, проникновенный портретист, ваятель, виртуозно владевший формой, умевший подчинить себе материал и использовать его свойства.

Потрясает удивительная способность мастера заглянуть в глубины человеческой души и воплотить характер в сложности его противоречивых свойств и качеств — способность, необычайная даже для его времени, — времени подъема русского портретного искусства.

Расцвет творчества Шубина приходится на последнюю треть XVIII века. Ваяние на Руси не имело столь долгой и развитой традиции, как архитектура или живопись. Таких распространенных в скульптуре жанров, как монумент и портрет, до XVIII века русское искусство прак-

тически не знает. А вот истоки резной и литой барельефной пластики можно найти в глубине истории домонгольской Руси.

До нас дошли небольшие каменные образки — и грандиозные Владимиро-Суздальские соборы XII—XIII веков, белокаменный декор которых включает растительный орнамент, фигуры зверей и птиц, человеческие маски, целые сюжетные композиции. В Новгороде, на знаменитых Сигтунских (Корсунских) воротах, привезенных в качестве трофея, мастер Авраам, собиравший их, оставил на одной из пластин свой, конечно, еще очень условный автопортрет. Стриженный «в кружок», он держит молот и клещи — орудия своего мастерства.

История искусства давно проследила, как медленно шел процесс образования круглой, не связанной с фоном скульптуры, как укреплялась эта традиция и в бытовом, народном искусстве. К XV веку относится вырезанное из камня и раскрашенное изображение Георгия Победоносца, вышедшее из мастерской Ермолина и украсившее Спасскую башню Московского Кремля. Значит, распространены были такие изображения. Известно, что в царском дворце Ивана Грозного были каменные изваяния по образцу античных. И это — наряду с резными коньками, венчающими крыши домов в городах и деревнях, с рельефными изразцами, кружевом резьбы на наличниках и донцах прялок, на дворцовых креслах и деревянных сундуках. А уж от XVII—XVIII веков до нас дошло великое множество выразительных скульптур, связанных с религиозной тематикой, но воплощающих народные горести и упования. Пример тому — хотя бы знаменитые «пермские боги»...

Петровская эпоха открывает широкую дорогу на Русь европейской скульптуре. Она поражала русских зрителей живым подобием человеку. Сурово взглянул на волны Балтики бронзовый Нептун, отлитый на пушечном заводе

в Петербурге. Приезжий флорентинец Бартоломео-Карло Растрелли изваял бюсты Петра и его соратника Александра Меншикова, задумал монумент — конную статую императора. Восемь пенсионеров по указу царя в 1724 году отправились в Италию для обучения искусству ваяния.

Народная скульптура, опирающаяся на традиции древнерусской пластики, и светская западноевропейская существуют в начале XVIII века, не обнаруживая тенденций к сближению. Разве что появляются в русской резьбе новые мотивы, пришедшие из западного искусства. Но чувство материала, умение мыслить пространственно, владение пластической формой — эти качества уже были воспитаны многовековой традицией и обеспечили русской скульптуре XVIII века способность использовать, творчески переработав, лучшие достижения европейского ваяния — и уберегли русских мастеров от опасности слепого подражания.

Не случайно эти два истока органично и естественно слились в творчестве Шубина. Он получил уроки европейского мастерства в пору, когда им уже накрепко и профессионально были усвоены основы русской народной пластики — резьбы по кости и перламутру. В Академию художеств Шубин пришел довольно зрелым человеком и не из задавленной крепостной деревни, а с вольного Русского Севера, не знавшего крепостного права.

Он родился 28 мая 1740 года в одной из деревень Двинского уезда Куростровской волости Архангельской губернии¹. Отец его — Иван Афанасьевич Шубной, чернососный (государственный) крестьянин, по преданию, обучал грамоте Михайлу Ломоносова. Брат Ивана Афанасьевича — Фома — снабдил Ломоносова тремя рублями и «китайчатым полукафтanjem» в дорогу при отъезде в Москву. Дружеские и добрососедские связи этих семей прослеживаются еще до начала XVIII века, но, возможно, уходят своими корнями много глубже.

Появление двух гениев из «одного гнезда» — не случайное совпадение и не чудо. Русский Север дал в XVIII столетии целый ряд замечательных деятелей, ибо был этот край и экономически, и культурно одним из наиболее развитых в России.

Вологда и Архангельск уже в XVII веке — важные пункты Сухоно-Двинского речного пути. Через Архангельский порт шла вся морская торговля с границей. На архангельскую ярмарку, имевшую такой же всероссийский характер, как Макарьевская (Нижегородская) или Свенская (под Брянском), везли меха из Сибири, лен и пеньку из Смоленска и Пскова, кожи — из Ярославля.

Разнообразные ремесленники жили на Двине — каменотесы и бондари, кузнецы и гончары, санники, колесники. Искусные северные зодчие без единого гвоздя возводили церкви — их прекрасные пропорции, изысканные силуэты, кружевная резьба пленяют и сегодня. Стройные морские суда, сходявшие со знаменитых северных верфей и бороздившие далекие моря, также были искусно декорированы. Вместе с ними за море уходили с Архангельской ярмарки модели кораблей, оснащенные полным такелажем, — точная копия настоящих.

Особо славились холмогорские косторезы. Еще в середине XVII века среди царских мастеров Оружейной палаты числились два холмогорца — Семен и Евдоким Шешенины. Дошли до нас сведения о царских заказах на резьбу северным мастерам: шахматы и гребни прорезные заказывает на Севере Алексей Михайлович.

В семействе Шубных резьба по кости была профессиональным занятием. Резал по кости Яков — старший брат Федота. Два года кормился своим ремеслом в Петербурге и сам Федот. При этом, видимо, не только продавал готовые изделия, но и выполнял заказы — «услуживал» «своей работой в резьбе на кости некоторым персонам»².

О ранних годах Шубина в Петербурге мы знаем мало. Прожив два года «вольным ремесленником», в 1761 году он оказался придворным истопником. Причины такого изменения в жизни Шубина объясняются по-разному и лишь предположительно. Истекал срок паспорта, полученного при отъезде в Петербург, и служба при дворе могла помочь переждать, уберечься от насильственного возврата на родину: за государственного крестьянина подати платили в таких случаях его родственники, но паспорт выдавался на срок и продлить его было не просто. Шубин не сразу поступает в Академию художеств, возможно, «некие особы» действительно ждут случая рекомендовать его куратору И. И. Шувалову. Почему М. В. Ломоносов, а он — наиболее вероятный опекун молодого холмогорца, не берет Шубина к себе? Ведь именно в эти годы он набирает учеников по мозаичному делу. Видимо, с самого начала ясно, что судьба Шубина — не живопись и не мозаика, а ваяние... Почему Шубина устраивают придворным истопником? Едва ли это выяснится когда-либо, но не стоит забывать, что должность открывала перед ним двери одной из царских резиденций, во времена Елизаветы буквально перенасыщенных резьбой и скульптурой. Барочный прихотливый декор, нередко позолоченный, «растворял» стену, делал ее волшебной легкой, лишая массивной неподвижности. Рельефы оживляли фронтоны зданий, декоративные скульптуры стояли в нишах, белели в сочной листве парадных парков — мраморные и гипсовые, «но путем особой обработки столь гладкие и блестящие, как из прекраснейшего мрамора»³. На строительстве нового Зимнего дворца через год после приезда Шубина в Петербург в 1759 году начали высекать декоративные скульптуры из местного пудостского камня.

Едва ли оспоримо давно принятое в истории искусства, хотя и не подтвержденное документально предполо-

жение, что именно Ломоносов рекомендовал Шубина И. И. Шувалову. Мог ли Ломоносов не оценить одаренности молодого костореза — а кто так, как он, готов был поддержать всякого, внушающего надежду стать одним из российских «Платонов и быстрых разумом Невтонов». Если учесть, что в 1759—1765 годах, в дни возможных контактов с ним Шубина, Ломоносов активно занимается проблемами искусства и множеством нитей связан с Академией художеств, можно с достаточной долей вероятности утверждать, что именно под его влиянием сложились основы мировоззрения скульптора. Зрелость просветительских концепций Шубина отразилась в его поступках и творениях, определила его взаимоотношения с Академией, кругом лиц, ставших его моделями, и с самою «северной Минервой» — Екатериной II.

Относительно вольное положение государственных крестьян-поморов сказывалось и на формировании их характеров. Независимость, даже дерзость, присущие Ломоносову, были свойственны и Шубину. Их связывало многое. Вспомним: Ломоносов стоит у истоков русского Просвещения с его вольнолюбием, антидеспотизмом, представлением о монархе как первом гражданине Отечества, рачительном отце своих подданных — таким в его поэтическом и историческом наследии предстает Петр Великий. Можно предположить, что идеи эти были усвоены Шубиным еще в годы его обучения в петербургской Академии художеств. Особое, вдохновляющее значение для него должна была иметь та патриотическая ориентация Ломоносова, которая буквально пронизывает все его начинания, звучит в каждом слове.

«Благополучны вы, сыны российские, исполненное надежды юношество, — говорил на собрании Академии 10 октября 1763 года избранный ее почетным членом — «оратором» М. В. Ломоносов, — что [...] можете преуспевать в похвальном подвиге ревностного учения и

представить пред очами просвещенные Европы пронизательное остроумие, твердое рассуждение и ко всем искусствам особливую способность нашего народа»⁴. Среди слушавших его был и Федот Шубин.

В сохранившейся и дошедшей до наших дней «Промемории из Санкт-Петербургской Академии художеств в придворную ея императорскаго величества контору», подписанной И. И. Шуваловым и датированной 23 августа 1761 года, изложено требование «уволить от двора» и определить в Академию художеств истопника Федота Иванова сына Шубного, «которой своей работой в резьбе на кости и перламутре дает надежду, что со временем может быть искусным в своем художестве мастером»⁵.

В общем, конечно, Шубину повезло: опоздай он на два—три года и неизвестно, как сложилась бы его судьба. И. И. Шувалов, большой почитатель М. В. Ломоносова, нередко своей властью проводил идеи великого русского ученого. Куратор Академии художеств, он отбирал учеников по способностям и без проволочек зачислял их. С коротким периодом существования шуваловской Академии — 1757—1762 годы — связаны блистательные имена: Василий Баженов, Иван Старов, Федор Рокотсв, Антон Лосенко, Федот Шубин и другие. В «Ордере» инспекторам Академии уже перед самым уходом с поста куратора И. И. Шувалов снова подчеркивает необходимость ученика «не прежде принимать, пока в нем склонность и охота примечены будут»⁶, и предлагает даже установить своего рода испытательный срок.

Вступившая на престол в 1762 году Екатерина II объявила Академию Шувалова «партикулярной» — частной, куратора отправила за границу — в почетную ссылку, и Академию художеств открыла вторично — на новых основаниях. Теперь в Воспитательное училище при Академии набираются малолетки — пяти-шестилетние дети, из ко-

торых надеются вырастить «новую породу» людей — образцовых представителей «третьего сословия».

Псвезло Шубину и с учителем. Среди случайных иностранцев, приезжавших в Россию за легкой наживой и неохотно принимавших на себя педагогические обязанности, Никола-Франсуа Жилле выделялся преданностью долгу наставника. Почти двадцать лет он отдает скульптурному классу петербургской Академии художеств, разрабатывает — по образцу французской — систему профессиональной подготовки, формирует то, что мы сегодня назвали бы методическим фондом, и в итоге выпускает блестящую плеяду русских скульпторов. Среди них, кроме Ф. И. Шубина, — И. П. Прокофьев, М. И. Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос и многие другие.

Сумев сохранить индивидуальность каждого из своих учеников, признанный мастер декоративной скульптуры и отличный портретист передал им пространственное понимание формы: скульптура учеников Жилле при круговом обзоре приобретает образную многоплановость. Они постигли значение различных способов обработки камня, научились применять инструменты, варьируя характер их использования так, чтобы сама фактура материала становилась средством художественной выразительности.

Шубин проходит вместе с другими все этапы академического обучения: копирование с образцов и гипсов, рисование и лепку с натуры. Нередко можно услышать об относительности понятия «работа с натуры» для учеников Академии художеств. В самом деле, классицистические трактаты призывают воспроизводить только «изящную природу», а натуру передавать с поправкой «на актики» и произведения старых мастеров. Но утвердилась эта концепция в русской Академии ближе к концу XVIII века. Для отечественного искусства середины XVIII века характерна — особенно для портрета — исключительная преданность натуре, то трогательное и чуточ-

ку наивное доверие к зрительному восприятию модели, которое пленяет нас сегодня в творениях А. П. Антропова и И. П. Аргунова.

До 1763 года режим в Академии был достаточно свободный. Вступивший на пост президента И. И. Бецкой одним из первых «Ордеров» требует «крепко наказать, чтоб никто и никуда из академии выпускаем не был, разве за какую-либо крайнюю нуждою, и то с позволения имеющего надзирание над оными»⁷. Усердный, проявивший «хорошие успехи и поведение», Федот Шубин едва ли позволял себе бесцельные шатания по городу. Расписание занятий времени для безделья не оставляло. С шести утра до восьми вечера с двумя часовыми перерывами ученики по понедельникам, вторникам, четвергам и пятницам занимались в специальных и «язычных» классах, по средам и субботам в те же часы — математикой, правописанием и катехизисом.

В архивных материалах, относящихся к первым годам пребывания Шубина в Академии, имя его встречается нечасто. На публичной выставке 30 июня 1764 года среди награжденных малой серебряной медалью за программу первым по списку значился Ф. Г. Гордеев, Федот Шубин — седьмым⁸. «Журнал публичного собрания Академии» 21 сентября 1765 года отмечает: за рисунок с натуры первая серебряная медаль присуждена ученику пятого возраста Федоту Шубину⁹. Наконец, 10 июля 1766 года за программу из древнерусской истории об убиении в Киеве Олегом Аскольда и Дира Шубину присуждена первая золотая медаль, дающая право на пенсионерскую поездку за границу.

Все годы, пока Шубин овладевал мастерством вяжателя в Академии, тянулась неспешно, но упорно переписка Архангелогородской губернской канцелярии с Петербургом о крестьянине Федоте Шубине, который почитался в бегах состоящим. По этому случаю братья Шу-

бина, платившие за него подушный склад, не получали годовых паспортов для жительства в иных местах России. «Того ради императорскую Академию прошу, — пишет Шубин в «Покорнейшем прошении в Академию», — чтоб соблаговолила как выключить меня из подушного окладу, так по зачет за вышеупомянутых братьев моих в будущей набор в рекруты в архангелогородскую канцелярию сообщить»¹⁰.

Привилегия для оканчивавших Академию художеств состояла в том, что они получали полную свободу и вольность, однако и после окончания Шубиным Академии переписка о нем тянулась не один год — слишком медленными и скрипучими были колеса российской бюрократической машины.

7 мая 1767 года в четырехмесячном собрании членов Академии Федоту Ивановичу Шубину в числе прочих выпускников был вручен аттестат, шпага — символ личного дворянства, громогласно прочитано и принято определение: «Удостоившихся из учеников Петра Матвеева сына Гринева, Федота Иванова сына Шубина, Ивана Алексева сына Иванова отправить морем во Францию, написав с ними рекомендации в две французские королевские академии, к господам почетным членам его сиятельству князю Дмитрию Алексеевичу Голицыну и почетному вольному общнику господину Дидро [...] дать дозволение письменное ехать во Францию и Италию для достижения совершенства в художествах на три года»¹¹.

По определению трем пенсионерам выдают на дорогу по 150 рублей голландскими червонными (деньги, скопленные для них факторской от продажи их «художественных вещей» и хранившиеся до поры у казначея господина инспектора К. И. Головачевского), дают указание голландскому комиссионеру Академии переводить им по четыреста рублей в год. По реестру вручают приданое: по шесть рубах верхних, по три исподних, по шесть гал-

стуков, по шесть простыней, по три наволочки и прочее, включая верхнее платье и башмаги.

Одетые во все новое, при шпагах, пройдя таможенный досмотр, свободные от долгов, «в вечные роды» вольные, 23 мая 1767 года входят три российских пенсиснера на корабль. В их паспортах «божиею милостью самодержица всероссийская» предписывала всем и каждому «не токмо свободно и без задержания везде пропускать» молодых художников, «но и всякое благоволение и вспоможение» им оказывать¹².

Рапорты пенсионеров донесли до нас все подробности путешествия, продолжавшегося около полутора месяцев с 12 июня по 23 июля 1767 года, когда молодые художники прибыли в Париж и поселились в гостинице «Туринский крест» на улице Гране. Неделью ждали возвращения князя Д. А. Голицына с королевской охоты, были им приняты и вручили запечатанный малой академической печатью диплом почетного члена Академии художеств. Такой же диплом привезли Д. Дидро.

Восторженный тон первых отчетов доносит до нас атмосферу радостной новизны отношений между художниками и людьми ранга Дидро и Голицына — отношений, характерных для Франции эпохи Просвещения и совершенно неожиданных для тех, кто по-прежнему привычно подписывается под рапортом в Академию: «всепокорнейший и всепослушнейший раб».

29 июля Шубин с рекомендательным письмом от Д. А. Голицына отправляется к своему парижскому учителю — весьма уважаемому мастеру Ж.-Б. Пигалю. Начинается новый период жизни и образования скульптора.

Жан-Батист Пигаль — один из самых заметных среди работающих в этот период во Франции мастеров, автор реалистических портретов, которые дадут впоследствии основания назвать его «беспощадным». В мастерской учителя Шубин лепит с натуры — нередко рядом с маэстро

и с той же модели, — копирует античные скульптуры и работы самого Пигалья. Принимает участие в подготовке и отливке фигур для монумента Людовика XV. Во второй половине дня ходит в натурный класс Академии: натура, натура, натура — основа всякого художества.

Профессора с русских пенсионеров ничего за учение не берут: готовят художников «к пользе и славе России», «ничего не требуя, велят более стараться делать с натуры»¹³.

Учение Шубина успешно продвигается, и вскоре Пигаль предлагает ему новое задание: делать эскизы барельефов с эстампов знаменитых мастеров — Пуссена, Рафаэля, это считается нужным и полезным «как для положения места, так платия и видов»¹⁴. Создает Шубин и свободные, авторские композиции — по одной в неделю. Докладывает в Академию: «Делаю также круглые и в барельеф портреты под смотрением моего учителя»¹⁵. Это увлечение портретной скульптурой весьма знаменательно, хотя в Петербург Шубин сообщает о нем как бы между прочим.

Репорты пенсионеров свидетельствуют, что во Франции они находились в постоянном контакте с Дидро, возглавляющим группу философов — издателей «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств и ремесел».

В 1860-х годах Дидро разрабатывает эстетику просветительского реализма и не просто призывает к верности натуре («Правда природы — основа правдоподобия искусства»¹⁶), но и подходит к пониманию основ воплощения диалектически сложного характера человека и его внутреннего состояния. Дидро считает портрет не только самым трудным жанром, но и самым демократичным. «Портретную живопись, искусство бюста должен чтить народ республики, где взорам граждан надлежит постоянно устремляться к защитникам их прав и свободы, — пишет он. — Иначе — в монархическом государстве; там

нет никого, кроме бога и короля. Однако если верно, что искусство живет лишь первоначальным принципом, его породившим, медицина — опытом, живопись — портретом, скульптура — бюстом, пренебрежение портретом и бюстом свидетельствует об упадке этих двух искусств»¹⁷. В «Опыте о живописи» Дидро утверждает, что «каждое сословие имеет свой характер и свое выражение»¹⁸, вводя в сферу повышенного внимания портретиста выявление социальных особенностей характера модели.

Идеи энциклопедистов, особенно Дидро, дали Шубину, может быть, не меньше, нежели занятия в мастерской Пигаля. Окончательно выбрав для себя стезю портретиста, он шел к ней с открытыми глазами и с готовностью бороться с враждебными обстоятельствами.

Все чаще он сообщает в Академию художеств о своих портретных работах — и из Франции, где он задерживается на год дольше однокашников, и из Италии. Впрочем, Академия верна себе: звание «назначенного» — первое в академической системе — он получает за «историческую статую «Amour de Grecs» («Греческая любовь», местонахождение неизвестно) и терракотовую «Голову Авраама». В русской Академии утвердилось мнение, что портрет, как и натюрморт, «списывают», в то время как историческую композицию сочиняют, и что уже поэтому последняя неизмеримо выше первого.

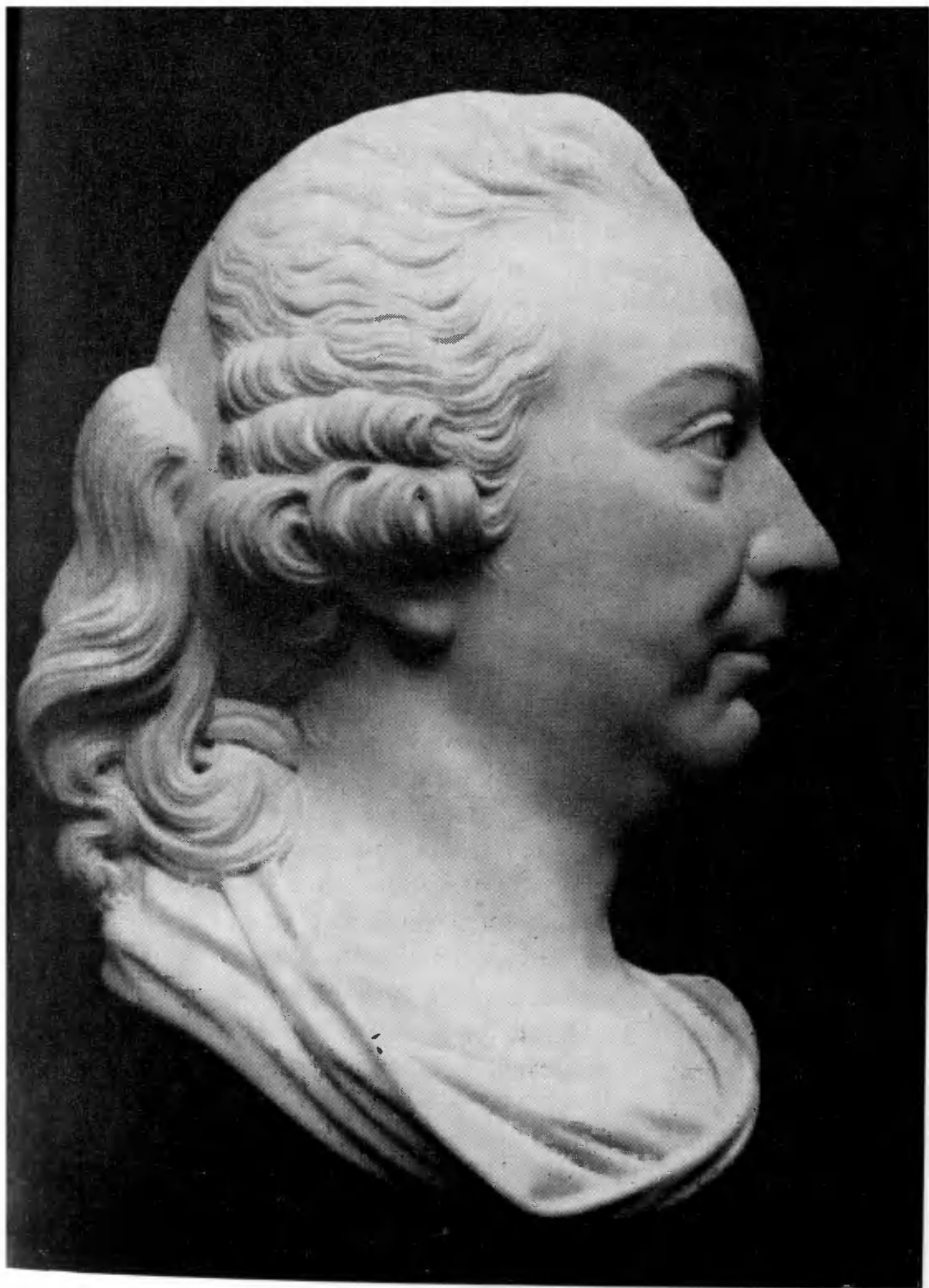
Италия, куда Шубин попадает летом 1770 года после долгих просьб и благодаря ходатайствам Д. Дидро и Э.-М. Фальконе, не могла не поразить его огромным количеством первоклассных памятников античного искусства, культ которого на десятилетия установился в Европе. Сам Дидро, проповедующий ориентацию на натуру, признает, что «пренебрегать изучением великих образцов — значит вновь перенестись к тем временам, когда зарождалось искусство, и притязать на славу творца»¹⁹.

С небольшим перерывом на поездку в Париж Шубин живет в Италии до весны 1773 года сначала как пенсионер Академии художеств, затем как спутник богатейшего русского промышленника Н. А. Демидова. «Журнал путешествия его высокородия [...] Никиты Акинфиевича Демидова», изданный тщеславными путешественниками, рассказывает о том, как возникла идея пригласить Шубина: «В ноябре месяце (1772 г. — Н. Я.) начаты делать Никиты Акинфиевича и Александры Евтиховны мраморные бюсты русским пенсионером г. Шубиным, из Рима возвратившимся, и чтобы более иметь время работать, то господин Шубин переехал к нам жить; а между тем всегда рассказывал Никите Акинфиевичу о древностях римских и о всех достопамятных вещах, чем возбудил охоту видеть и Италию [...] к тому же уговорили мы с собою провожатым и господина Шубина, по довольному его знанию итальянского языка»²⁰.

Упоминания о Шубине в «Журнале...» редки: едва ли богатые путешественники сознавали, как им повезло. Но характер записей после того, как к обществу присоединился молодой скульптор, заметно изменяется: больше внимания уделяется искусству, особенно ваянию, появляются элементы анализа осмотренных достопримечательностей.

Сведения об этих годах жизни и творчества Шубина пополняются прошением, которое после смерти Федота Ивановича писала в Академию его вдова. Как явствует из документа, уже в Париже Шубин, работая над портретными бюстами и медальонами, скопил немалую сумму — девяносто луидоров. До нас дошло немного работ этого периода, но все они свидетельствуют о зрелом мастерстве молодого скульптора.

Одно из наиболее ранних произведений — «Портрет неизвестной» в форме медальона (мрамор, 1770, ГРМ). Шубин использует форму античной камеи, вписывая неж-



Портрет И. И. Швабовска. 1771

ный профиль молодой женщины в благородный овал. Просто и изящно убраны жемчугами пряди волос, ниспадающие на стройную шею. Старательно прорисована прелестная раковина уха.

Живший в Риме И. И. Шувалов, и за границей не порывавший связи с Академией художеств, покровительствовал одному из первых ее выпускников, заказывает Шубину свой портрет и бюст своего племянника Ф. Н. Голицына.

Для портрета И. И. Шувалова (мрамор, 1771, ГТГ) Шубин избирает ту же форму, но создает при этом совершенно иной художественный образ. Компактность упругой формы, энергичная линия профиля — высокий лоб, крупный нос, квадратный резко выступающий подбородок — «гасят» округлость пухлых щек. Легко расчесанные пряди волос, мощная шея. Открыто и прямо устремленный взор «поддержан» строгим выражением плотно сжатого рта, в углу которого скульптор подчеркнул жесткий желвачок. Перед зрителем возникает натура деятельная, волевая и — при кажущейся мягкости — властная и энергичная.

Известно, что в 1771 году по рекомендации И. И. Шувалова Шубин получил заказ на парные портреты А. Г. и Ф. Г. Орловых. «Сделал он с обоих бюсты столь удачно, — пишет вдова Шубина в прошении в Академию художеств, — что весь Рим о искусстве его узнал, а потому его высочество герцог Глочестерский посетить его изволил в мастерской, и увидя его бюсты, заказал ему оба сделать из мрамора и для себя, а по окончании отправить оные в Ливорну к консулу»²¹. Однако след бюстов надолго затерялся.

В 1947 году из Ленинградской закупочной комиссии в Государственный Русский музей поступил мраморный барельеф с надписью на срезе бюста: «Д[елал] в Риме Ф. Шубинъ 1771 го.» Выполнен барельеф в манере, очень

близкой той, в которой созданы предшествующие два медальона. Так же, как в портрете неизвестной, вписана в овал голова молодого человека на высокой обнаженной шее; локоны парика, перехваченные лентой, спадают на плечи. Твердо прочеканен чуть вскинутый профиль. Образ отличается бóльшей цельностью, но мёньшей глубиной, нежели образ давно и хорошо знакомого Шубину Шувалова.

Барельеф был определен исследователями как портрет Ф. Г. Орлова — один из тех парных «бюстов», о которых писала жена Шубина (в XVIII веке словом «бюст» определялись и работы барельефные). Атрибуция подтвердилась, когда сравнили медальон с полученными из Англии фотографиями: авторские повторения портретов «братьев Острововых» — под такими именами жили в 1771 году в Риме Орловы — находятся и сегодня в Англии в Рохэмптоне, неподалеку от Лондона.

В Италии выполнен и один из первых дошедших до нас «круглых» бюстов — уже упоминавшийся портрет Ф. Н. Голицына (мрамор, 1771, ГТГ). Пожалуй, это один из самых «римских», наиболее антикизированных бюстов Шубина даже в этот период, когда влияние античного искусства в его творчестве наиболее ощутимо. И в то же время — одно из наиболее лирических произведений мастера.

Известно также, что в Риме Шубин выполнил портрет Екатерины II, который до Великой Октябрьской социалистической революции находился в имени Голицыных Петровское, откуда попал в частное собрание в Париже, а в 1969 году был приобретен музеем Виктории и Альберта в Лондоне.

В середине 1970-х годов благодаря многолетним розыскам известной исследовательницы творчества Ф. И. Шубина О. П. Лазаревой в Италии были обнаружены портреты Демидовых, выполненные в Париже в 1772 году.

На научной конференции в Эрмитаже был прочитан доклад, раскрывший одну из неизвестных ранее страниц творческой биографии скульптора²². Бюсты Демидовых, приобретенные по предложению их потомков Государственной Третьяковской галереей, представляют переходное звено от раннего творчества Шубина к зрелому мастерству. В них появляется — словно предчувствие — та непосредственность восприятия природы, которая в полной мере воплотится в шубинских портретах конца 1780-х—1790-х годов. Форма обретает некоторую динамику, композиция становится объемно-пространственной, характер — особенно в бюсте Н. А. Демидова — конкретно-индивидуальным.

Работы пенсионерского периода доказывают, что к моменту возвращения на родину Шубин был уже сложившимся портретистом. До последнего дня пребывания за границей он продолжает совершенствовать свое мастерство: останавливается на две недели в Болонье, по вечерам ходит в Академию лепить с натуры — и получает за свои работы диплом почетного академика. В Англии, приехав туда летом 1773 года с Демидовым, несколько недель работает в мастерской известного скульптора-портретиста Дж. Ноллекенса.

Щедро одаренный природой и крепко связанный с традициями русского искусства, впитавший идеи Просвещения, прошедший школу лучших европейских Академий, внимательно изучивший сокровища искусства античности, эпохи Возрождения, наиболее передовой страны конца XVIII века — Франции, он выходит на дорогу самостоятельного творчества.

Окрыленный первыми успехами, Шубин возвращается в Петербург летом 1773 года. Российская империя, казалось, была на вершине могущества: одерживала победы на суше и на море в Русско-турецкой войне, одновременно вела грандиозное строительство (достаточно вспом-

нить проект перестройки Кремля, над которым трудился в эти годы В. И. Баженов). «Неустанно пеклась» о благе подданных в своем дворце «республиканка на троне» императрица Екатерина II, окруженная сонмом полководцев, дипломатов, философов. Приглашенный в Россию Дидро готовился вплести новые лавры в венок «северной Минервы». И Шубин немедленно привлекается к созданию галереи портретов по-своему примечательных деятелей «допугачевского» периода царствования Екатерины II.

В русском искусстве 1760—1770-е годы ознаменованы расцветом живописного портрета. Но два этих десятилетия в истории русского портрета — две разных эпохи. Замершие под внимательным изучающим взором художника модели И. П. Аргунова, А. П. Антропова, раннего Ф. С. Рокотова в 1770-е годы «приходят в движение». Напряжение внутренней жизни моделей Рокотова отражается в тончайших переливах утратившего локальную определенность цвета. С портретами Д. Г. Левицкого входит в искусство полнота характеристики человека-деятели. Архитектор А. Ф. Кокоринов демонстрирует зрителям творение свое — план петербургской Академии художеств, П. А. Демидов предстает в облике садовода-любителя на фоне московского Воспитательного дома, основателем и опекуном которого он был; план этого же Воспитательного дома держит в руке другой опекун — богатейший откупщик Н. А. Сеземов.

Взыскательнейший Дидро остался доволен портретом, написанным с него русским мастером, — ведь Левицкому удалось на полотне запечатлеть истинное лицо философа, неустанно повторявшего, что у него десятки лиц, которые не в силах передать ни один портрет.

Деятель в движении, с атрибутами своей деятельности — таков герой русского живописного портрета 1770-х годов. Таков и герой Шубина в это десятилетие, только

у скульптуры иной язык, иные художественные средства, нежели у живописи — и средствами этими мастер владеет превосходно.

Уже на третий день по приезде в Петербург Шубин приступает к работе над портретом вице-канцлера А. М. Голицына. Именно этому бюсту суждено было прославить мастера в его отечестве в первые дни по возвращении, и он же считается по сей день произведением, с наибольшей полнотой воплотившим все особенности творчества Шубина в ранний петербургский период.

Когда приближаешься к портрету Голицына, воспринимая его фронтально, он поражает горделивой элегантностью и изысканностью силуэта. Широкие складки плаща свободно окутывают плечи, мягкие локоны парика обрамляют высокий лоб. В портрете появляется то, чего невозможно было достичь в барельефе: особое богатство ракурсов, открывающихся при пространственно-динамичном восприятии произведения и создающих многоплановость характеристики модели, диалектику личности в единстве ее разнообразных, порой противоположных качеств.

В самом деле, чуть измените точку восприятия портрета, сделайте шаг вправо. Гордая, надменно вскинутая голова с чеканным профилем, плотно сжатые губы, спокойный взор — все выражает уверенность в себе и высокомерную отчужденность.

При обходе бюста можно проследить, как появляется на строгих губах легкая усмешка, в глазах — тепло, затем голова устало склоняется к правому плечу, усмешка сменяется насмешкой — над собой, над другими? Почти скепсис, которому далеко до вольтеровской язвительности, но который таит горечь разочарования. Представитель одной из древнейших дворянских фамилий, богач, меценат, знаток живописи и владелец обширной картинной галереи, родной брат Д. М. Голицына — дру-

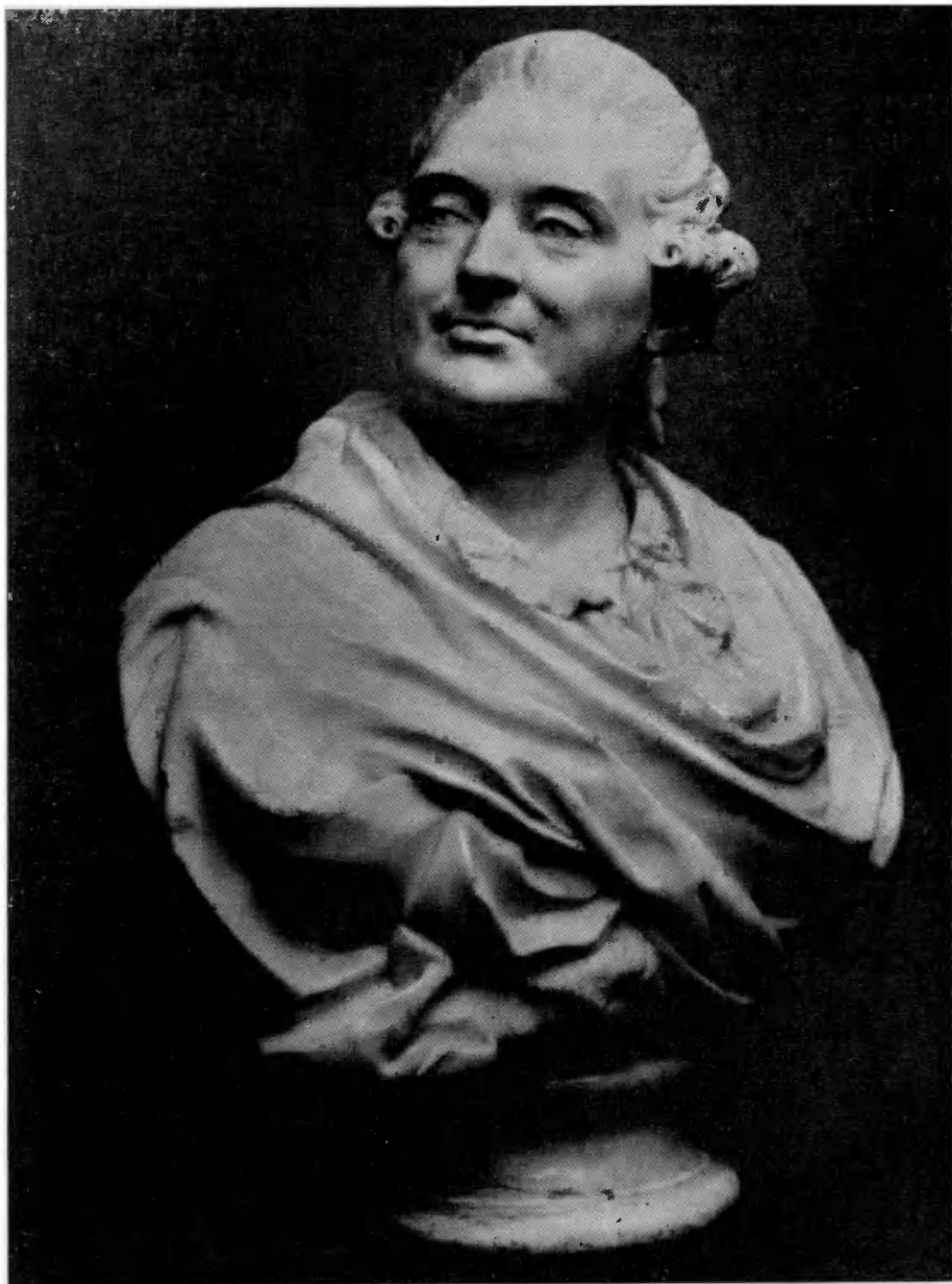
га энциклопедистов и покровителя Шубина в Париже. Братья, в оживленной переписке обменивавшиеся просветительскими идеями, разрабатывали проект освобождения крестьян, правда, без земли — и все-таки освобождения. Проекты, прожекты... Не сознание ли их неосуществимости заложило горькую складку в уголке рта?

Быть может, мы сегодня домысливаем то, чего и не было в этом прекрасном лице? Но отчего, открывая тайное тайных портретов Шубина, умевшего запечатлеть целый спектр почти неуловимых душевных движений, находишь в старых книгах, на страницах биографий давно ушедших из жизни людей подтверждение тому, что раскрывает мрамор его портретов? Не жестокий крепостник, не тупой служака, не изворотливый царедворец, а просвещенный вельможа смотрит на нас с первого портрета, выполненного Шубиным по возвращении в отечество.

Сохранились гипсовый (ГРМ) и мраморный (ГТГ) варианты бюста. Они практически не различаются трактовкой образа. В гипсе — сильнее ощущение непосредственного восприятия модели. В мраморе — поражает тонкость моделировки, передающая игру мышц под матовой кожей, мягкость пудренных локонов прически, блеск шелка, легкость кружев — скульптор словно сам наслаждается виртуозным умением передать их фактуру.

Награждение золотой табакеркой, повеление быть «собственно при ее величестве», заказ «собственных бюстов»²³ императрицы, огромное количество заказов от целых знатных фамилий — таковы были следствия успеха первой выполненной в Петербурге работы, поразившей современников живым обаянием, европейской элегантностью, тонкостью отделки мрамора.

Очевидно, вскоре после этой работы Шубин выполняет следующую — близкий по стилистике бюсту Голицына посмертный портрет М. Р. Паниной, рано умершей



Портрет А. М. Голицына. 1773



Портрет А. М. Голицына. 1773

жены сенатора П. И. Панина (мрамор, середина 1770-х гг., ГТГ).

Работа Шубина заставляет вспомнить изысканные рокотовские портреты, живущие напряженной и таинственной внутренней жизнью. Но у Рокотова она как бы мерцает из глубины лика трепещущим светом, смягчаемым легкой печалью. Печаль Паниной имеет иной оттенок — почти надменности; скульптор разворачивает спектр настроений и состояний, контрастных, почти взаимоисключающих, но умеет нерасторжимо слить их в едином образе.

На этом этапе творчества Шубин поэтизирует и героизирует свои модели — любит человека во всем его своеобразии как прекрасным творением, умеет подчеркнуть в нем лучшее, но не скрывает от внимательного взгляда и теневых сторон характера. Заметно в этих бюстах и не пережитое до конца увлечение барельефом: оно сказывается в подчеркнутой роли силуэта, в выделении нескольких значимо определенных ракурсов восприятия бюста.

В 1770-е годы Шубин создает две семейные серии портретов — братьев Орловых и Чернышевых.

Орловы принадлежали к роду, не отличавшемуся ни древностью, ни богатством. Рослые, здоровые, дружные, они возглавили военный переворот 1762 года, который Екатерина II, взошедшая тогда на престол, гордо именовала «июньской революцией». Какими они должны были представляться Шубину? Ведь в короткий и достаточно скандальный период царствования Петра III и в июньские дни он был в Петербурге, а шуваловская Академия не была изолирована от окружающих событий даже в той мере, в какой позднее Академия И. И. Бецкого.

Следующий этап знакомства с Орловыми — Италия, и это была встреча лицом к лицу с героями преславной Чесменской баталии: Алексей Орлов получил за победу

русского флота прозвание Чесменского, Федор был щедро награжден Екатериной II за проявленную доблесть. Алексей вообще был, по-видимому, самым способным и честолюбивым среди братьев. Может быть, поэтому взгляд Шубина особенно внимательно устремлен на него (мрамор, 1778, ГРМ).

...Нарядные, широкие, свободные складки плаща, горделиво вскинутая голова с крупными чертами лица — облик героя. Но тревожит противоречие: между широко раскрытыми, прямо, почти нагло глядящими глазами и четкой линией полного подбородка затаились тонкие, плотно сжатые и одновременно растянутые в любезной полуулыбке губы. Достаточно сделать шаг вправо от бюста — и профиль «прячется» от зрителя. В левом ракурсе поначалу почти неприметный шрам — памятка пьяной драки — вздергивает кончик ноздри, напрягается выпуклый глаз, любезная полуулыбка сменяется гримасой мгновенного бешенства.

Двойственность лика в портрете заставляет вспомнить о двойственности натуры, некогда представшей перед скульптором: умный, расчетливый политический деятель, одаренный полководец — и придворный интриган, на совести которого кончина жалкого Петра III, судьба так называемой принцессы Владимирской, хорошо известной нам благодаря картине К. Д. Флавицкого «Княжна Тараканова». Это Григорий Орлов в Италии обманом залучил ее на свой флагман «Три святителя» и доставил в Петропавловскую крепость...

Явное — и скрытое. Молодой художник умеет в видимом, внешнем воплотить внутреннее, самую суть характера, ненавязчиво подчеркнуть его сложность — и при этом не впасть ни в панегирик, ни в карикатуру.

Иной характер представлен в портрете Григория Орлова (мрамор, 1774, ГРМ; вариант — ГТГ). Внешние приемы антиквизации образа, еще присутствовавшие в бюсте

Алексея, сменяются здесь конкретностью сословной характеристики.

Бюст, принадлежащий Государственному Русскому музею, высечен из сероватого, теплого оттенка мрамора с прожилками и вкраплениями. Мелкокристаллическая структура камня дает возможность убедительно передать фактуру материалов — меха, ткани, металла, но эта задача отодвигается на второй план. Тщательно проработанные аксессуары подчеркивают парадный характер образа, но не отвлекают внимания от лица, почти женственного, затуманенного дымкой печали. Красивое, с правильными чертами, с легкой складкой озабоченности между бровей и замечательно выявленной игрой мышц вокруг четко очерченного рта, оно производит сложное впечатление. Благородство облика сочетается с вяловатостью характера. На первый план выступают не определяющие черты личности, а состояние ее в данный момент. Портрет создан в конце 1773—1774 году, когда звезда фаворита была уже на закате, но участь его еще не была решена.

По стилистике бюст Г. Г. Орлова близок портрету А. М. Голицына. Но появляется в нем некая «граненость» формы, когда объем осознается как итог пересечения плоскостей. Прекрасное владение фактурой вуалирует конструктивность подхода к форме, динамизм которой должен был придавать работе дополнительную выразительность, особенно в трепещущем пламени свечей. Дробясь на гранях, свет выявлял контраст матовой поверхности мрамора, передающего тонкую эластичную кожу лица, и нарядной серебристой фактуры шитого отложного воротничка, однозначного металлического блеска кирасы и пластики складок подбитого горностаем плаща.

В Государственный Русский музей портрет попал только в 1961 году. В Государственной Третьяковской галерее с 1927 года хранится позднее повторение бюста. Оно



Портрет А. Г. Орлова-Чесменского. 1770-е гг.

поступило сюда из имения Орловых-Давыдовых Отрада.

Шубин создал портреты всех пяти братьев Орловых. Едва ли не самый колоритный среди них — бюст старшего, Ивана (мрамор, 1778, ГТГ). Слегка запрокинутое, словно готовое расхохотаться лицо с грубоватыми крупными чертами смотрит на зрителя благодушно и чуть свысока, барственно, самодовольно и снисходительно. Кажется, скульптор вовсе не задумывался над формой — так сильно в этом произведении впечатление непосредственности восприятия модели, полнокровной ее жизненности. Старший Орлов за чинами не гнался, в перевооружении участие принимал скорее из братской солидарности и, щедро одаренный императрицей «за компанию» с братьями, от должностей отказался и жил барином в пожалованных ему поместьях.

В портретах Федора и Владимира Орловых Шубин подчеркивает фамильное сходство и выявляет оттенки индивидуальности характеров (мрамор, 1778, ГТГ).

В серии портретов братьев Чернышевых заметно возрастает та непосредственность восприятия натуры, которой отмечен уже образ И. Г. Орлова, и такое же внимание к индивидуальной неповторимости облика и характера человека.

Образ грубоватого, но прямого и честного служака создает Шубин в портрете З. Г. Чернышева (мрамор, 1774, ГТГ). Подчеркнутая, почти солдатская простота облика, твердость в сочетании с добротой Захара особенно ярко выступают в контрасте с остротой, своенравной резкостью и переменчивым лукавством дипломатического царедворца Ивана Чернышева (мрамор, ок. 1776 г., ГТГ). Бюст Ивана Чернышева знаменует новую для Шубина тенденцию к почти буквальному следованию натуре: мастер воспроизводит даже бородавки между бровями и на подбородке, что не просто противоречит концепции классицистического портрета, но отдавало бы



Портрет И. Г. Орлова. 1778

натурализмом, если бы не шубинское умение подчинить всякую частность общему.

В портрете Петра Чернышева (мрамор, 1779, ГТГ), созданном вскоре после его смерти, скульптор сосредоточивает внимание скорее на выявлении живых особенностей облика модели, нежели ее характера. Используя тот же прием разнообразной выразительности ракурсов, раскрывающихся при круговом обходе, что и в бюсте А. М. Голицына, Шубин, однако, ограничивается раскрытием своего рода «динамики во времени»: при обходе скульптуры зритель видит, как вдруг более явными становятся приметы возраста — герой словно стареет на глазах.

Подлинным шедевром портретной скульптуры 1770-х годов стал бюст П. А. Румянцева-Задунайского (гипс, 1776; мрамор, 1778; ГРМ; вариант — мрамор, Государственный художественный музей БССР).

В череде шубинских портретов даже «героического» периода середины и второй половины 1770-х годов это произведение выделяется своим пафосом. Динамична композиция бюста. Голова взята в резком повороте влево, сильно приподнятое левое плечо, движение усилено влево же устремленным взором. Создается ощущение «полководческого» жеста, воображение легко дорисовывает маршальский жезл в левой руке, которым герой указывает путь войскам.

В портрете знаменитого полководца екатерининской эпохи героический характер создается мастером на основе отнюдь не героической внешности, строится на контрасте мягких очертаний круглого, курносого, слегка тронутого рябинами лица и сурового выражения глаз, их орлиного взора, с высоты всматривающегося туда, где решается исход сражения.

Герой Семилетней войны, отличившийся под Гросс-Егерсдорфом и Кунерсдорфом, в войне русско-турецкой

принудивший противника к Кучук-Кайнарджийскому миру успешным наступлением на Шумлу (за что и получил почетное добавление к фамилии — Задунайский), полководец вошел в историю русского военного дела как мастер быстрого и стремительного удара. Его мраморный портрет представляет собой своеобразный памятник «Румянцева победам».

Повышенной внутренней динамикой отличается портрет кабинет-секретаря императрицы П. В. Завадовского (гипс, середина 1770-х гг., ГТГ; бронза, отлив XX в., ГРМ). Стилистически бюст Завадовского близок портрету А. М. Голицына, но замедленность ритмов и плавность очертаний ему не свойственны. Драпировки, в портрете вице-канцлера ложившиеся мягкими пластичными складками, в более поздней работе прочерчены стремительно и резко. Энергично повернутая к левому плечу голова, усиливающий это движение влево взгляд широко раскрытых глаз, взметнувшиеся, словно от ветра, волосы, свободно, мягким узлом завязанный шарф, полное отсутствие каких-либо знаков отличия — все создает образ более демократичный и экспрессивный, нежели другие произведения Шубина этого периода. Судя по обстоятельствам жизни П. В. Завадовского, его портрет мог быть создан только между 1775—1777 годами. Выходец из старинной польской дворянской фамилии, принявшей русское подданство в начале XVII века, Завадовский служил в канцелярии П. А. Румянцева-Задунайского, отличился при Ларге и Кагуле, участвовал в составлении условий Кучук-Кайнарджийского мира. С 1775 года был кабинет-секретарем императрицы. Вступил в неосторожное соперничество с Г. А. Потемкиным и был вынужден уйти в долгосрочный отпуск. На службу возвращен только в 1778 году.

Среди произведений Ф. И. Шубина, датируемых 1770-ми годами, два стоят особняком: «Портрет неизвестного» (мрамор, первая половина 1770-х гг., ГТГ) и про-

мышленника И. С. Барышникова (мрамор, 1778, ГТГ). Второй бюст подписной: «д[елал] Ф. Шубин в 1778 году». В этих двух работах Шубин отказывается от подчеркнутой декоративности, почти пышности, присущей портретам, изображающим людей знатных, близких ко двору. Спокойна и уравновешена композиция с фронтальным положением торса и легким поворотом головы. Обобщенно даны детали обычного во времена Шубина костюма с небольшим жабо. Широкий разворот плеч, срез, тяготеющий к прямоугольному, короткая массивная шея, простонародное, но горделиво-самодовольное лицо Барышникова кажутся подчеркнута приземленными рядом со скромной интеллигентностью облика неизвестного. В этом портрете воплотились, кажется, все лучшие черты и качества гражданина России XVIII столетия. Молодое серьезное лицо с умными глазами под широкими дугами приподнятых бровей, скорбно сжатый рот с опущенными уголками то заставляют вспомнить А. Н. Радищева, то наводят на предположение, что это автопортрет Шубина...

Если попытаться подвести итоги портретного творчества Шубина в первые годы по возвращении из-за границы, придется, видимо, признать, что определяющими были заказные портреты ближайшего окружения Екатерины II в ранний, либеральный период ее правления. Будь эти портреты созданы в 1760-е годы, их откровенно героический характер, возможно, не носил бы оттенка рефлексии и разочарования, а взор портретиста был бы более снисходителен. Еще и в 1770-е годы — а ведь это период крутого поворота Екатерины II от относительного либерализма к открытому деспотизму, — образы полководцев, царедворцев, дипломатов несут единый заряд внутренних сил и энергии. Но уже нота горечи звучит в облике просвещенного Голицына, откровенный цинизм подмечает скульптор у А. Г. Орлова, лукавство и

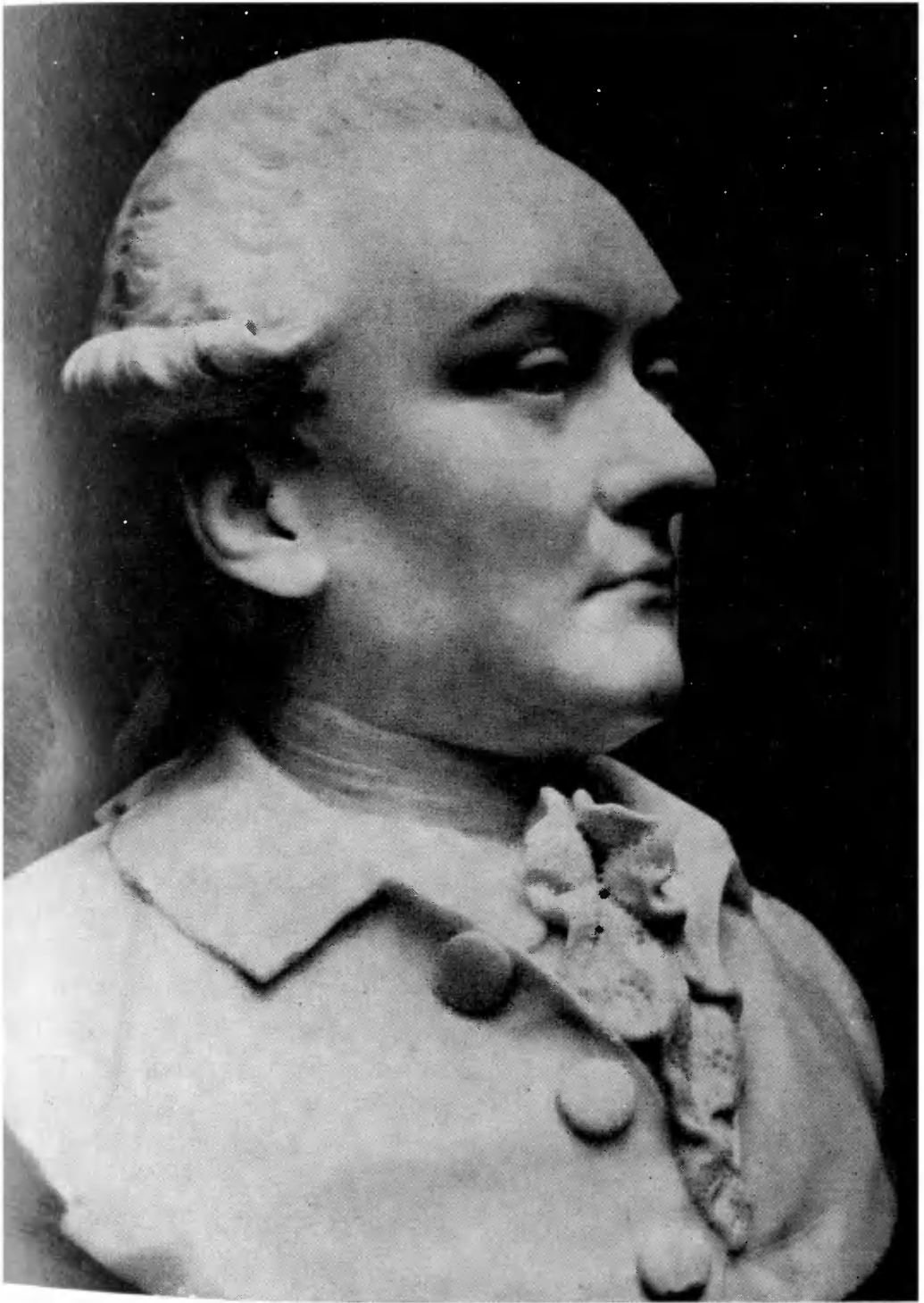


Портрет И. С. Барышникова. 1778

изворотливость — у И. Г. Чернышева. Лишь полководцам скульптор оставляет лишенную сомнений прямоту и твердость.

Стилистически работы Шубина 1770-х годов тяготеют скорее к раннему, нежели к зрелому классицизму. После немногих антикизирующих портретов 1770—1771 годов Шубин лишь раз — в портрете А. Г. Орлова — обращается к формам римского бюста, да и то на подхваченной фибулой тоге помещает орденскую звезду, вполне в духе своей эпохи. Интуитивно или осознанно «вписывая» свои работы в интерьеры, выдержанные в стиле раннего классицизма, еще не утратившие движения и повышенного декоративизма, мастер использует динамичные композиции, сложную игру света в драпировках, завершающих и обобщающих детали вполне конкретных костюмов его моделей. Virtuозное мастерство обработки камня позволяет Шубину великолепно передать разнообразные фактуры материалов, что весьма способствует успеху шубинских портретов. И все-таки главное подкупающее зрителей качество составляла многосложность характеров, воплощенных и исследованных средствами скульптуры.

Достаточно прочное положение, которое занял Шубин по возвращении в Петербург, заказы императрицы, успех — все создает у художника иллюзию независимости от петербургской Академии художеств, с которой он вступает в отношения, необычные для своего времени. В ответ на предложение Совета выполнить программу на звание академика, как то было принято, Шубин, ссылаясь на недостаток времени, выдвигает «встречное предложение»: «проекзаминовать» его «по бюстам», кои делал он «собственно для ея имп. вел., и по другим известным Академии как статуйным, так и портретным» его работам²⁴. Если вспомнить, как низко ценила Академия портретный жанр, становится понятна мера «дерзости» недавнего пенсионера.



Портрет неизвестного. Первая половина 1770-х гг.

Но всем был памятен успех портрета А. М. Голицына, «по окончании которого собрал он (Шубин. — Н. Я.) для смотра всех академических г. Художников, по совету коих и выставил тот бюст в Академию»²⁵. Поэтому Совет Академии 28 августа 1774 года единогласно выносит определение: «За оказанный опыт в скульптурном искусстве ГОСПОДИНА ФЕДОТА ИВАНОВИЧА ШУБИНА общим во избрании согласиём признавает и приемлет академиком своего академического собрания, дозволяя ему пользоваться тем правом, каково званию сему в установлении академии монархиною предписано»²⁶. После этого в течение полутора десятилетий имя Шубина в академических документах почти не встречается.

Как много мы знаем о нескольких годах жизни Ф. И. Шубина во Франции и Италии и как мало — о десятилетиях его жизни в отечестве! Редкие документы в архивах, почти неправдоподобно обширный список его работ и огромная, сложная история России второй половины XVIII столетия — вот материал, по которому можно судить о судьбе мастера, об изменениях его мировосприятия, с большей или меньшей долей убедительности угадывая духовную эволюцию Шубина. У начала его творческого пути — громкая слава и царская милость, у заката — несколько горестных «слезниц», в которых сломленный жизнью скульптор жалуется на нищету и молит о помощи.

Впрочем, в конце 1770-х годов «слезницы» еще и не мерещились Шубину. Заслуженное признание, очевидно, помогает ему получить несколько крупных заказов на монументально-декоративное убранство Чесменского и Мраморного дворцов, Исаакиевского собора и Троицкого собора Александр-Невской лавры.

Следует заметить, что если портретное творчество Ф. И. Шубина более или менее изучено, то работы в области монументально-декоративной пластики ждут своего

исследователя. Сегодня мы даже не можем с достаточной долей достоверности определить, какие работы для этих зданий им выполнены, назвать сюжеты многих рельефов.

Ранний классицизм — особый этап развития отечественной архитектуры. Прекрасные дворцы и храмы, загородные резиденции, усадьбы вельмож, общественные здания приобретают ясность планов, стройную пропорциональность, базирующуюся на ордерной системе, но при этом не утрачивают декоративности, в которой барочная пышность сменяется изящной простотой.

Особое значение в конце XVIII века приобретает отделка зданий природным камнем, особенно различными видами уральского мрамора и того, что шел из Карелии. Единство со стеной обретала мраморная скульптура, резанные из мрамора детали пластического убранства, не «растворяющие» стену, как это было в архитектуре барокко, а подчеркивающие красоту общего конструктивного решения. Впрочем, рядом со зданиями, построенными в стиле раннего классицизма, возводились чаще всего увеселительные сооружения в псевдогоthicеском или «китайском» стиле.

Дворец на Кеккерикитской даче (Кеккерикексинен — по-фински Лягушачье болото) был построен по проекту архитектора Ю. М. Фельтена в виде средневекового замка. Треугольный в плане, с изящными башенками, машикулями, стрельчатыми окнами, он предназначался для остановок при поездках царского двора в Москву и обратно. После победы над турецким флотом под Чесмой возле дворца была выстроена церковь и оба сооружения стали называться Чесменскими. Для парадных комнат дворца и были заказаны Ф. И. Шубину овалы медальоны с изображениями русских великих князей и царей — от полулегендарного Рюрика до Елизаветы Петровны.

Сама форма родословия для Руси достаточно тради-

ционна. Царское родословие изображалось в иконах и на папертях церквей. В конце XVII века, при Алексее Михайловиче, были созданы серии портретов великих князей русских и иноземных государей в рукописных книгах, известных под названием титулярников. Собственно портретами в полном смысле этого слова трудно назвать даже изображения князей, живших в конце XVI—первой половине XVII века, не говоря о первых Рюриковичах. Это, однако, вовсе не означает, что изображения Рюрика, Игоря, Олега и других легендарных или подлинных деятелей русской истории в титулярниках созданы по произволу и фантазии мастеров: во второй половине XVII столетия на Руси существует вполне четкое представление о портрете как таковом и о посмертном портрете как копии прижизненного изображения. Надо полагать, авторы изображений в титулярниках с доверием опирались на более ранний материал — в иконах, фресках, «подлинниках» — сборниках образцовых описаний или изображений для иконописцев.

Для Шубина идея родословия не была, надо полагать, незнакомой. Уточнением царского родословного древа занимался М. В. Ломоносов. Оскорбленный пренебрежением к истории отечества, искажениями, которые вносили в нее иноземцы, великий русский ученый и патриот трудился над составлением «Российской истории» и был пропагандистом идеи воплощения ее сюжетов в изобразительном искусстве. Убежденный в необходимости исторической достоверности, Ломоносов добивался разрешения особой экспедиции для снятия копий «с имеющихся в церквах изображений государских, иконописною или фресковою работою на стенах или на гробницах состоящих»²⁷.

Сама идея такой экспедиции доказывает, что представление о посмертном портрете как копии более раннего изображения, достоверного, опирающегося на на-



Святополк. Чесменская серия. Конец 1770-х гг.

турное, уже в середине XVII века было вполне сформированным. Поэтому едва ли основательны суждения о том, что Шубин мог произвольно создать образы для Чесменской серии. А именно такая точка зрения утвердилась в истории искусства. Вообще Чесменская серия практически не исследована, более того, входящие в нее пятьдесят восемь портретов даже не имеют достоверных персонализаций, хотя все они сохранились и дошли до наших дней.

Дело в том, что в середине XIX столетия при перестройке дворца медальоны были перевезены в Москву и размещены под сводами парадных залов Московской Оружейной палаты, в здании, построенном по проекту архитектора К. А. Тона. Пышные рамы, в которых находились портреты в Чесменском дворце и на которых были написаны имена, даты жизни и правления каждого князя, сменились простыми гипсовыми овалами с обозначением только имени и года вступления на великокняжеский или царский престол. Достаточно посмотреть на изображения Анны Иоанновны и Екатерины I, иконография которых обширна и хорошо известна, чтобы убедиться, что при перевозке и монтировке в новые рамы портреты были перепутаны: эти два медальона попросту «поменялись местами». Человеку, обладающему минимумом исторических знаний, не может не броситься в глаза целый ряд несоответствий: не особенно грозен Иоанн Грозный, напротив, слишком воинствен богомольный Федор Иоаннович и т. д.

Казалось бы, есть простейший «ключ» к восстановлению истины — в Государственном Историческом музее в Москве хранится костяная пластина с царским родословием и надписью: «Резано сие родословие 1774 года августа 15 дня Колмогорской округи Куростровской волости Яковом Ивановичем Шубным». Следовательно, одновременно с Федотом Шубиным, который работал над Чес-

менской серией в 1774—1775 годах, его старший брат резал для поднесения царице пластину с медальонами на кости: пятьдесят восемь из шестидесяти одного изображения по персоналиям совпадают с чесменскими. Кроме них в работе Якова имеется дважды повторенный портрет Екатерины II и изображение Петра III.

Действительно, изображения для Чесменского дворца частично совпадают, а точнее, оказываются близки по композиции, одежде, атрибутам тем, которые можно увидеть на пластине Шубного, хотя образы резного «Родословия» гораздо примитивнее и беднее по психологической характеристике. Настораживает, однако, ряд случаев, когда внутреннее содержание портрета-образа, созданного Ф. Шубиным и находящегося в Оружейной палате, больше соответствует своему историческому прототипу, обозначенному на новой раме, нежели тот, что, «вычисляется» при помощи пластины Шубного. Так, холодно красивое лицо с крепко сжатыми губами, с немигающим ястребиным взглядом глаз, в мраморе воспринимаемых как светлые, льдисто-прозрачные, воплощает именно образ Святополка Окаянного, жестокого братоубийцы. Это имя обозначено на раме медальона Чесменской серии. А вот если довериться пластине, то под именем Святополка следует поставить медальон с изображением кудрявого юноши с большим по-детски неопределенным ртом, совершенно не соотносящийся с историческим прототипом.

Существует еще серия портретов русских великих князей и государей, резаная мастером Иоганном Доршем, а главное — уже названные титулярники, на которые не могли не опираться в XVIII веке все, кому необходим был содержащийся в них иконографический материал.

Обратившись к этому первоисточнику, убеждаешься, что некоторые портреты действительно можно при его помощи определить — подтвердить правильность существ-

вовавших на раме подписей или убедительно предложить другое имя²⁸. Так, безусловно совпадают по композиции, костюму, набору атрибутов изображения князей Рюрика, Игоря, Олега и некоторых других. Тот портрет, под которым в Оружейной палате стоит надпись: «В. К. ИЗЯСЛАВ ЯРОСЛАВИЧЬ 1054», на самом деле, видимо, изображает великого князя Святослава Игоревича: именно этот князь в титулярниках, хранящихся в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, имеет характерный шлем и щит. Однако в титулярниках нет многих изображений, которые числятся в Чесменской серии, например, княгини Ольги, Василия Ярославича и других. На какие иконографические источники опирались Шубин и его предшественники?

По глубине, психологической наполненности образов шубинская серия слишком сильно отличается от всех одновременно с ней и даже много позже созданных подобных изображений. Может быть, достаточно констатировать, что Шубин широко использовал натуральный материал, в основном на него опирался в своей работе, и согласиться, что он «и думать забыл строго следовать оригиналам»²⁹? Как уже говорилось выше, по законам развития жанра — в данном случае исторического портрета — во времена Шубина такое «думать забыл» совершенно исключено. Кроме того, уточнение имен шубинских персонажей предоставит возможность разобраться в оценках, которые мастер дает историческим деятелям. Наконец, достоверно «выстроив» медальоны, можно подойти к пониманию единой исторической идеи, которую не мог не вложить в работу мастер такого уровня, как Шубин.

Для искусствоведов исследование портретов Чесменской серии представляет особый интерес: Шубин, обгоняя современников, вносит вклад в разработку реалистической концепции исторического портрета.

В исследовании Чесменской серии может помочь один любопытный памятник. В Русском музее хранится большое царское родословие, резаное по кости. Оно представляет собой копию портретных медальонов Шубина. Специалист по резной кости Н. В. Тарановская, основываясь на характере резного орнаментального декора, датирует эту пластину концом 1770—началом 1780-х годов. Отличающие медальоны «Родословия» высокое мастерство, владение большой формой, присущее их автору, мягкая матовость фактуры роднят их с работами Шубина. Интересно, что автор «Родословия» обращается с оригиналом по-хозяйски вольно: в некоторых портретах слегка изменен поворот головы, конкретизированы черты внешнего облика и т. д. Рядом с этой работой пластина Якова Шубного кажется примитивнее, хотя и не теряет своеобразного обаяния «народной» резьбы. Конечно, «Родословие» Русского музея требует дальнейшего исследования, но очень осторожное предположение можно сделать и сейчас: не принадлежит ли оно резцу самого Ф. И. Шубина? Нам сегодня не известна ни одна его работа по кости, а их должно быть немало: Шубин и по возвращении из-за границы, как установлено О. П. Лазаревой, продолжал работать по кости и, в частности, в портрете.

Не только Чесменская серия Шубина требует серьезного специального исследования. Немногим лучше обстоит дело с убранством Мраморного дворца, построенного в 1768—1785 годах на набережной Невы неподалеку от Царицына луга — будущего Марсова поля. Дворец возводился по проекту прославленного архитектора А. Ринальди. Весь скульптурный декор — и внутренний и наружный, а по некоторым сведениям и архитектурные детали, — выполнены при участии и «под смотрением» Ф. И. Шубина³⁰. Он сам рассчитывался с многочисленными мастерами, подмастерьями и учениками, вырубавшими скульп-

туры. В прошении, которое в 1790 году Шубин адресует Академии художеств, перечисляя лучшие свои работы, он называет лишь немногие из тех, что «щетами» и иными сохранившимися в архивах документами связываются с его именем. Это мраморный барельеф «Диана и Эндимион», найденный и атрибутированный научным сотрудником Государственного Русского музея Л. П. Шапошниковой³¹, две статуи «вестали», считающиеся утраченными, и рельефы «Жертвоприношения», вмонтированные в стены одного из парадных залов дворца. В Русском музее хранятся выполненные Шубиным или при его участии по рисункам А. Ринальди статуи «Утро», «Ночь» и «Весеннее равноденствие», а также четыре больших барельефа, принадлежность которых Шубину строго документирована С. К. Исаковым по тексту «щета» от 21 мая 1782 года³².

Исторический «параллелизм» деяний античных и современных автору героев был широко принят в искусстве XVIII столетия. Если сама царица сопоставлялась с Минервой, то полководцы ставились не ниже прославленных героев древности: мудры, как Юлий Цезарь, дальновидны и отважны, как Александр Македонский, великодушны, как Сципион Африканский... Интересно, что Шубин в числе своих лучших работ эти барельефы, судя по тексту того же прошения, не числил. Барельефы на античные сюжеты выполнены по всем правилам академической пластики и все-таки от них тянет холодком малоувлекательного для исполнителя заказа. В рельефах, где действуют братья Орловы, присутствует странный привкус ремесленности. Автор старается передать внешнее сходство персонажей, натурально трактует одежду и некоторые детали обстановки. Но фигуры главных героев, сильно выступающие из фона, — собственно, в данном случае можно говорить скорее о горельефе, — напоминают своей статуарностью и пропорциями фигурки бого-

родской резьбы или оловянных солдатиков. Они недостаточно масштабны, неловко сгруппированы и поставлены. Композиция кажется дробной и не производит впечатления величавости и классической ясности.

Совершенно не изучены композиции «Жертвоприношений», заключенные в круглые медальоны. Существует мнение, высказанное С. К. Исаковым, что четырнадцать из этих шестнадцати медальонов выполнены Шубиным для мраморного Исаакиевского собора, который строили по проекту А. Ринальди на месте нынешнего собора О. Монферрана. Действительно, перечисляя свои лучшие работы в прошении 1790 года, Шубин упоминает: «16 барельефов разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки в Исаакиевской конторе»³³. Те ли это рельефы, сказать трудно. Практически пока невозможно дать убедительное истолкование сюжетов, объяснить, почему их изначально предполагалось и было выполнено шестнадцать, куда могли исчезнуть два из них. Все эти вопросы требуют специальных изысканий.

Неоднократно перестраивавшийся Мраморный дворец в нынешнем строгом своем облике хранит лишь следы того скульптурного декора, который некогда делал его интерьеры изысканно нарядными.

Для Мраморного дворца были выполнены пять портретных бюстов братьев Орловых, о которых говорилось выше. В стену было вмонтировано прекрасное барельефное изображение зодчего А. Ринальди. Как в ранних медальонах, Шубин использует благородную форму овала, профильное решение. Но на этом сходство кончается. Ни малейших следов антикизации в правдиво выполненной голове лысеющего, деловито-суховатого человека. Строгий рабочий костюм, циркуль в крупной руке, однако, неудачно связанной с торсом. (Это и давало повод сомневаться в авторстве Шубина).

Еще один крупный заказ выполняет Шубин в конце

1780-х годов. Троицкий собор Александро-Невской лавры строился по проекту и «под смотрением» учившегося одновременно с Шубиным И. Е. Старова, украшался лучшими живописцами того времени. Ответственный заказ на скульптурный декор храма, предназначенного быть усыпальницей славного воина — защитника русской земли Александра Ярославича Невского, поручается Ф. И. Шубину.

В скульптурном декоре собора можно различить работу по крайней мере трех мастеров. Весь комплекс объединен ощутимой общностью: очень точно найдены места, определено пропорциональное соотношение с архитектурными формами и двадцати фигур, расположенных «поверх колонн» под цилиндрическими сводами собора, и шести рельефов, пять из которых расположены на внешней стороне стен собора, один — в интерьере.

Предварительные наблюдения над стилистическим решением позволяют высказать некоторые предположения об авторах этих работ. Достаточно четко прослеживается стилистическая общность ряда фигур апостолов и святых, расположенных в центральном нефе собора, с их простонародной мужиковатостью типов, большеголовых, с крупными ступнями, явственно напоминающих своими формами русскую народную скульптуру, и двух рельефов по сторонам западного входа: «Явление бога Моисею в купине несгораемой» и «Вручение богом Моисею скрижалей Завета». Подчеркнутая экспрессия, обобщенность форм и некоторая наивность, ремесленность трактовки тел, неумение или нежелание соблюдать классические пропорции — все выдает руку мастера, не прошедшего академической, а уж тем более европейской выучки. Не отыщутся ли со временем документы, которые подтвердят напрашивающуюся догадку о возможном участии в этой работе Якова Шубного, старшего брата Ф. И. Шубина, еще в середине 1770-х годов доказав-



Портрет архитектора А. Ринальди. Конец 1770-х гг.

шего свое профессиональное мастерство резчика известным «Родословием»? Второй мастер выполнил, по-видимому, три рельефа: «Жертвоприношение царя Соломон в день освящения Иерусалимского храма», «Явление святой троицы Аврааму у дуба Мамврийского» и «Встреча блудного сына», расположенные над тремя входами в собор. Четкость, даже некоторая суховатость прорисовки силуэтов фигур, компактность композиции групп, «пустоватость» фонов, обозначенных скупыми растительными формами или классического образца архитектурой, в «Явлении Аврааму троицы» вдруг неожиданно сменяющейся каким-то странным домиком «на голландский манер»,— все это характерно для трех перечисленных рельефов. Наконец, четыре фигуры русских князей и гипсовый (в отличие от прочих — мраморных) рельеф в интерьере по стилистике близки работам Шубина. Общее решение образов князей, трактовка их одежд и атрибутов напоминает портреты Чесменской серии. Правда, наивное простодушие образа княгини Ольги из Чесменской серии сменяется строгой красотой ее лица, воспроизведенного в соборе. Но отделить здесь работу реставраторов от того, что было в оригинале, пока представляется практически невозможным. Как и другие фигуры под сводами, образы князей решены в крупных монументальных формах, что позволяет зрителю «прочитать» их на очень большом расстоянии.

Горельеф «Въезд в Иерусалим» расположен на вогнутой стене над хорами и практически необозрим для стоящих внизу, но для исследователя наиболее доступен. Горизонтальный рельеф решен как народная сцена: мужчины и женщины с цветами и детьми встречают Христа, въезжающего в Иерусалим на «осляти». Композиция построена на встречном движении двух групп — Христа с учениками, приближающихся к воротам Иерусалима, и народа, устремившегося им навстречу. Фигуры в толпе



Апостол Петр. Конец 1780-х гг.
Троицкий собор Александро-Невской лавры.

встречающих представляют собою различные фазы поклонения. Толпа за спиной Иисуса дана в живом общении — это люди, переживающие радость встречи. Скульптор выделяет лишь двоих, явно не охваченных общим настроением восторга и ожидания: это фарисей в характерном головном уборе — в левой части композиции и величавый мужчина у обелиска заставы. Обе фигуры повернуты лицами к центру композиции, их взгляды как бы скрещиваются на голове Христа.

Пространственное решение горельефа отличается глубиной и четкостью. Можно насчитать не менее семи планов, уводящих взгляд от низко склонившихся первоплановых персонажей к дальнему пространственному плану, где за стенами на холмах видны здания южного города с плоскими крышами. Скульптор применяет принцип зеркальной композиции, уравнивая порывистость движения покоем соотношения масс и замыкая его в границах рельефа.

Фигура Христа поражает отнюдь не величественным видом, который подчеркивается и усугубляется наивно вылепленной «ослятей». Руки, не сложенные, как это было принято, в жесте благословения, а разведенные, словно в изумлении от радостной встречи, приземистая большеголовая фигура, тяжелая босая ступня — все роднит Христа с апостолами центрального нефа.

Обращает на себя внимание еще одна фигура. Человек, мускулистыми руками расстилающий ткани перед Христом, в отличие от прочих — безбород, несмотря на свой явно зрелый возраст и намечающуюся лысину (единственные, кроме него, безбородые — ученики, идущие по бокам Христа, но и у них отсутствие бороды «компенсируется» длинными, спадающими на плечи кудрями). Выделяется этот персонаж и своим положением — прямо перед Христом, и тем, что он единственный не просто поклоняется или выражает восторг, а раскидывает



Явление Моисею бога в купине негораемой. Конец 1780-х гг.
Троицкий собор Александро-Невской лавры.

перед Христом по восточному обычаю ткани. В отличие от прочих встречающих, чьи лица выдержаны в традиционно классическом духе, «расстилающий ткани» обладает широкоскулым лицом с мягким вздернутым носом, широко расставленными под крутым широким лбом глазами. И невольно возникает вопрос: не мог ли Шубин здесь, в этой центральной скульптурной композиции, замыкающей два ряда фигур под сводами, поместить свой автопортрет? Ему, прекрасно знающему искусство Возрождения с широко распространенным обычаем мастеров вводить собственное изображение в библейские и евангельские композиции, вполне могла прийти в голову такая идея. Не противоречит она и характеру Шубина с его высоким уровнем сознания собственной значимости как художника, творца. Следует отметить также и то обстоятельство, что в течение полутора столетий, до тех пор, пока не были возведены в западной части собора хоры, лицо «расстилающего ткани», резко повернутое к Христу, практически было неразличимо на большой высоте и в сильном ракурсе и могло остаться незамеченным комиссией, принимавшей храм.

С Троицким собором также связано одно из лучших портретных произведений Шубина — горельефное изображение митрополита Санкт-Петербургского и Новгородского Гавриила Петрова, некогда вмонтированное в стену (мрамор, 1792, ГРМ).

Может быть, нет у Шубина более «живого» портрета — так лукаво, будто вовсе неподобающе сану, смеются небольшие глаза в старческих веселых лучиках морщин. Ректор славяно-греко-латинской Академии, депутат комиссии о новом уложении, ученый-филолог, участник составления академического словаря, собиратель древних книг и рукописей, настоятель столичной Александро-Невской лавры был одним из просвещеннейших людей своего времени. Известно о связях его с М. В. Ломоносовым,



Въезд в Иерусалим. Конец 1780-х гг.
Троицкий собор Александрово-Невской лавры.

о знакомстве с просветителем Н. И. Новиковым.

Шубин использует атрибуты, которые должны были пояснить зрителю присутствие портрета митрополита в интерьере собора: в руке Гавриила план собора, в фоне без труда узнаются строгие формы этого петербургского храма. Под кистью правой руки помещена надпись: «Д[елал] Ф. Шубинъ 1792 ГО.» Как давно замечено, такими надписями скульптор помечал работы, которые не только сочинил и вылепил, но и сам вырубил из мрамора. Не случайно практически все монументально-декоративные работы — барельефы, горельефы, фигуры — не имеют авторских подписей. Наивно было бы предположение, что огромное количество связанной с именем Шубина декоративной пластики он выполнял сам. Сохранились сведения о многочисленных помощниках — мастерах и подмастерьях, рубщиках и обработчиках мрамора, которые трудились под руководством Шубина.

По неясным еще до конца причинам с начала 1790-х годов большие заказы исчезают. Петербург обстраивается новыми зданиями, десятки новых скульптур украшают их внутри и снаружи, но среди их исполнителей имя Шубина не значится. Предположить, что его работы «отстают от моды», невозможно: мастер в расцвете творческих сил. Никаких следов глубоких конфликтов с заказчиками документы не обнаруживают, но факт есть факт — на закате царствования Екатерины II и все годы правления Павла I Шубин переживает ситуацию своеобразного бойкота — и со стороны всевластных работодателей, и со стороны Академии художеств. Разгадку этого попытаемся отыскать в творчестве и личности самого мастера и его взаимоотношениях, документально подтвержденных, а также более или менее убедительно реконструируемых, с теми, от кого зависело его положение.

Трудными были 1780-е годы в истории России. «Просвещенный абсолютизм» начала царствования Екатерины II

был до основания потрясен Крестьянской войной 1773—1775 годов под предводительством Е. И. Пугачева. Напуганное небывалым размахом народного движения, правительство Екатерины II проводит ряд мероприятий по укреплению дворянской империи: упорядочивает административно-полицейский аппарат, законодательно закрепляет дворянские привилегии. Принимается ряд мер против «вольного казачества» — уральского, яицкого и донского, разгромлена Запорожская Сечь. Юридически оформлено крепостное право на свободной дотоле левобережной Украине. «Жалую» десятки тысяч крепостных фаворитам и любимцам, Екатерина II закрепощает огромное количество государственных крестьян.

Борьба Североамериканских Штатов за независимость, а особенно известия о Великой французской революции, штурме Бастилии 14 июля 1789 года и последовавшей затем казни королевской четы усугубляют внутривнутриполитическую ситуацию. «Республиканка на троне» сбрасывает маску и открывает миру страшный лик деспота и самовластного тирана. Начинается реакция конца 1780-х — начала 1790-х годов.

Усиливаются гонения на прогрессивные слои русского общества, особенно — на просвещенную интеллигенцию. Из хроники культурной жизни России конца 1780-х — начала 1790-х годов: 1789 год. У русского просветителя — издателя Н. И. Новикова — отбирают университетскую типографию. 1790 год. А. Н. Радищев издает «Путешествие из Петербурга в Москву». Автор приговорен к смертной казни. По «монаршей милости» казнь заменена сибирским острогом. 1791 год. При таинственных обстоятельствах, по словам А. С. Пушкина, «под розгами», умирает Я. Б. Княжнин, автор вольнолюбивой трагедии «Вадим Новгородский». 1792 год. Н. И. Новиков без суда и следствия заключен на пятнадцать лет в Шлиссельбургскую крепость.

Возросший на вольном Русском Севере, окрепший у

истоков русского Просвещения с его антикрепостническими и антидеспотическими идеями, вкусивший Просвещения французского, Ф. И. Шубин все это знал и чувствовал. В 1773 году, возвратившись в Россию, он мог встретиться с посетившим Петербург осенью того же года Д. Дидро. Визит к «русской Минерве», давно зазывавшей главу энциклопедистов к своему двору и несомненно рассчитывавшей на обновление и упрочение в просвещенных европейских кругах своего политического реноме, окончился взаимным разочарованием: слишком умен был французский философ, чтобы, сойдясь вплотную с российскими порядками, не понять, что «русская императрица, несомненно, является деспотом»³⁴. Екатерина II в письме к своему многолетнему корреспонденту в Германии, в свою очередь, так отзывается о советах, преподанных ей Дидро: «Это сущая болтовня, в которой нет ни знания обстоятельств, ни благоразумия, ни предусмотрительности. Если бы мой Наказ (Комиссии по составлению Нового уложения. — Н. Я.) был во вкусе Дидро, он должен был бы перевернуть в России все вверх дном»³⁵.

Уже сам факт лишения Шубина официальных заказов в обстановке гонений на прогрессивную интеллигенцию следует расценивать как свидетельство совершенно определенной репутации — свидетельство косвенное, но немаловажное. И есть еще произведения Ф. И. Шубина, его портреты. Он отразился в них с ясностью, не оставляющей сомнения не только в его человеческих, но и политических симпатиях и антипатиях. Уже с середины 1780-х годов образы Шубина обретают все бóльшую определенность утверждения или отрицания. Эта тенденция наметилась раньше, достаточно вспомнить бюсты Захара и Ивана Чернышевых, но особенно отчетливо проявилась в работах следующего периода.

В первой половине 1780-х годов Шубин создает серию портретов Шереметевых — генерал-фельдмаршала графа

Б. П. Шереметева (мрамор, 1782, ГРМ; вариант — 1783, Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»), его жены — А. П. Шереметевой (мрамор, 1782, Кусково), сына — П. Б. Шереметева (мрамор, 1783, Кусково) и невестки — В. А. Шереметевой, урожденной Черкасской (мрамор, 1784, Кусково). Из четырех бюстов — три посмертных, лишь один — П. Б. Шереметева — сделан на основе натуральных наблюдений. Оба женских портрета лишены яркой выразительности лучших произведений Шубина и представляют собой мягкий аккомпанемент мужским.

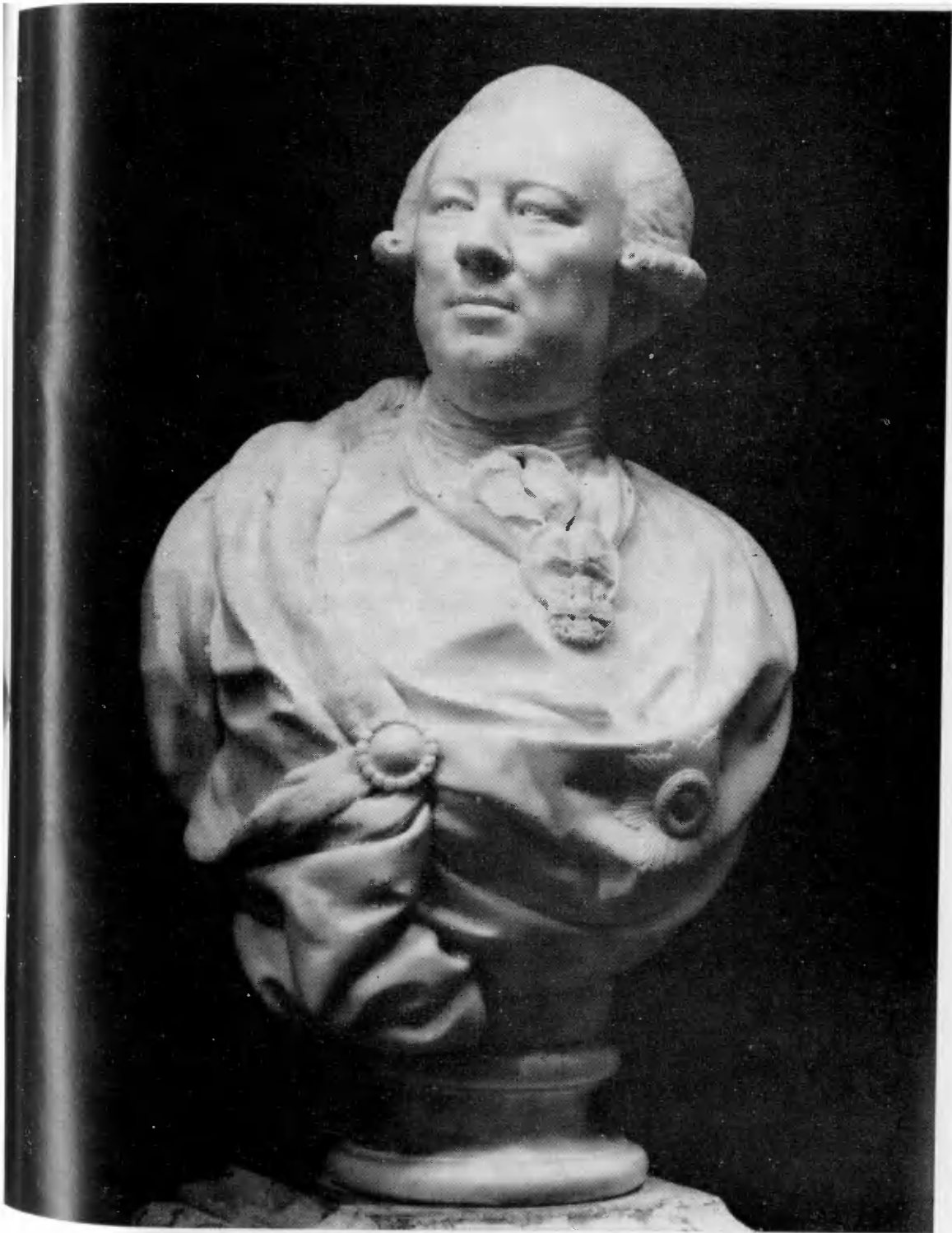
В образе Б. П. Шереметева, ближайшего сподвижника Петра I, Шубин создает образ возвышенный, героический, опираясь при этом не столько на прижизненное изображение портретируемого из подмосковной усадьбы Кусково или посмертный его портрет, написанный И. П. Аргуновым, сколько на характер, воплощенный в мозаике М. В. Ломоносова «Полтавская баталия». Бюст, поступивший в Государственный Русский музей из Эрмитажа, выполнен из белого каррарского мрамора очень плотной структуры, который со временем «теплеет», обретая цвет чуть желтоватый. Мужественное лицо с крупными и твердыми чертами смотрит несколько отчужденно, уверенно и спокойно. Формы его определены, проработаны тщательно, но без той тончайшей моделировки, которая придавала лицам шубинских героев живое выражение, пленяющее нас и сегодня.

Совершенно иной образ создан скульптором в портрете П. Б. Шереметева. Окутанный пышными складками драпировки торс поставлен почти фронтально; горделиво вскинута голова с двумя локончиками над ушами, с припухшими, чуть косящими глазами. В лице, обложенном складками жира, ясно читается спесивое желание подчеркнуть свою значительность. И все же рядом с образом отца сын выглядит особенно заурядным. Шубин

словно ставит лицом к лицу две эпохи, противопоставляя героические свершения начала XVIII столетия делам и людям екатерининского царствования, вопреки официальной доктрине подчеркивая не преемственность, а утрату ими великих традиций. Декоративный, отличающийся виртуозной обработкой мрамора и тончайшей моделировкой форм поистине дышащего жизнью лица, портрет сына превосходен в художественном отношении. Но, по видимому, шубинская «теза» — «антитеза» не осталась скрытой от заказчика.

Портрет отца вызывает восхищение П. Б. Шереметева. «И как буст отделан тщательно и хорошо, — пишет он своему петербургскому главноуправляющему П. Александрову, — видно, что господин Шубин к отделке его прилагал старание, чем я очень доволен, ежели и мой так хорошо выработан будет, еще буду довольнее, и получа его, деньги к нему переведу на первой почте, чем и он за свой труд будет доволен же, что ему и сказать»³⁶. И далее: «[...] за тщательную отделку батушкина буста дарю ему двести рублей, которые ему отдать и о вышепрописанном объяснить, чтоб он то чувствовал, и о получении тех денег по отдаче ему и с каким удовольствием он те деньги примет, о всем обстоятельно ко мне написать»³⁷.

Это барственное «чтоб он чувствовал» как выражение вельможной высокомерной снисходительности должно было уязвить художника, поверившего было в то, что и в России мастер может пользоваться уважением и отнесенной независимостью. Может быть, характер Шереметева-младшего потому и отражен с такой полнотой и яркостью, что его обладатель нисколько не стеснял себя с ваятелем. А отраженный, словно в зеркале (недаром же принимавшие бюст «эксперты» — главноуправляющий Александров и крепостной живописец Шереметева И. П. Аргунов — уверяли, что «буста вышла в от-



Портрет П. Б. Шереметева. 1783

делке хороша и великое сходство»), остался весьма недоволен: «Отправленный от вас 16 дня сего месяца (июня 1784 года. — Н. Я.) на почтовых лошадях буст мой получен исправно, которой не так хорошо вышел, как батюшкин»³⁸.

Едва ли привели в восторг заказчиков и бюсты супругов Михельсон, которым портретист, вослед природе, отказывает в какой бы то ни было привлекательности. Портрет генерала от кавалерии И. И. Михельсона выполнен из желтоватого мрамора (1785, ГРМ), отшлифованного до блеска. Лицо с круто, по-обезьяньи срезанным лбом, глубоко посаженными глазами, крупным носом, нависающим над извилистым ртом, не освещено ни единым проблеском доброго чувства. Оно глухо и замкнуто. В то же время бюст, как это характерно особенно для подписных работ Шубина (на тыльной стороне значится: «Д. С. и ВЫСЕКАЛЪ Ф. Шубин 1785), наряжен, все атрибуты, характеризующие сословное положение, тщательно проработаны.

Не отличается привлекательностью и портрет супруги генерала — Ш. И. Михельсон (мрамор, 1785, ГРМ). Шубин стягивает драпировкой торс женщины, узкоплечей, тщедушной, растягивает в ширину и без того широкоскулае, маленькое, угловатое личико с кругленьким лобиком, большим утиным носом и недоразвитой нижней частью. Создается ощущение тревожащей диспропорции между крупно и определенно, почти грубо взятыми формами верхней части головы и капризным маленьким ртом над круглым подбородком. Следует заметить, что Шубин нередко пользовался этим приемом деформации, подчеркивая, иногда чуть заметно, иногда почти преувеличенно резко, асимметрию черт лица. В одних случаях это способствовало углублению внутренней характеристики, в других — повышало динамику формы, вызывало впечатление живой изменчивости состояния, в третьих — произ-

водило впечатление скрытого несоответствия, не сразу осознаваемой, но ощутимой дисгармонии, и всегда — обогащало образ.

Оба бюста поступили в Государственный Русский музей из церкви-усыпальницы в селе Иваново Витебской губернии — бывшего имения Михельсонов. Первоначально желтоватый мрамор слегка потемнел, но прекрасно сохранился. Обращает на себя внимание необычная для Шубина и не встречавшаяся в его ранних произведениях система обработки. Почти исчезает характерное прежде стремление передать в мраморе материальные фактуры кружева, муара, атласа, меха. Теперь Шубин не подчиняет камень задаче материальной и пластической трансформации: шарф, драпирующий бюст Ш. И. Михельсон, — это пластическая форма мрамора, охватывающего не плечи живой женщины, а стягивающего и завершающего форму каменного бюста. И лишь на лицах и шеях, зашлифованный до лоска, он прекрасно передает пористую, жирную кожу.

Пожалуй, нет у Шубина больше портретов, в которых невозможно было бы отыскать хоть какие-то привлекательные черты. А ведь в биографических словарях XIX века И. И. Михельсон характеризуется вполне положительно. Правда, один из главных его подвигов — «выдающаяся отвага» и «неутомимость» в преследовании повстанцев во времена крестьянской войны 1773—1776 годов. Это он взял в плен атамана Чику-Зарубина, а затем в последнем сражении у Солениковой ватаги разбил Е. И. Пугачева, который вскоре после этого был схвачен и доставлен в Яицкий городок...

Далек от репрезентативности ранних работ Шубина и портрет петербургского полицмейстера Е. М. Чулкова (мрамор, 1792, ГРМ). Наброшенный на плечо подбитый мехом плащ жестко срезан и ложится тяжелыми складками — скульптор отказывается от пышных драпировок,

обращаясь к реалистической трактовке форм. Меж отворотом сюртука под туго стягивающим шею платком демонстративно выставлен наружу огромный орден. На этом не пышном, но вполне «представительном» постаменте — самой природой грубо вылепленная голова солдафона с косо срезанным лбом, глубоко под черепную крышку ушедшими, близко поставленными глазами, толстым носом и массивной выдвинутой вперед челюстью. Прямо перед собой смотрящие неприятно пристальные глаза вступают в контраст с приоткрытым, то ли в разговоре, то ли в жадном любопытстве, ртом.

«Портрет может иметь вид грустный, мрачный, меланхолический, ясный, ибо состояния эти длительны, — утверждал некогда Д. Дидро, — смеющийся портрет лишен благородства»³⁹. Портрет Чулкова мог бы послужить иллюстрацией к этому положению. Как для всякого истинного художника, для Шубина нет запретных приемов — он использует все средства, необходимые ему для воплощения замысла. Однако в портретах четырех Михельсон и Чулкова нет гротескных преувеличений, формы жизненны, не огрублены. Это вовсе не карикатуры. И в то же время они содержат элемент обличения, ибо Шубин остро видел и умел воплотить средствами пластики самую суть человеческой личности.

Еще более сложными по характеристике, нежели предыдущие, были созданные в 1790-е годы портреты генерал-фельдмаршала Н. В. Репнина (мрамор, 1791, ГРМ), светлейшего князя Г. А. Потемкина-Таврического (мрамор, 1791, ГРМ; вариант — Екатерининский дворец-музей, г. Пушкин). Динамика композиции, характерный склад художавого остроносого лица, выражение почти едкое, подчеркнута ироничное — все создает характер порывистый, резкий, крутой. Участник Семилетней и русско-турецкой войн, щедро награжденный за победу при Мачине, ставшую залогом выгодного для России Ясского мир-

ного договора 1791 года, Репнин попал в немилость императрицы уже в 1792 году, когда был арестован Н. И. Новиков, связанный с ним через масонов.

Бюст Г. А. Потемкина исполнен в 1791 году незадолго до его смерти. Растрепанные волосы, небрежно сбитый набок распахнутый ворот кружевной сорочки, в мясистом круглом лице с приподнятыми крыльями носа и опущенными кончиками губ сложное выражение то ли усталости, то ли пресыщенности.

В 1795 году Шубин создает портрет последнего фаворита Екатерины II П. А. Зубова — один из наряднейших в этот период. Красивое, с самолюбивой складкой полных губ и чуточку раздутыми тонко вырезанными ноздрями прямого носа, лицо юного «любимца Фортуны» неподвижно и гладко. Почти манекенная правильность черт, ни тени мысли. Шубин словно отказывается от обычного своего способа воплощения характера прежде всего в лице человека и переключает внимание на «околичности»: навязчиво бросается в глаза, что подбитый горностаем плащ прихвачен пряжкой с вензелем Екатерины II, что на груди Зубова на ленте — портрет императрицы в драгоценной оправе. Мастерски используя композиционные средства, скульптор сосредоточивает на деталях взгляд зрителя; чуть выше вскинута голова, чуть больше выпячена грудь — и горделивая петушиная осанка выдает стремление во что бы то ни стало утвердить собственную значимость; прорисованные концентрическими пышными складками драпировки усиливают впечатление эгоцентризма натуры.

В портрете П. А. Зубова мастер гениально обнажил противоречие блестящей оболочки и внутреннего ничтожества человека, которого А. В. Суворов характеризовал как особу «без царя в голове».

В 1780—1790-е годы симпатии Шубина проявляются в произведениях с очевидной ясностью, как и антипатии.

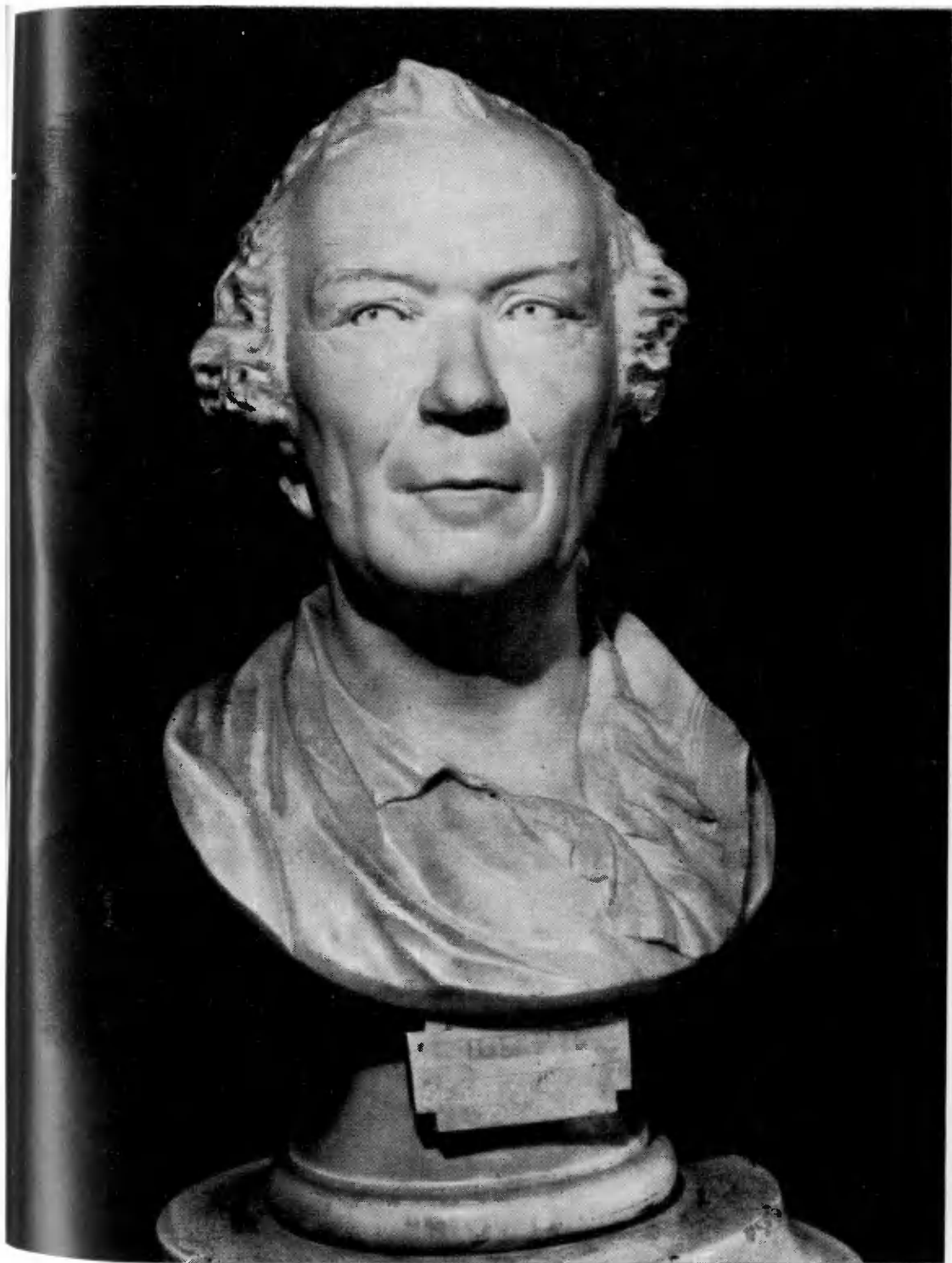
Речь идет об упоминавшихся выше портретах зодчего А. Ринальди, митрополита Гавриила, и о портрете скульптора Иоганна-Готлиба Шварца (мрамор, 1792, ГРМ) и, наконец, бюсте М. В. Ломоносова (гипс, до 1793 г., ГРМ; бронза, 1793, Камеронова галерея, г. Пушкин; мрамор, вариант — АН СССР, Москва; более поздние отливки из гипса и бронзы — во многих музеях).

Подкупающе сердечным и уважительным отношением к коллеге по искусству окрашен скромный бюст И.-Г. Шварца — виртуозного мастера — резчика по кости, дереву и металлу. Это — воплощение живой, поистине дышащей формы, хотя портретист ни в чем не польстил своей модели: сухощавое строгое лицо несет следы нелегко прожитых лет. Обозначены морщины широкого спокойного лба, глубокие складки скобками охватывают чуть приоткрытый рот с едва заметно приподнятыми уголками. Перед зрителем — тонкое и умное лицо интеллигентного, полного чувства собственного достоинства современника Шубина.

По дошедшим до нас сведениям, Шварц приехал в Россию из Германии и некоторое время проработал в Академии, но «пришелся не ко двору». Впрочем, и у самого Шубина, как известно, отношения с Академией не сложились. Достаточно поставить рядом портреты Шварца и президента Академии И. И. Бецкого (бронза. 1790-е г., ГТГ), чтобы сказать, на чьей стороне симпатии Шубина. Иссохшее, словно мумия, старческое лицо, обтянутый кожей череп, ввалившиеся щеки, прижатые старчески хрящеватые уши, почти лишенный мысли взгляд и поникшие, бессильно свисающие складки драпировки...

«Милостивый государь мой Иван Иванович!

Между прочими под покровительством вашим произведенными российскими художниками находя по опытам отменную в отечестве и иностранных академиях репутацию заслужившим скульптора Шубина, одного из пер-



Портрет И. Г. Шварца. 1792

вых по старшинству природных художников, вашим попечением дозревших; я за долг себе поставляю препоручить его милостивому вашему призрению и прошу покорно о помещении его по способности на имеющуюся в Академии художеств вакансию скульптурного класса в адъюнкт-ректоры или хотя в старшие того класса профессора с предписанными по уставу преимуществами в настоящую службу. Благоклонное ваше на сию мою просьбу изволение прииму знаком благорасположения вашего — к пребывающему с неперменною преданностию вашего превосходительства милостивый государь мой покорным слугою. Григорий Потемкин». ⁴⁰

Мая 4 дня
1789 году.

Письмо «светлейшего» князя Потемкина осталось «без последствий». Едва ли можно объяснить это старческой забывчивостью И. И. Бецкого. Затормозить ходатайство могущественного вельможи могла только воля еще более могущественная — самой императрицы. Как говорилось выше, на первых порах по возвращении из чужих краев именно поддержка Екатерины II помогает Шубину пересилить некоторые формальности и получить без «программы» первое академическое звание. Обласканный императрицей, он создает галерею портретов ее приближенных и получает крупные заказы. Но к 1780-м годам в портретах представителей правящего меньшинства страны проявляется особая, свойственная в эту эпоху немногим социальная зоркость. Как складывались отношения Шубина с самой Екатериной? Документов, прямо свидетельствующих о причинах изменения отношения царицы к скульптору, в нашем распоряжении нет. Но ведь есть портреты самодержицы работы Шубина. Может быть, они помогут понять, почему скульптор впал в немилость?

Все портреты Екатерины II, выполненные Шубиным,

отличаются виртуозным мастерством, все вырублены из первосортного мрамора или великолепно отлиты в бронзе. Один из самых ранних хранится в Государственной Третьяковской галерее и датируется началом 1770-х годов. В теплом, матово просвечивающем мраморе воплощены черты античной богини мудрости — и в то же время передано сходство с августейшим прототипом. По стилистике это одно из самых антикизированных произведений Шубина. Идеально правильны формы носа и круглящегося подбородка. Милостивая полуулыбка приподнимает кончики нежных губ, туманит мечтательно прикрытые тяжелыми веками глаза. Такой «портрет» мог польстить любой женщине и вполне соответствовал образу «северной Минервы», который сама императрица бережно пестовала и старалась внедрить в сознание передовых мыслителей Европы. Зная порывистую прямоту Шубина, трудно ставить под сомнение его искренность: «Тартюфу в юбке» на русском троне удавалось годами держать в заблуждении людей куда более искушенных, нежели молодой художник.

Однако уже в мраморном подписном барельефе (1783, ГРМ) заметно уменьшается доля идеализации, хотя произведение отличается изяществом и мастерством исполнения. Тем же 1783 годом датирован бюст (мрамор, 1783, ГРМ), в котором Шубин, подчеркивая величие Екатерины и царственность ее покоя, не скрывает примет возраста: перед зрителем предстает немолодое, тяжело оплывающее книзу лицо.

От портрета к портрету нарастает ощущение все большей правдивости образа. Даже сглаживая морщины, Шубин передает дряблость кожи, втянутость углов рта и впалость щек, которые выдают старческое отсутствие зубов; отвисает второй подбородок. Округлый лоб под высоким зачесом приподнятых волос таит легкую поперечную морщинку гнева.

Наконец, в бронзовом бюсте 1788 года, хранящемся в Государственной Третьяковской галерее, черты старческого огрубения облика и выражение «высочайшей» презрительности проступают совершенно явно, подчеркнутые лоснящейся темной бронзой.

Едва ли такой портрет мог удостоиться похвалы, тем более, что другие художники умели подчеркнуть в своих изображениях Екатерины черты величественной, благородной старости — вспомним хотя бы «Портрет Екатерины в дорожном костюме» М. Шибанова (1787, ГРМ).

Не исправила положения и статуя «Екатерина II — законодательница», хотя сходное по замыслу произведение Д. Г. Левицкого «Екатерина — законодательница в храме богини Правосудия» (1783, ГРМ) было одобрено, взято во дворец и неоднократно повторялось. Образец для композиции также был выбран высочайше апробированный — это эскиз памятника Екатерине II, созданный в 1768 году Э.-М. Фальконе. «Я сделал эскиз, — писал императрице автор «Медного всадника», — который не покажу никому, куда Вы его не посмотрите. Екатерина II дает законы своей империи. Она соизволяет опустить скипетр свой, чтобы преподать своим подданным средство быть счастливей. Если эта простая мысль не представляет привлекательного для художника, то я не знаю иной более подходящей, более славной»⁴¹. Правда, если у Фальконе в эскизе, повторение которого и сегодня хранится в музее (чугун, отлив 1804, ГРМ), преобладает выражение величия, и фигура, и лицо правительницы заметно антиквизированы, то в героине шубинской статуи подчеркнуты женственность, миловидность, лицо освещено милостивой улыбкой. К тому же первое появление статуи перед зрителями, а возможно, и самой царицей было обставлено чрезвычайно эффектно: в сказочно убранном Таурическом дворце во время бала, устроенного Г. И. Потемкиным в апреле 1791 года.

В тот вечер особенный восторг вызвал грандиозный зимний сад. «Лавры, мирты и другие благорастворенных климатов древа, не токмо растущие, но иные цветами, другие плодами обремененные. Под мирною тению их инде, как бархат, стелется дерн зеленый, там цветы пестреют, здесь излучистые песчаные дороги пролегают [...] блистают стеклянные водоемы», — с восторгом писал Г. Р. Державин ⁴².

Посреди этого зимнего сада, под куполом ротонды из восьми ионических колонн, на порфировом постаменте стояла статуя Екатерины II. Драгоценный мрамор казался полупрозрачным и тающим в отсветах фонарей из цветного хрусталя, свисавших меж колонн, в отблесках лучей стоявшего позади нее зеркального обелиска, украшенного «разноцветными хрусталями, подражающими красотою своею драгоценному камению и растению цветов» ⁴³, увенчанного вензелем императрицы из тех же цветных хрусталей. В таком волшебном окружении статуя должна была казаться особенно изящной — грациозно и чуть манерно изогнутая фигура, в маленькой опущенной руке держащая скипетр, а другой — указующая на тяжелые книги свода законов.

На первый взгляд, сходная концепция воплощена в аллегорической картине Д. Г. Левицкого, программа которой разработана известным русским архитектором, изобретателем, музыкантом, переводчиком Н. А. Львовым: перед статуей богини правосудия Фемиды Екатерина II сжигает на алтаре цветы мака — символ сна и покоя. Рядом громоздятся тяжелые тома свода законов. Аллегория Левицкого-Львова давно вошла в историю русской культуры как один из просветительских «уроков царям» — так Ломоносов в своих одах, Державин в «Фелице» и «Вельможе», выдавая желаемое за действительное, позволяли себе «истину царям с улыбкой говорить». Но если Шубин шел по стопам Левицкого, почему столь холодно

принята была его статуя, не отмеченная никакой наградой, хотя царица умела и любила награждать тех, кто угождал ей?

Поищем разгадку в творении мастера. Шубин сохраняет многие элементы аллегии и атрибуты, найденные его предшественниками Фальконе и Левицким. Во всех трех композициях доминирует фигура правительницы в стилизованном под античное одеянии. Как у Фальконе, Екатерина II опустила скипетр — знак власти, указывает рукой на книги законов. Царские атрибуты — корона и держава — помещены в пышных складках одеяния на тыльной стороне скульптуры. Как у Фальконе и Левицкого, присутствует атрибут Феиды — весы правосудия. Но немало и отличий. У Шубина книга законов словно соскальзывает с колонны-подставки, жест придерживающей ее руки нарочито демонстративен. Символ беспристрастия и справедливости — весы, у Левицкого пребывающие в руках богини Феиды, у Фальконе свободно возложенные на ту же обвитую лаврами колонну, что и книги законов, у Шубина оказались зажаты между тяжелыми томами, чаши весов оплетены толстыми, как хвосты плети, веревками. И видны весы только зрителю, стоящему за спиной статуи. Зато на первом плане появляется атрибут, которого не было у предшественников: рог изобилия с изливающимся из него потоком орденов, медалей и монет. В сочетании с весами этот атрибут Феиде не противоречит, но увидеть одновременно и весы, и рог изобилия можно лишь сбоку, и то невнятно. При фронтальном обзрении Феида оборачивается Фортуной — неверной богиней случайной удачи, а во времена Екатерины II и ее предшественниц на русском троне слова «случайный человек», «вельможа в случае» — определения, связанные с фаворитизмом, прилагавшиеся к таким людям, как например, П. А. Зубов, Г. И. Потемкин и другие.



Екатерина II — законодательница. 1789—1790

Вспомнила ли царица Плиния Старшего, называвшего Фортуну — многоликую римскую богиню — «изменчивой, слепой, непостоянной, неверной покровительницей недостойных»? ⁴⁴ Или просто изменилось время: конец 1780-х — начало 1790-х годов — это период реакции, и русской императрице совсем не в радость воспоминания об идеях Фальконе, как и напоминание о силе и духе законов. Не прошло и года, как, открыв на ночь положенную кем-то на столик в ее спальне книгу с безобидным названием «Путешествие из Петербурга в Москву», она с яростью читала аллегорическое разоблачение жестокого правителя в главе «Спасская Полесь». Его правление кажется ему благополучным и лучезарным, его глава, как и в шубинской статуе, увенчана венцом лавровым, а скипетр возлежит на тучных снопах. «На твердом коромысле возвешенные зрелися весы. В единой из чаш лежала книга с надписью «Закон милосердия», в другой — книга же с надписью «Закон совести» ⁴⁵. Прямовзора — Истина снимает бельма с глаз правителя и показывает ему истинный облик его царствования: его одежды замараны слезами и кровью, на перстах — «остатки мозга человеческого». Его окружают обман и лицемерие, а щедроты его «изливались на богатого, на льстеца, на вероломного друга, на убийцу, иногда тайного, на предателя и нарушителя общественной доверенности, но уловившего «его «пристрастие» и снисходящего его «слабостям» ⁴⁶.

Значат ли почти «текстуальные» совпадения радищевского текста и шубинской статуи, что скульптор был знаком с сочинением первого русского революционера и выступил как его единомышленник? Или дело в том, что оба они видят истинный облик империи Екатерины и воплощают свое видение при помощи средств, почерпнутых из одного источника — арсенала аллегорий, выработанных культурой их времени? Трудно сказать. Но можно предположить, что Екатерина II уловила отнюдь не пане-

гирический характер статуи Шубина. Поэтому и оставила скульптора без награды — и без какой бы то ни было поддержки. А поддержка ему в этот период была необходима.

22 апреля 1790 года скульптор решается напомнить И. И. Бецкому о письме Г. А. Потемкина: «Изволили обещать в уважение прозбы его светлости по иному исполнить, в чем я и был благонадежен; и естьлиб по примеру других художников я состоял на каком-либо окладном жалованье, тогда б ожидал с терпением и не осмелился б сим утруждать, но питаюсь уже лет двадцать одними трудами моего художества, от коего едва успел стяжать небольшой дом деревянной и тот уж ветх; в минувшие четыре года на содержание людей и себя для дела большой мраморной статуи Ея Императорскаго Величества, на которую истощил и последней капитал в 3000: состоящей так и воистину не имею чем и содержаться при нынешней дороговизне без жалованья и без работы»⁴⁷.

Уже на следующий день Бецкой посылает в совет записку с указанием «сему художнику учинить должное удовлетворение»⁴⁸. Но, словно в издевку, заседание 3 мая 1790 года решает: Шубина в профессоры произвести, но сообщить ему, что жалованья «академия по недостатку сумм оного определить ему не может»⁴⁹. Через несколько дней Шубин обращается с большим обиженным письмом прямо к Совету: перечисляет свои заслуги, доказывает старшинство в службе перед Ф. Г. Гордеевым, И. П. Мартосом и прочими заседающими в Совете. Особо пишет о своих барельефах и статуях: «Ничего не может быть горестнее как слышать от сотоварищей он портретной да и другия во удовольствие потакая говорят так [...] а что я не служил по той же самой причине, что бывшие директора того не благоволили, знав, что уважают службою, а позабывают о жаловании, кото-

рого я во все то время лишен, я б несравненно лучше желал служить, таковая служба более утешает, нежели утруждает, и всяк из нас должен великою благодарностию (что служить удостоен. — прим. Шубина. Н. Я.), а не хвалиться оною»⁵⁰.

Письмо свидетельствует, что отказали Шубину под благовидным предлогом нехватки средств в казне, а объяснили тем, что он «портретной» и в Академии в прошедшие годы не служил.

Причины конфликта гениального художника с Академией заслуживают специального исследования, но в целом могут быть объяснены принципиальными расхождениями. Выпестовавшая блистательную плеяду скульпторов, русская Академия ни одному из них не указала пути портретного мастера — этот жанр действительно был не в почете. В то время как французские скульпторы — современники Шубина — способствуют расцвету портретного бюста (достаточно вспомнить, какое количество работ такого рода, выполненных Ж.-Б. Пигалем, М.-А. Колло, Ж.-А. Гудоном и другими, находится в советских музеях). Русские собратья Шубина над портретами до конца XVIII века работают редко и неохотно. Станковая — аллегорическая и историческая, мемориальная, монументально-декоративная пластика — вот их излюбленные жанры. Шубин со своим пристрастием к портрету был чужеродным в этой среде. Лишенный поддержки своего главного заказчика — двора, он оказывался обреченным на полунищенское существование.

После вызова, брошенного Совету цитированным выше письмом, Академия предпринимает ответные меры: в качестве соперника Шубину выдвигается Ф. Ф. Щедрин, требующий письмом же, чтобы его оценили «по мере знания, трудов и произведений»⁵¹. Щедрин просит разрешить вступить с ним «в состязание»⁵². Молодой скульптор предлагает над суд Совета свою действительно пре-

красную «Венеру» (мрамор, 1792, ГРМ), Шубин — статую «Екатерина II — законодательница». Совет не сразу выносит решение, возможно, боясь, не угадать царскую волю, но никаких наград для Шубина не последовало. Его покровитель Г. И. Потемкин умер, и в 1794 году Совет принимает решение: победителями считать обоих скульпторов, причем Шубин признается зауряд-профессором (Потемкин просил для него «хотя», т. е. на худой конец старшего профессора!), а Щедрина присваивается сразу звание академика и профессора. То же собрание избирает адъюнкт-ректором Ф. Г. Гордеева.

Но куда ощутимее удара по самолюбию было то, что ни в 1794 году, ни позже Шубин так и не получает от Академии никакой материальной поддержки... Одиноким стареющий скульптор в эти годы мало работает на заказ. Теперь он вынужден объявлениями в «Санктпетербургских ведомостях» искать покупателей своих работ. Именно в эти годы, полный творческих сил, он создает одно из самых душевных своих произведений — портрет друга и покровителя своего М. В. Ломоносова.

В этом портрете, знакомом нам по множеству повторений, репродукций, фотографий, Шубин воплотил истинный идеал человека своего времени. Стилистика бюста заставляет предположить, что выполнен он на основе материалов — рисунков или даже модели, сделанных либо с натуры, до 1765 года, то есть во время учения в Академии художеств, либо сразу по возвращении в Петербург в начале 1770-х годов: в портрете ощущается непосредственность восприятия натуры, превосходно передано внешнее сходство — и в то же время в нем явственны характерные для раннего периода творчества черты антиквизации. Значительно слабее, нежели в других посмертных портретах великого ученого, видна зависимость от прижизненного изображения, принадлежащего кисти Г. К. Преннера.

Как ни в одном портрете, Шубин обнажает великолеплных очертаний голову Ломоносова. Плечи окутаны величавыми складками драпировки — она словно плащ античного философа. Взор — устремлен вдаль, поверх голов зрителей, в одном из вариантов бюста — вверх, словно к звездному небу. На полных добродушных губах — неожиданно насмешливая улыбка.

Как в работах 1770-х годов, Шубин виртуозно использует пространственное решение. Каждый ракурс кругового обзора раскрывает новую грань характера, передает особое состояние, настроение. При обозрении бюста слева язвительная ирония усмешки, столь явная при фронтальном положении бюста, сменяется печалью, почти горечью, заложенной в характерной складке рта. Чуть опускается голова, смягчается линия полного подбородка, устало сутулится спина. Распластанный уголок воротника смят над спадающими, никнущими складками драпировки. Это Михайла Васильевич в одну из тех невеселых минут, когда перед близким ему человеком он может позволить себе расслабиться, вспомнить о несбывшихся мечтах, погубленных начинаниях, не воплощенных в жизнь замыслах.

В правом профиле не обнаружить ни усталости, ни человеческой слабости, преодолеваемой сильной душой. Над упругими складками плаща горделиво вскинута величавая голова с чеканным профилем. Твердый излом воротничка строго оттеняет ее пластику. Взгляд спокойно и уверенно устремлен вдаль:

Я знак бессмертия себе воздвигнул

Превыше пирамид и крепче меди...

Не вовсе я умру; но смерть оставит

Велику часть мою, как жизнь скончаю...⁵³

Образ Ломоносова, при всей его сложности и тяготении к интимному характеру изображения, лишен обыденности, приземленности. Отказавшись от парика,

скульптор не только убрал атрибут времени и сословной принадлежности, но обнажил прекрасный лоб мыслителя, вызывая явную ассоциацию с античными мудрецами, выводя образ из быта — в бытие, из времени — в вечность. Такое многозначное использование детали аккомпанирует пластической многоплановости образа, который одновременно — и воспоминание о близком человеке, и памятник великому сыну России.

В портрете Ломоносова отразилась горечь самого Шубина. Ни обращение непосредственно к императрице, ни «слезница» на имя сменившего ее на русском престоле в 1796 году Павла I ничего не изменили в судьбе гениального русского портретиста. Отбросив гордость, сломленный скульптор обращается к Павлу I с униженной мольбой и, перечисляя свои долголетние заслуги, пишет: «Будучи столь долговременно и беспорочно в службе [...], ни откуда и никакого жалованья я не получал, ибо как в помянутой академии я состою на службе, но не комплектным, оного мне не производится [...] имея жену и шестерых детей, в содержании какового семейства чувствую себя невозможным, тем паче что по старости моих лет от долговременных трудов имею и притупившееся зрение, а оттого и не в состоянии уже становлюсь — дому своему учинить помощи [...], осмеливаюсь купно и с своим семейством [...] всеподданнейше просить: повели, великий император, объявленное жалованье мне выдать, а чтоб я и в последние дни бытия моего в состоянии иметь мог пропитание»⁵⁴.

Так вынужден молить о поддержке мастер, который в этот период находится в зените своих творческих способностей: один за другим он создает шедевры портретной пластики. 1797 годом обозначен бюст В. Я. Чичагова, выполненный, судя по надписи на тыльной стороне, на семьдесят первом году жизни славного адмирала. Тяжелые морщинистые веки прикрывают глубоко

ушедшие под косматые, но негустые брови старческие глаза. Чуть намечая резцом радужку с неглубокой ямкой зрачка, Шубин убедительно передает поблекший взор. Ввалившийся рот, большие уши под жидкими буколками парика, дрябло обвисающая морщинистая кожа — все свидетельствует о глубокой старости. И все же это не тот образ разрушения, который был в портрете И. И. Бецкого. В нем есть некая устойчивость и даже напор — в жесткой линии профиля, упрямо выставленном лбе, в динамике торса, слегка развернутого вправо, в том, как задиристо торчит жабо и топорщится шитый воротник.

Около 1798 года создан портрет статс-секретаря и обер-гофмейстера графа А. А. Безбородко (мрамор, ГРМ; гипс, Научно-исследовательский музей АХ СССР). До нас портрет Безбородко дошел в двух вариантах. Собственно, ничего удивительного в этом нет: многие работы Шубина, начиная с раннего бюста А. М. Голицына, дошли с гипсовым протооригиналом. Как это было принято, да и теперь делается, Шубин сначала лепил в глине, затем отливал работу в гипсе, а уже после этого переводил модель в мрамор — сам или при помощи подручных мраморщиков. Естественно, на каждом этапе в работу вносились изменения, иногда не затрагивавшие общую трактовку образа, как это было с бюстом Голицына, о чем говорилось выше, а иногда и принципиального характера, как это можно видеть в портрете Безбородко

В гипсовом варианте (около 1798, Научно-исследовательский музей АХ СССР) перед зрителем предстает физиономия очень тучного человека, обжоры, сластолюбца. Все формы этого лица оплывают, растекаются, почти теряя определенность. И все же в бюсте есть компактная соразмерность общего объема, легкое движение, пронизывающее форму.

В мраморном варианте (около 1798 г., ГРМ) — то же



Портрет Павла I. 1797(?)

лицо гурмана с полными чувственными губами и мягкими складками второго подбородка, но освещенное мыслью, дышащее еще нерастроченной энергией и силой. Надо лбом вздымаются пряди густых волос. Как в бюсте Потемкина, свободно обнажают шею сбившиеся набок кружева жабо. Круглой фибулой подхвачены свободные складки плаща, но свисают они, как складки обеденной салфетки, повязанной вокруг шеи. Эта маленькая деталь, возможно, привнесенная мастером неумышленно и не замеченная ни заказчиком, ни его современниками, тем не менее снижает патетику образа. Гипсовый вариант при этом выступает как правдивая натурная заготовка, этюд — подготовительный материал к самой работе.

Можно ли сказать, что в мраморном бюсте Шубин идеализирует своего героя? Едва ли. Воспоминания современников донесли до нас сведения и об ожорстве, и о сластолюбии, и о безумной расточительности Безбородко. Вместе с тем это был видный государственный деятель. Выходец из малороссийской войсковой старшины, начавший службу в канцелярии П. А. Румянцева, он скоро выдвинулся благодаря своим блестящим способностям, путем самообразования овладел иностранными языками, особенно французским, писал исторические труды. Став секретарем Екатерины II «у челобитень», постепенно выработался в тонкого и дальновидного дипломата, был причислен к коллегии иностранных дел и в конце концов стал государственным канцлером. Конечно, это был типичный вельможа, как герой известной сатиры Г. Р. Державина. Но при этом и один из умнейших и значительных деятелей своей эпохи. Так что, очевидно, следует признать, что мраморный вариант, воплощающий образ государственного деятеля, глубже и более соответствует историческому прототипу.

Истинную вершину творчества Шубина в поздний период представляет портрет Павла I. В разных ракурсах



Портрет М. В. Ломоносова. 1793

перед зрителем раскрываются разные стороны этой сложнейшей личности. О Павле I и его царствовании существует большая литература, и едва ли стоит повторяться⁵⁵. Многие, и в их числе такие люди как Н. И. Новиков, В. И. Баженов, возлагали на Павла I большие надежды, видели в нем будущего просвещенного преобразователя. Он и сам воображал себя таким благородным рыцарем на русском престоле, призванным исправить недостатки предшествующего правления Екатерины II — своей матери, память о которой ненавидел. Но все надежды на лучшее оказались пустыми и тщетными. Романтическая мечтательность скоро сменилась деспотической горячностью. Ему всюду мерещится умаление авторитета императорской власти — и он разрабатывает пышный ритуал дворцовых выходов, ощущает ненависть окружающих — и строит Михайловский зимок, в котором ему предстоит быть убитым...

В гениальном бюсте Шубина (бронза, 1798, ГРМ; мрамор, 1800, ГРМ; бронза, 1800, ГТГ) — необычная для скульптора тяжеловесная роскошь при довольно ограниченном числе атрибутов. Впечатление создается своеобразным приемом «напластования» знаков власти — регалий, орденов, которые не объединяются, а дробятся складками плаща, стягивающего круто обрезанный бюст, «по локтям». В зависимости от того, справа вы смотрите или слева, «глаза в глаза», снизу или чуть приподнявшись над уровнем глаз, перед вами предстает то почти патологический урод с безобразно ввалившейся переносицей, то «престрашный зрак» деспота, лицо которого, кажется, вот сейчас, через мгновение — передернет судорога гнева, то — особенно это заметно в бронзовом бюсте Третьяковской галереи — подернутые сентиментальной слезой глаза «романтика на троне», каким видел себя Павел I. И вдруг, неожиданно, встречаете загнанный, страдающий взгляд человека, в минуту жестокого прозрения

осознавшего, как ненавидим он окружающим, — даже собственным сыном.

Такая глубина проникновения во внутренний мир человека станет достоянием русского искусства лишь десятилетия спустя — в период развитого реализма второй половины XIX века. Как мог портрет, столь беспощадно правдивый, получить официальное признание? Павел I не переоценивал свою внешность и относился к ней не без юмора с недостижимых высот сознания своей абсолютной власти. В то же время портрет не содержит гротескных преувеличений и отличается тяжеловесной пышностью антуража вполне во вкусе императора.

Портрет, казалось, удовлетворил Павла I, однако прошение о материальной поддержке, поданное Шубиным на высочайшее имя, так и остается «без последствий». Безответно и новое прошение скульптора в Академию. Только осенью 1801 года, когда Павла I сменил на престоле Александр I, Шубину, кажется, улыбнулась судьба. Впрочем, улыбка скудная и не без слез: сгорел его небольшой деревянный дом на Васильевском острове, и Академия выдала пособие, император произвел в коллежские асессоры и за свой портрет (мрамор, 1802 (?), Воронежский областной музей изобразительного искусства) наградил бриллиантовым перстнем. 24 января 1803 года Академия, наконец, предоставляет Шубину казенную квартиру и должность адъюнкт-профессора «с жалованьем по штату»⁵⁶. В последние годы он обучает способам обработки камня. До старшего профессора Шубину дослужиться так и не удалось.

Скульптор умер 12 мая 1805 года, и пенсии его вдове Академия не дала «по причине кратковременного служения ее покойного мужа»⁵⁷.

Одна из последних работ Шубина — статуя Пандоры, помещенная среди золоченых изваяний богов и героев Большого каскада Петродворца. Чуть наклонившись, стоит

она среди фонтанных струй и держит в руках знаменитую урну, или «ящик Пандоры». Образ этот связан с античным мифом. Страшен был гнев Зевса на Прометея, похитившего для людей священный огонь зевесовых молний. Наказав похитителя, верховное божество решило отомстить и людям. По его воле Гефест, бог огня и ремесла, сотворил Пандору, и боги щедро одарили ее: Афродита — красотой, Гермес — коварством, лживостью, хитростью, красноречием. Афина соткала ей свадебные одежды, когда Зевс выдал Пандору за брата Прометея — Эпиметея и подарил на свадьбу сосуд, заключавший людские горести, болезни и несчастья. Любопытная Пандора заглянула в сосуд и выпустила на род людской рой бедствий. Лишь надежда осталась на дне...

На склоне дней своих создал Шубин эту бронзовую статую, преобразив Пандору в символ неостановимого человеческого стремления к познанию. Слишком многое видел скульптор в окружающем его мире, прозревая слабые стороны всемогущих своих моделей; этот дар не принес Шубину счастья и благополучия.

В Некрополе Александро-Невской лавры стоит скромный, перенесенный сюда со Смоленского кладбища памятник Ф. И. Шубину с эпитафией:

Сын мразные страны, где гении восстали,
Где ЛОМОНОСОВЫ из мрака воссияли,
Из россов первый здесь в плоть камень претворял
И видом дышущих скал чувства восхищал [...]
Но сей наш ПРОМЕТЕЙ, сей наш ПИГМАЛИОН,
Бездушных диких скал резцом животворитель,
Природы сын и друг, искусствам же зиждитель,
В ком победителя она страшилась зреть,
А с смертью его страшилась умереть,
Сам спит под камнем сим и к вечной славе зреет,
Доколь наставница-природа не истлеет.



Портрет М. В. Ломоносова. 1793

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Относительно названия деревни, где родился Ф. И. Шубин, нет единого мнения. О. П. Лазарева утверждает, что деревня называется Течковская, или Тючковская, на берегу Шубоозерского ручья, откуда и прозвище — Шубины или Шубные. При поступлении в Академию новый ученик записан под фамилией Шубин (О. П. Лазарева. Портреты Демидовых работы Ф. И. Шубина. — В кн.: Научно-исследовательская работа в художественных музеях. Ч. 2. М., 1975, с. 191, 192).
- ² ЦГИА, ф. 789, д. 308, л. 5.
- ³ К. В. Малиновский. Записки Якоба Штелина о скульптуре в России XVIII века. — Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX века. Материалы и исследования. М., 1979, с. 113.
- ⁴ М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 8. М.—Л., 1959, с. 786, 787.
- ⁵ ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, д. 308, л. 2.
- ⁶ Там же, д. 30, л. 2.
- ⁷ Там же, д. 93, л. 1.
- ⁸ См.: П. Н. Петров. Сборник материалов для истории Академии за сто лет ее существования. Т. 1. Спб., 1864, с. 85.
- ⁹ Там же, с. 116.
- ¹⁰ ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, д. 308, л. 5.
- ¹¹ Там же, л. 11.
- ¹² Там же, л. 12, 19.
- ¹³ Там же, л. 5 об.
- ¹⁴ Там же, д. 333, л. 1 об.
- ¹⁵ Там же, д. 342, л. 3.
- ¹⁶ Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. М., 1780, с. 511.
- ¹⁷ Там же, с. 358.
- ¹⁸ Там же, с. 339.
- ¹⁹ Там же, с. 517.
- ²⁰ Журнал путешествия [...] Никиты Акинфиевича Демидова. М., (без даты), с. 71.
- ²¹ ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 1853, л. 1.
- ²² См.: О. П. Лазарева. Портреты Демидовых работы Ф. И. Шу-

- бина. — В кн.: Научно-исследовательская работа в художественных музеях. Ч. 2. М., 1975, с. 192.
- 23 ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 1853, л. 1.
- 24 Там же, ед. хр. 642, л. 6.
- 25 Там же, ед. хр. 1853, л. 1.
- 26 Там же, ед. хр. 642, л. 8, 11.
- 27 М. В. Ломоносов. Полн. собр. соч. Т. 9. М.—Л., 1959, с. 406.
- 28 Всего до нас дошло четыре экземпляра Титулярника, один хранится в Центральном Государственном архиве древних актов, другой — в Государственном Эрмитаже, и два экземпляра — в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- 29 С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, с. 147.
- 30 См.: Н. В. Одноралов. Скульптура и скульптурные материалы. М., 1982, с. 167.
- 31 См.: Л. П. Шапошникова. «Диана и Эндимион» Ф. И. Шубина. — Сообщения Государственного Русского музея. Вып. 6. М., 1959, с. 16—21.
- 32 См.: С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, с. 136.
- 33 ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 642, л. 23 об.
- 34 Цит. по: Т. Б. Длугач. Дени Дидро. М., 1975, с. 419.
- 35 Там же, с. 44.
- 36 С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, с. 123.
- 37 Там же.
- 38 Там же.
- 39 Дени Дидро. Эстетика и литературная критика. М., 1780, с. 358.
- 40 ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 642, л. 22.
- 41 Переписка Фальконе с Екатериной II. — Сборник Императорского русского исторического общества. Т. 17. Спб., с. 42, 43.
- 42 Цит. по: Н. Белехов, А. Петров. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950, с. 167.
- 43 Там же.
- 44 Брокгауз и Ефрон. Энциклопедия. Т. 36. Спб., 1902, с. 321.
- 45 А. Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву. М.—Л., 1950, с. 67.
- 46 Там же, с. 75.
- 47 ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 642, л. 26.
- 48 Там же, ед. хр. 90, л. 1.
- 49 Там же, ед. хр. 642, л. 24.
- 50 Там же, л. 23 об.
- 51 Цит. по: С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, с. 72.

52 Там же, с. 81.

53 М. В. Ломоносов. Стихотворения. М., 1948, с. 137.

54 С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938, с. 82.

55 Из последних исторических работ, посвященных эпохе Павла I, можно указать книгу Н. Я. Эйдельмана «Грань веков». М., 1932.

56 ЦГИА, ф. 789, оп. 1/1, ед. хр. 1634, л. 2.

57 Там же, ед. хр. 1853, л. 3, 4.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Д. Е. Аркин. Шубин-портретист. — В кн.: Образы скульптуры. М., 1961.
- Г. В. Жидков. Образ Шубина. М., 1946.
- С. К. Исаков. Федот Шубин. М., 1938.
- О. П. Лазарева. Ф. И. Шубин. — Очерки по русскому и советскому искусству. Л., 1962.
- О. П. Лазарева. Федот Иванович Шубин. Л., 1964.
- О. П. Лазарева. Русский скульптор Федот Шубин. М., 1965.
- Г. А. Недошивин. Федот Иванович Шубин. — В кн.: Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников 18 века. М., 1952.
- В. Н. Петров. Федот Иванович Шубин. Альбом. М., 1956.
- Г. М. Преснов. Федот Иванович Шубин. Л.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

Портрет И. И. Шувалова. 1771. Мрамор. Государственная Третьяковская галерея (далее — ГТГ)	19
Портрет А. М. Голицына. 1773. Мрамор. ГТГ	26
Портрет А. М. Голицына. 1773. Мрамор. ГТГ	27
Портрет А. Г. Орлова-Чесменского. 1770-е гг. Мрамор. Государственный Русский музей (далее — ГРМ)	31
Портрет И. Г. Орлова. 1778. Мрамор. ГТГ	33
Портрет И. С. Барышникова. 1778. Мрамор. ГТГ	37
Портрет неизвестного. Первая половина 1770-х гг. Мрамор ГТГ	39
Святополк. Чесменская серия. Конец 1770-х гг. Мрамор. Оружейная палата	43
Портрет архитектора А. Ринальди. Конец 1770-х гг. Гипс. Рельеф для Мраморного дворца	51
Апостол Петр. Конец 1780-х гг. Гипс. Троицкий собор Александро-Невской лавры	53
Явление Моисею бога в купине несгораемой. Конец 1780-х гг. Троицкий собор Александро-Невской лавры	55
Въезд в Иерусалим. Конец 1780-х гг. Троицкий собор Александро-Невской лавры	57
Портрет П. Б. Шереметева. 1783. Мрамор. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»	63
Портрет И. Г. Шварца. 1792. Мрамор. ГРМ	69
Екатерина II — законодательница. 1789—1790. Мрамор. ГРМ	75
Портрет Павла I. 1797(?). ГРМ	83
Портрет М. В. Ломоносова. Фрагмент	85
Портрет М. В. Ломоносова. 1793. Мрамор. ГРМ	89

На фронтиспise: Ф. И. Шубин. Автопортрет. ГРМ

На обложке: Пандора. Статуя Большого каскада. Петродворец
Бронзовая отливка

Нонна Александровна Яковлева

ФЕДОТ ИВАНОВИЧ ШУБИН

Редактор Е. Ф. Петинсва. Оформление серии Д. М. Плаклина. Художественный редактор Л. Б. Козин. Технический редактор Т. А. Иванова. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 02.08.83. Подписано в печать 27.07.84. М-24893. Формат 70 x 100 1/32. Бумага мелованная. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Печ. л. 3. Уч.-изд. л. 4,15. Усл.-печ. л. 3,9. Тираж 30 000 экз. Заказ 632. Цена 55 коп. Издательство «Художник РСФСР» 195027, Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглаволиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.